



MARIA MARGARIDA TEIXEIRA BARRADAS CALADO

ARTE E SOCIEDADE NA ÉPOCA DE D. JOÃO V

4º Volume

Lisboa, 1995



AD 100/14.

- R -

2. AS ARTES SOB O
PATROCÍNIO DA IGREJA



316.6

1326

42761

2.1. O Patriarca D. Tomás de Almeida e o seu mecenato artístico

O Patriarca de Lisboa pode ser considerado o grande mecenas da época joanina, imediatamente abaixo do próprio monarca, e a sua acção, que se fez sentir durante toda a sua carreira de homem da Igreja, abrange não só a arte religiosa, mas também a arquitectura civil, visto que alterou profundamente as velhas residências dos bispos de Lisboa, em Marvila como no Tojal.

Mas a acção artística de D. Tomás de Almeida está intimamente relacionada com o mecenato real, dada a profunda interligação entre o Patriarcado de Lisboa e a estrutura da Casa Real, na medida em que o Arcebispo é simultaneamente o Capelão Real, forma discreta de subordinar a Igreja ao poder dominante, um dos objectivos, sem dúvida, da política absolutista de D. João V¹.

O Patriarca escolhido por D. João V era filho segundo de uma importante família aristocrata, a dos Almeidas, Condes de Avintes, tendo nascido em Lisboa a 11 de Setembro de 1670. A sua formação foi a normal na época para um homem da sua estirpe e votado à carreira eclesiástica: estudou Humanidades e Filosofia no Colégio Jesuíta de Santo Antão, em Lisboa, donde passou a Coimbra, tendo entrado em 1688 como Porcionista no Colégio Real de S. Paulo. Doutorou-se em Direito Canónico e logo foi nomeado Deputado do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa, onde entrou a 21 de Junho de

1695. Ainda neste ano, "leo no Desembargo do Paço de iure aperto, e fez exame vago, hum dos actos mais rigorosos, que tem a litteratura em Reyno alguma"². A partir de então a sua carreira prosseguiu, fulgurante: a 27 de Agosto do mesmo ano, tomou posse do cargo de Desembargador da Relação do Porto, donde passou, em 22 de Abril de 1698, para Desembargador da Casa da Suplicação.

Ao mesmo tempo, por intervenção de seu primo, D. Tomás de Lima, 11º Visconde de Vila Nova de Cerveira - outra grande família da Corte - foi prior da Igreja de S. Lourenço, na Mouraria, freguesia dominada pelo palácio desta família. Já então se iniciava a sua obra como mecenas, na "Capella dedicada a Santo Thomás de Villanova, e os dous Altares collateraes, dedicados ao Senhor Jesus, e ao mysterio da Conceição da Senhora"³.

A partir de 13 de Agosto de 1703, foi Deputado da Mesa da Consciência e Ordens, tendo antes recebido o hábito de Cavaleiro da Ordem de Cristo, já que, para ocupar aquele cargo, era necessário ter grau numa das Ordens militares. Sucessivamente foi ocupando cargos de cariz acentuadamente político, que o mostram como homem de confiança da Casa Real: foi Sumilher da Cortina de D. Pedro II, Chanceler-mor do Reino, a partir de 24 de Novembro de 1704, e, durante a regência de D. Catarina, em virtude de D. Pedro estar envolvido na Guerra da Sucessão de Espanha, foi nomeado Secretário das Mercês e Expediente, donde, após o regresso do rei e, em consequência dos seus bons serviços, passou a

Secretário de Estado. Ao mesmo tempo, e na menoridade do Conde de Soure, foi Provedor das Obras do Paço e Casas de Campo Reais⁴.

Como a sua carreira política não correspondia à carreira eclesiástica, foi feito bispo de Lamego por bula de Clemente XI de 6 de Dezembro de 1706, vindo a ser sagrado na Igreja de Nossa Senhora da Graça em 3 de Abril de 1707, após o que, a 2 de Maio, deu entrada na sua primeira diocese⁵, já então governava D. João V.

Aí realizou algumas obras que podem ser consideradas de modernização e melhoramento, como a abertura de janelas, que alteram o carácter do espaço interior, as portas de madeira, com aplicações de metal, o lageamento do adro, que também mandou gradear, e alguns ornatos com que enriqueceu a sacristia.

Na cidade, fez ainda um mirante, para o Convento franciscano das Chagas, e a sacristia do Convento dos Capuchos⁶.

Pouco tempo esteve, no entanto, à frente da diocese de Lamego, visto que a 30 de Abril de 1709, foi transferido, por ordem do rei, para o Porto, vindo aí a acumular a cadeira episcopal com o cargo temporal de Governador da Relação e Armas da mesma cidade, onde entrou a 3 de Novembro⁷.

Mais uma vez o seu nome ficaria ligado a algumas obras, como o edifício da Câmara Eclesiástica (desaparecido); a ornamentação, também desaparecida, da

capela-mor da Igreja dos Congregados, terminada provavelmente em 1703, que completou com talha dourada e painéis a óleo, além das grades do cruzeiro, em mármore e jacarandá, de um sino e de mais catorze painéis⁸. Desse conjunto de pequenas intervenções, podem ainda citar-se o lançamento da primeira pedra da Capela dos Terceiros de S. Domingos, a construção do adro da igreja de S. Filipe, e as obras na Quinta do Prado, que pertenceu aos prelados da diocese do Porto, onde acrescentou galerias e mandou abrir mais janelas nas salas⁹.

Mas a grande obra de D. Tomás de Almeida diz respeito à própria cidade do Porto, que se encontrava em expansão para fora dos seus limites medievais, em zonas agrárias que, em grande parte, pertenciam ao bispado e ao cabido da Catedral. Desde 1691 que se tinham estabelecido contactos, entre o município e o referido Cabido, a propósito do chamado "Campo das Hortas", onde aquele projectava fazer uma grande praça pública.

No entanto, o projecto nunca se chegou a concretizar e foi retomado precisamente por D. Tomás de Almeida, que o ampliou no sentido de fazer no Porto uma grande praça fechada, idêntica às praças da vizinha Espanha, como a Plaza Mayor de Madrid ou a de Salamanca, que lhe seria posterior. Não deixa de ser significativo que isto acontecesse durante o período da Guerra da Sucessão de Espanha, em que o nosso país se queria afirmar política e diplomaticamente ao apoiar

Carlos, o pretendente austríaco ao trono espanhol contra Filipe, o neto de Luis XIV.

A verdade é que quando a praça foi iniciada, em 1710, já a sorte das armas se virava a favor de Filipe V e logo no ano seguinte a morte do Imperador José, a 17 de Abril de 1711, e o perigo de reconstituição do Império de Carlos V, com a subida ao trono de seu irmão Carlos, decidiram a questão a favor de Filipe V, pelo afastamento dos aliados de Carlos III, agora imperador.

Será assim indirectamente que o modelo espanhol da praça pode ter influenciado D. Tomás de Almeida e, para além de qualquer desejo de afirmação, face à inimiga Espanha, é bem mais provável que este modelo servisse os seus objectivos de se afirmar como senhor todo-poderoso, já que o espaço semicerrado deste tipo de praças, se prestava à celebração de espectáculos e cerimónias públicas, onde o seu poder seria condignamente celebrado.

Os documentos relativos ao projecto da praça portuense foram revelados por Marie-Thérèse Mandroux-França¹⁰. Embora não se conheça o nome do architecto encarregado do projecto, sabe-se que se tratava de uma grande área quadrada, de cento e vinte metros de lado, rodeada de arcadas, com imóveis que deveriam ter carácter palaciano, com jardins nas traseiras. Os assinantes do contrato e futuros residentes na praça eram membros de famílias nobres do Norte. Surgindo numa zona ainda não urbanizada, a praça, construída de raiz, era perfeitamente

regular e tinha acesso por quatro arcadas monumentais, no centro de cada um dos lados. Para fazer a ligação com a velha cidade, D. Tomás tinha pedido para aumentar as portas que davam acesso à praça, preocupando-se também com o embelezamento do já referido Convento dos Congregados, onde se construiu, por volta de 1710, um dormitório e um adro monumental.

A praça, pela sua regularidade e simplicidade decorativa parece aproximar-se do gosto francês do século XVII, nomeadamente da Place des Vosges, que era também uma zona residencial aristocrática. As arcadas eram sustentadas por pilares quadrangulares, a que correspondiam, no interior da galeria, pilastras que recebiam os arcos que separavam cada tramo, coberto por uma falsa abóbada de arestas. As fachadas eram animadas por pilastras verticais e por janelas; como elemento decorativo, destacavam-se os balcões de ferro forjado.

A demarcação dos loteamentos e a assinatura dos contratos teve lugar entre Outubro de 1710 e Março de 1711, mas os proprietários não eram em número suficiente para assumir a construção de todas as parcelas e a Câmara também não os apoiou, acabando o projecto por ser abandonado em 1715¹¹.

Entretanto, pela bula *In Supremo Apostolatus* de 7 de Novembro de 1716, Clemente XI elevou à dignidade de igreja e basílica patriarcal a insigne Colegiada de S. Tomé, que continuou a ter sede na Capela Real. D. João V escolheu para

Patriarca D. Tomás de Almeida, que foi confirmado no cargo pela constituição *Romani Pontificis* de 7 de Dezembro de 1716, tendo tomado posse por procuração a 9 de Janeiro de 1717 e tendo feito a sua entrada solene em Lisboa, a 13 de Fevereiro do mesmo ano¹².

Esta entrada, a exemplo do que já tinha acontecido em Lamego e no Porto, revestiu o carácter de uma festa ao gosto barroco, a exemplo das entradas régias, como a de D. Maria Ana de Áustria, ou alguns anos depois, a de D. José e D. Mariana Vitória.

No dia anterior, determinou-se que se fizessem três dias de luminárias e se armassem as janelas das ruas por onde o Patriarca devia passar¹³.

O Patriarca saiu de uma quinta em S. Sebastião da Pedreira, onde o foram esperar. Veio numa liteira, acompanhada por um coche de estado e quatro inferiores, seguido por "toda a fidalguia em carruagens". Entrou na igreja das freiras de Santa Marta, onde esteve na capela-mor, debaixo de um docel. Depois montou numa mula, acompanhado pela sua comitiva, todos em cavalos ajaezados a ouro e prata. Seguia-se o coche do Patriarca, que D. João V lhe tinha oferecido, e outro que D. Tomás tinha comprado ao nuncio Firrao, mais três coches novos e uma liteira e ainda mais de trinta lacaios.

Nas Portas de Santo Antão, estava uma casa de madeira em que o Patriarca entrou, para pôr a mitra e a "capa de asperges com cauda branca e mangas de oiro", depois

do que "se pos a cavallo sobre hua mulla branca bem ejairada, e se meteo debaixo de hum palio de oito varas compridas, branco sem franjas de seda..."¹⁴. Este pálio foi levado por vereadores da Câmara, até defronte da igreja de S. Domingos, sendo depois transportado por cidadãos ordinários. Foi o próprio irmão do Patriarca, o Conde de Avintes, que conduziu o animal pela rédea, seguindo até à Igreja Patriarcal entre alas formadas pelo clero, comunidades religiosas, confrarias e irmandades de Lisboa ocidental, em ruas armadas e cobertas de areia. O rei esperava o cortejo "no seu quarto ou genella ao pé da moeda defronte da rua dos oirives"¹⁵.

Diz João Bautista de Castro que esta entrada foi feita "com uma pompa nunca até alli vista de igual esplendor, e luzimento..."¹⁶.

Acabadas as cerimónias na Patriarcal, D. Tomás subiu ao palácio, a um quarto que lhe tinham preparado, para descansar e se mudar, após o que foi recebido por D. João V na Casa da Galé. Daí seguiu de coche, para a sua residência, junto a S. Roque¹⁷.

A 12 de Fevereiro de 1717, concedeu-lhe D. João V todas as honras e prerrogativas que no reino pertenciam aos cardeais da igreja romana¹⁸.

Outras regalias e privilégios receberá D. Tomás de Almeida, de que se pode destacar a concedida por Clemente XI, pela bula *Sacrosancti apostolatus* de 20 de Setembro de 1720, segundo a qual o Patriarca de Lisboa, *pro tempore*,

poderia sagrar os reis de Portugal e dar-lhes as insígnias reais, facto que sem dúvida estreitava ainda mais as relações entre o poder espiritual e o poder temporal, ao mesmo tempo que conferia carácter sagrado ao rei que, como monarca absoluto, era também representante de Deus na terra.

Decorreram no entanto ainda vinte anos entre a instituição do Patriarcado de Lisboa e a promoção do mesmo Patriarca à dignidade cardinalícia, o que qcontecerá em 17 de Dezembro de 1737, pela bula *Inter praecipus apostolici ministerii* de Clemente XII¹⁹.

A partir de 1740, iniciaram-se as medidas tendentes a unificar de novo a cidade de Lisboa, que desde 1716 se encontrava dividida em Lisboa oriental e Lisboa ocidental, estando esta sujeita ao Patriarca, que era também capelão-mor e tinha o privilégio de poder andar vestido em hábito purpúreo²⁰. Assim, em 1740, Bento XIV vai sujeitar a igreja de Lisboa oriental à Igreja Patriarcal, com um só Cabido. A 31 de Agosto de 1741, um alvará régio aboliu a divisão de Lisboa. Finalmente, a bula *Congregani filiae Sion*, de 20 de Dezembro de 1745, mandou sagrar a reconstruída Igreja Patriarcal, o que viria a acontecer, como vimos, a 13 de Novembro do ano seguinte²¹.

As obras realizadas na Capela Real do Paço da Ribeira e o enriquecimento do respectivo património em alfaias, paramentos e outros adereços, assim como, no início dos anos quarenta, as obras de remodelação que originaram a nova Patriarcal, sagrada em 1746, foram essencialmente da

responsabilidade do monarca, como o foi também a constituição do coro de músicos e cantores italianos, à frente dos quais esteve, como vimos, Domenico Scarlatti²².

Outra das preocupações de D. João V foi rodear a figura do Patriarca de todo um séquito e cerimonial que fizessem de cada uma das cerimónias que ele oficiava, ou de cada uma das suas saídas em público, um verdadeiro espectáculo barroco. Assim o rei procurou garantir a situação económica do seu Patriarca, com o que se poderia considerar um verdadeiro subsídio de representação, ao conceder-lhe e a todos os seus sucessores, "duzentos e vinte marcos de ouro todos os annos, para sustentação da pessoa do Patriarcha, Casa e Estado, para que assim se augmentasse o esplendor e magnificencia della"²³. Esta doação foi feita a 1 de Abril de 1719, assim como outra, que foi a da "Liziria da Foz de Almonda, de grande rendimento"²⁴.

Ainda bispo do Porto, já D. Tomás dispunha de uma guarda de vinte e quatro criados de sala, vestidos de roxo, guarnecidos pelas costuras e agaloados de passamanes de veludo carmesim lavrado, que, quando o patriarca saía de estado, levavam capas compridas também roxas, com bandas e galões de veludo carmesim e grandes cabeleiras. Além destes, acompanhavam-no, outros vinte e quatro criados das cavaleriças, vestidos de roxo, guarnecido e agaloado, mas sem capas; todos usavam meias encarnadas. Dois criados chamados da Cruz acompanhavam o Cruciferário, um em cada estribo da mula branca, e também um estribeiro e um viador.

Ao seu serviço estavam doze capelães e doze nobres seculares, que entravam de serviço semanalmente, e usavam trajes de seda roxa, loba e sotaina de mangas caídas. Outros vinte e quatro elementos destas duas classes esperavam o Patriarca ou na Patriarcal ou em qualquer outro lugar onde ele desempenhasse as suas funções.

Quando o Patriarca saía, ia no seu coche de veludo carmesim, com galões de ouro por dentro, e tendo no tejadilho, no interior, o Espírito Santo em ouro, à imitação do Papa. Os cocheiros vestiam calções largos cobertos de ouro, véstias encarnadas tecidas de ouro, e por cima destas, outra de mangas perdidas, com ouro nos ombros, volta bordada, grandes cabeleiras, botas encarnadas e arreios da mesma cor e tecidos de ouro.

Seguia-se a liteira de estado, que era igualmente rica, e quatro coches com os familiares, puxados por seus cavalos russos bem ajaezados, levados por outros tantos criados. Um outro coche levava quatro desembargadores da relação patriarcal.

Quando havia funções na Patriarcal, ia um cortejo buscar o Patriarca à casa onde se paramentava, constituído por vinte e quatro principais e setenta e dois monsenhores. À frente iam dois meirinhos de capa e volta, com varas brancas, um do padroado real e outro do Patriarcado; seguia-se o escrivão da semana, de capa e volta, vinte e quatro nobres da família do prelado, com manteletes encarnados, os doze capelães do número e os supranumerários, também com

manteletes encarnados e capelos forrados de arminho branco. Seguiam-se os monsenhores, com hábitos prelatícios, dois capelães com as mitras, um monsenhor sub-diácono com a cruz e dois custódios com as suas insígnias, as varas vermelhas alçadas.

A estes seguiam-se vinte e quatro principais com hábito coral, de capas magnas, e cada um com um caudatário levantando a cauda da capa e vestido de roxo, com capuz; cada principal levava o seu próprio estado, constituído por três nobres vestidos de preto, como eclesiásticos, e um escudeiro de capa e volta.

Depois, vinham os parentes do prelado e um monsenhor assistente com o báculo. Abrindo alas, estavam os masseiros do patriarca, vestidos de roxo, com galões de veludo da mesma cor, com peitorais de malha e massas com o brasão do prelado.

Vinha finalmente o próprio patriarca com pluvial de cauda, que era segura pelo seu parente mais próximo, vestido de capa e volta. O Patriarca usava no peito uma jóia que variava consoante a solenidade do dia. Acompanhavam-no dois principais diáconos, como assistentes, e dois monsenhores que pegavam nas fímbrias ou orlas da capa.

Na cauda do cortejo, iam os ministros da relação patriarcal e os monsenhores mitrados e protonotários. À porta da igreja estavam os cónegos, beneficiados e capelães cantores de cruz alçada. Quando o Patriarca entrava, ouviam-se os timbres e charamelas²⁵.

Esta minuciosa descrição, devida a um anónimo, mostra-nos como as aparições públicas do Patriarca procuravam impressionar, não apenas pelo número de pessoas mobilizadas mas também pela opulência das cores, em que dominavam os roxos e vermelhos da pompa a que se juntavam os ouros da riqueza.

Uma encenação semelhante acompanhava as visitas pastorais do Patriarca, que eram enriquecidas pelas festividades organizadas pelas populações locais.

A acção do Patriarca como mecenas dirigiu-se essencialmente às residências dos bispos de Lisboa, em Santo Antão do Tojal e em Marvila, que foram elevadas à dignidade de palácios, o que correspondia de facto ao estatuto e dignidade do novo Patriarca.

Santo Antão do Tojal

A quinta de Santo Antão do Tojal pertencia aos bispos de Lisboa, desde o tempo de D. Dinis e aí tinha sido construída uma casa de campo com igreja e jardim, obra já reformada em 1554, sendo bispo D. Fernando de Meneses e Vasconcelos, de acordo com um manuscrito já publicado²⁶. Quando D. Tomás tomou posse da quinta, as construções já se encontravam em ruínas, pelo que o Patriarca procedeu a obras de reconstrução, quer da igreja, quer do palácio. Além disso, e para benefício das populações locais, mandou construir um aqueduto, que trazia água de Pintéus, e fontes, para o seu abastecimento.

As obras da igreja foram feitas em duas fases, em 1732 e em 1741; o palácio terá sido reconstruído entre 1728 e 1732, atendendo ao que refere o citado manuscrito acerca do seu architecto - Canevari: esta escolha parece ter sido determinada por um acidente no qual tinham abatido as escadas de madeira, que davam acesso ao piso superior do palácio, pelo que D. Tomás "mandou vir ao mesmo sitio o grande architecto de sua magestade Monsenhor Canavari para dar forma para a nova escada e para a condução das aguas do lugar de Pintheus e para a forma do dito palacio"²⁷.

Partindo deste texto, têm sido atribuídas a Canevari todas as obras realizadas por D. Tomás de Almeida no Tojal: o palácio principal e o palácio-fonte, a igreja e o aqueduto. Pode-se excluir desde já o que na igreja foi feito em 1741, visto que nesta data o architecto havia deixado Portugal há alguns anos. É provável que tudo o resto tenha sido projectado por ele, embora o texto refira apenas um palácio e não dois.

António Canevari foi um architecto romano que trabalhou para D. João V desde 1724-25, pois como membro da Arcádia romana que era, desde 1716, sob o pseudónimo de Elbasco Agroterico²⁸, fizera o projecto para a sede do Bosque Arcádico, que D. João V financiara com um donativo de 4000 escudos²⁹. Na verdade, Canevari trabalhou neste projecto desde 1723, tendo o definitivo sido apresentado aos Arcades em 6 de Agosto de 1725 e aprovado a 20 de Setembro do mesmo ano³⁰. Canevari era na altura considerado "tra gli

Architetti Moderni a niuno certo inferiore"³¹. Este projecto mostra a sua capacidade como architecto paisagista, hábil no arranjo de jardins e fontes.³²

Na Páscoa de 1728, já Canevari se encontrava em Lisboa, como "architecto de Sua Magestade" e aqui se manterá até 1732³³. Como a seu tempo referimos, teve importante intervenção nas obras do palácio real e do Aqueduto³⁴, de cujas obras terá sido despedido "por não haver dado aos arcos a altura que era mister"³⁵.

Terá sido, portanto, durante este período que D. Tomás recorreu aos seus prestigiados serviços.

Mas, para além da colaboração deste architecto, é importante salientar que no Tojal está também presente o pensamento do próprio Patriarca, que já no Porto nos surgiu à frente de um conjunto urbano que não se chegou a realizar. De facto, os edifícios do Tojal - ou seja, a igreja, o palácio principal e o palácio-fonte - constituem um núcleo urbano pouco vulgar na architectura portuguesa do século joanino, mesmo em obras realizadas sob patrocínio régio, onde espírito idêntico só se poderá encontrar muito mais tarde, nas Necessidades.

Por outro lado, também se deve acentuar que, se o palácio-fonte tem carácter verdadeiramente italiano, o palácio-residência do arcebispo insere-se mais nas tradições da architectura portuguesa - de raiz francesa - do século XVII, com planta em U, mas fechada por um muro que isola o pátio de honra do espaço exterior. Esta característica deve

também explicar-se em consequência do gosto pessoal do Patriarca.

Houve além disso uma necessidade de aproveitamento do edifício anterior, que era uma casa de campo com dois pisos, desenvolvendo-se em dois corpos que formavam um L, conforme nos diz o já citado manuscrito: "O palacio ... conservava tam somente os dois lados tanto o da parte do zul junto a igreja como o da parte do naszente, posto que na redificação que mandou fazer o Senhor D. Thomas se conservazem os mesmos alizerzes demolindo as referidas paredes..."³⁶. Este facto determinou pois a dimensão do novo palácio, a que se acrescentou uma ala, de modo a conseguir a planta em U, mais ao gosto da época, ao mesmo tempo que se aumentaram as casas e se lhes deu "mais suntuoza architettura"³⁷. Não obstante, quem hoje se encontra no pátio, ainda sente a relativa modéstia da architectura apenas animada por janelas rectangulares, no piso inferior, e de arco abatido, no superior.

A entrada mantinha-se no mesmo local, mas o átrio e a escadaria ganharam monumentalidade, actualmente enriquecida pela decoração azulejar. Assim, encontramos três arcos de volta perfeita, dois dos quais constituem nichos pouco profundos; totalmente forrados de azulejos, nos quais se inscrevem bancos corridos de pedra: o terceiro abre para a escadaria de três lanços, que conduz ao piso nobre, igualmente ornamentada com azulejos, nos quais se destacam interessantes «figuras de convite». Dos quartos do piso

superior, distingue-se o salão nobre, com tecto de masseira, onde se encontram as armas do Patriarca, enquadradas por motivos barrocos. Nas paredes desta, como doutras salas, vêem-se painéis de azulejos do século XVIII, de temática alegórica.

As duas alas do palácio são ligadas por um terraço amplo, também ornamentado com azulejos recortados e que dá para o exterior por um varandim de ferro de cada lado do arco que encima o portão.

De notável no palácio é também a sala da Tribuna, que faz a ligação entre a zona residencial e a igreja e que foi decorada com mármore e talha, que a transformam numa pequena Sala das Bênçãos, também assinalada exteriormente³⁸. De notar que se as paredes mostram um gosto claramente italianizante, o tecto de madeira, com ornamentos em talha, pela delicadeza destes, como pelo uso dos CC e outros motivos, parece anunciar o rococó.

Como a cozinha do primitivo palácio também se encontrava arruinada, mandou o Patriarca fazer uma nova cozinha no lado norte, casas para serviço da mesma e das pessoas que nela trabalhavam, e copa, tudo com serventia para o pátio³⁹.

Como o palácio não dispunha de acomodações para as carruagens nem para os animais e respectivos tratadores, "comprou varias moradas de cazas", "as quaes ficavam fronteiras ao Palacio da parte do poente onde mandou fazer as ditas acomodações"⁴⁰.

Estas construções, hoje desaparecidas, completariam o conjunto urbano do Tojal.

De acordo com a «Gazeta de Lisboa», as obras do Palácio e da igreja estavam prontas no Verão de 1733, altura em que foram visitadas pelo rei e pela rainha⁴¹. A decoração azulejar deve ser, no entanto, posterior.

Bastante agradáveis seriam os jardins, tendo sido transformada uma quinta agrícola numa quinta de recreio ao gosto da época. O carácter plano da zona não proporcionou um jardim cenográfico com grandes desníveis, escadarias e fontes, pelo que se optou por um jardim equilibradamente urbanizado, com muretes delimitando as alamedas, e dois pombais, que são as construções mais aparatosas, além de dois tanques, dois lagos com repuxos, bustos, pirâmides e vasos de pedra, a que se acrescentavam as plantas exóticas, hortaliças e todo o género de flores⁴².

De tudo isto, restam os pombais, dois tanques (um lago ornamenta hoje os jardins do vizinho palácio do Correio-mor⁴³) e alguns alegretes e muros baixos com azulejos de albarradas. Azulejos recortados decoram os pombais, como a porta de comunicação do palácio com a quinta. Podemos imaginar o esplendor deste jardim através das palavras do Padre Bautista de Castro: "... dispoz se formasse hum delicioso e dilatado jardim junto ao Palácio que o domina, repartindo o plano em formosissimos quadros ennobrecidos com bellas estatuas de porfiro. Alli se vem entre o matizado das plantas os buxox e as murtas sempre

verdes fingir várias figuras, que a arte com prolixa, mas admiravel cultura as obriga representar. Vem-se muitas formas de fontes, de flores e de árvores exquisitas, mas estereis... Servem de remate ao principal quadro do jardim, em forma cylindrica, dous viveiros de pombos domésticos, que na variedade de suas cores e copiosos giros que fazem pelo ar e pelo campo augmentão a recreação aos olhos..."⁴⁴.

A decoração na quinta de Santo Antão do Tojal é tradicionalmente portuguesa, na medida em que se recorreu ao azulejo, tanto nas escadas e salas do palácio, como nos jardins. Ela data de meados da década de trinta, sendo portanto posterior à partida de Canevari para Itália e contribui para a dinamização do espaço interior e também para a sua valorização simbólica. Sendo azulejos da oficina de Bartolomeu Antunes - Nicolau de Freitas, reflectem um período em que a azulejaria vale sobretudo pelo seu efeito cenográfico⁴⁵.

Logo no átrio, encontramos os dois arcos totalmente preenchidos com painéis de carácter decorativo, de moldura interiormente recortada, representando um deles uma fonte muito idêntica a outras que aparecem na azulejaria dos inícios do século XVIII e que são inspiradas em gravuras como as de Lepautre. Entre os arcos, silhares recortados, formados por pilastras de recorte barroco, coroadas por urnas, emolduram figuras de santos em fundo de paisagem.

As escadas e patamares são decoradas por silhares de balaústres alternando com grinaldas, numa composição em

trompe-l'oeil que deixa ver, por trás, brincadeiras de animais. Robert Smith atribuiu estes azulejos ao mestre P.M.P.⁴⁶, o que não surpreende dado que a solução é semelhante à que encontramos na escadaria do palácio dos Marquesses de Minas, em Lisboa, cuja decoração é também atribuída àquele mestre⁴⁷. No entanto, José Meco prefere considerá-los, como toda a azulejaria que decora este palácio, obra da parceria Bartolomeu Antunes-Nicolau de Freitas, solução que é hoje normalmente aceite⁴⁸.

O mais interessante desta decoração são na verdade as três «figuras de convite», que não aparecem no palácio dos Marquesses de Minas, mas surgem noutras obras do monogramista P.M.P., seu provável criador⁴⁹. São ao todo três figuras, duas no primeiro patamar, uma das quais enquadrada perspectivicamente no arco de acesso à escadaria, e a terceira no segundo patamar⁵⁰. Trata-se de três alabardeiros, que vestem à maneira da nobreza, e que devem representar figuras de comando nessa guarda, provavelmente membros da comitiva que acompanhava o Patriarca e que acima descrevemos. O seu traje é o que estava em moda cerca de 1730 e que seguia o modelo francês da época de Luis XV: vestia com mangas largas e grandes virolas nos punhos, abotoando abaixo do cotovelo, com pregas saindo lateralmente das ancas; colete igual, mostrando ambas as peças, através de desenho pormenorizado; o bordado usual neste tipo de vestuário, indo ao ponto de usar o amarelo quando se quis imitar o bordado a ouro, numa época em que a policromia era

rara, já que se estava no auge da azulejaria azul e branca. Talvez por esse motivo, Santos Simões datasse estes azulejos da década de 1740 / 50⁵¹.

Um aspecto importante nestas figuras é o tipo de cabeleira usada, que já não apresenta a grande altura dos fins do século XVII, inícios do XVIII, mas é a que também estava em moda cerca de 1730, a chamada peruca «Luís XV», que se colocava atrás da nascença dos cabelos, com o fim de os misturar de maneira quase invisível; a testa ficava livre e a parte de cima da cabeça plana⁵². Uma destas figuras tem o chapéu sob o braço e indica o caminho com a mão; de notar que tanto no séquito real como no do Patriarca, era usual verem-se figuras com grandes cabeleiras e chapéus debaixo do braço, o que aliás impressionou César de Saussure em 1730⁵³. De qualquer modo, estas figuras em particular vestem o traje militar de aparato da época joanina, usado por exemplo nas festas do Caia⁵⁴.

Noutros pontos do palácio, existem azulejos que são atribuídos à mesma época e oficina, mas são apenas azuis e brancos. Assim, nas salas, vêem-se albarradas, representações alegóricas dos Quatro Elementos e das Quatro Estações, também com cercaduras recortadas, e, na Sala da Música, o tema, menos vulgar, das Artes e Ofícios, com as respectivas legendas por cima de cada composição: Mecânica, Óptica, Escultura, Poesia, Eloquência, Pintura e Música.

No terraço, surgem figuras alegóricas recortadas, sobre pedestais, imitando as esculturas usadas nos palácios.

Os pedestais assentam em rodapés de balaústres, enquadrados nas extremidades por urnas também recortadas. Por trás do arco onde estão as armas do Patriarca, está uma imagem de Nossa Senhora da Conceição, também em azulejo, única referida nas «Memórias de 1758»: "...mandando por nas costas das suas armas que servem de remate ao mesmo arco a Imagem da Senhora da Conceição pintada de azulejo..."⁵⁵.

A porta que faz a comunicação entre o palácio e os jardins, de formato rectangular, tem a cantaria envolvida por moldura recortada em azulejo e coroada por uma imagem de um santo.

Os muretes do jardim são também ornamentados por azulejos de carácter decorativo, em que os cestos floridos alternam com balaústres. Muito vistosa é a decoração dos pombais, em que a cornija e as aberturas são sublinhadas por azulejos recortados, com grinaldas de flores, de que sobressaem medalhões de molduras amarelas, pendentes de mascarões também amarelos, e tendo representadas figuras em busto, envergando toga e coroadas de louros, à romana. Esta decoração harmoniza-se com a dos tanques, cujas paredes exteriores são igualmente decoradas com grinaldas de flores.

De notar que, embora haja quem atribua estes pombais também ao projecto de Canevari⁵⁶, por características estilísticas de que adiante falaremos, como a associação entre a porta, de arco abatido, e o arco que constitui a moldura inferior da janela que lhe fica por cima, de sentido inverso àquele, parece-nos ver aqui um desenho típico do

arquitecto do Patriarcado, Rodrigo Franco⁵⁷. Aliás não é impossível que Canevari projectasse os jardins e a localização do seu equipamento, e que os pormenores da construção e acabamento ficassem por conta de outros arquitectos ligados ao Patriarcado.

Se a simplicidade que encontramos nesta residência episcopal tal como a opção pela decoração azulejar, apontam para uma obra de características essencialmente nacionais, o seu exterior assim como o vizinho palácio-fonte mostram mais claramente a mão do arquitecto italiano. Não podemos também esquecer que já nada resta das decorações que ornamentavam o palácio, e de que Fernando da Costa Barbosa diz, ao fazer o «Elogio Histórico» de D. Tomás: "...armou-a e enriqueceu-a não só de excellentes pinturas, riquissimos ornamentos e tapeçarias, como da sua importantissima copa da cosinha..."⁵⁸. Também as «Memórias Paroquiais» de 1758 nos dão conta de algumas dessas riquezas: na primeira sala do lado esquerdo da escada, estava um "nicho de talha dourada com vidraça inteiriza" para a "imagem da Virgem Senhora da Conceypção de pedra jaspe" e um órgão portátil para todas as noites se cantar uma ladainha em louvor da Virgem"⁵⁹. Outra das salas era chamada "dos retractos por nella estarem os de Suas Magestades e Altezas..."⁶⁰. Assim e como era hábito em Portugal seria a ornamentação com tapeçarias, talha e peças de mobiliário que transformava este espaço e o tornava mais acolhedor.

A fachada exterior do palácio é, como dissemos, a mais rica e de carácter mais italianizante não só pela sua integração urbana e riqueza volumétrica, hoje infelizmente diminuída pelo estado de degradação das paredes, em que a cal se combina com as cantarias, mas sobretudo pela riqueza decorativa concentrada no portal de acesso ao pátio e que é tratado como um verdadeiro arco de triunfo, que no seu ponto mais alto atinge a mesma altura que as cornijas das alas do palácio. O portão é de arco de volta perfeita, apenas animado pela chave e é ladeado por pilastras sobrepostas, lisas, da ordem jónica. Encimam-no a arquitrave, o friso sem decoração e a cornija que serve de base ao frontão segmentar, ligeiramente saliente, que se interrompe para ostentar as armas do Patriarcado, que se elevam, destacando-se do conjunto, envolvidas por ornatos barrocos e grinaldas que acompanham de cada lado, mas parcialmente, a linha curva do frontão. Parece evidente que este portal, pelo violento contraste que apresenta em relação ao conjunto, adquire um valor simbólico, impondo a presença do poder eclesiástico que presidiu à construção. Era também um elemento iconográfico de ligação aos dois outros edifícios do núcleo, já tanto na igreja (donde foram retiradas depois do terramoto), como no palácio - fonte, estavam presentes as armas episcopais.

O chamado "palácio - fonte" é, numa perspectiva barroca, o edifício que mais se enquadra no gosto da época e o que reflecte de maneira mais evidente a autoria de

Canevari, cujo discípulo romano, Nicola Salvi, viria a criar uma associação idêntica na Fontana Trevi. Não nos parece contudo ver aqui qualquer semelhança formal⁶¹, até porque a escultura está hoje no Tojal reduzida a elementos de decoração arquitectónica, enquanto em Roma ela é a protagonista principal.

O significado deste edifício e o seu destaque relativamente à residência episcopal, representam mais uma vez a ligação íntima entre o poder temporal corporizado na pessoa de D. João V, e o poder espiritual, que D. Tomás, como mais alto dignitário da Igreja, representava. Na capital, estavam os dois interligados, como vimos, pelo facto de a Capela Real ser também Patriarcal, e o capelão ser consequentemente o próprio Patriarca. Aqui dá-se uma situação inversa: trata-se de uma residência episcopal, mas foi necessário construir, junto dela, um pequeno palácio real. Na verdade, o Tojal ficava no caminho entre Lisboa e Mafra e, ao longo de uma viagem curta e incómoda, o rei passava a dispor de um local de descanso, onde podia parar, comer e refrescar-se, donde muito provavelmente a associação da fonte ao palácio.

Construído de raiz, visto que não estava dependente de estruturas anteriores, apesar das suas dimensões reduzidas, este palácio tem carácter mais monumental do que o do arcebispo. É também uma planta em U, mas um U aberto, de carácter mais italianizante. Por outro lado, o jogo de volumes é bastante mais rico, na medida em que no centro do

corpo principal recuado, foi colocado o chafariz, de planta convexa, que se desdobra em volumes decrescentes, que ultrapassam bastante o limite das duas alas, entrando no espaço da praça.

De notar que há um certo diálogo com a entrada do palácio episcopal, embora discreta. Sem dúvida que as janelas do piso superior são mais ricas, tanto pela moldura de cantaria, como pela balaustrada de pedra saliente, assente em cachorrada. Mas os balaústres surgem no outro palácio, em azulejo, tanto nas escadarias como no terraço. Por outro lado, as janelas de verga curva (quase rectangulares), que aparecem no piso inferior do palácio - fonte, são muito semelhantes às que enquadram o portal do paço episcopal. E, se aqui as duas alas estão ligadas por um terraço interrompido pelo arco onde estão as armas do Arcebispo, também no palácio - fonte surge um pequeno terraço de cada lado da fonte, delimitado pelos mesmos balaústres de pedra. E se na residência as armas episcopais se recortam bem acima do limite curvilíneo do frontão, porque lá o arcebispo é o dono da casa, supremo senhor, aqui as armas inscrevem-se mais discretamente no arco de volta perfeita que coroa a fonte, porque aqui o hóspede é o próprio rei e não deve ser afrontado por um símbolo tão ostensivo do poder. Do ponto de vista decorativo, este contraste é suprido pelos dois enormes fogaréus, que surgem no coroamento de duas pilastras emparelhadas e já não sobrepostas.

Na parte correspondente ao piso inferior do palácio, a parede que enquadra a fonte, é animada por pilastras, com almofadados rusticados, ao gosto romano.

A igreja é outro dos elementos importantes deste conjunto urbano e pena é que os estragos que lhe foram causados pelo Terramoto determinassem algumas alterações ao seu exterior, de modo que não é tão imediata a sua relação com os outros edifícios.

Segundo as já referidas «Memórias Paroquiais» de 1758, foram feitas obras na igreja por duas vezes, a primeira das quais em 1732, integrada na reconstrução geral do palácio, e a que se costuma também associar o nome do architecto romano Canevari, e a segunda, em 1741, altura em que as obras devem ter sido dirigidas por um architecto ligado à Corte ou, mais provavelmente, ao Patriarcado.

A igreja já tinha sido objecto de reedificação no século XVI, quando o bispo D. Fernando de Vasconcelos fez obras no palácio, mostrando-se, no entanto, em adiantado estado de ruína, ao fim de quase duzentos anos. Assim, D. Tomás de Almeida mandou refazer o tecto e nele pintar as suas armas.

As restantes obras podem-se resumir a um alargamento e decoração dos interiores de acordo com o gosto barroco e à construção de uma nova fachada principal que se harmonizasse com as restantes edificações.

Assim, o altar-mor foi alargado e, de cada lado, foram colocados dois painéis, sendo uns alusivos à

«Imaculada Conceição» e ao «Trânsito de S. José», e os outros representando «Cristo crucificado entre os Espíritos Angélicos» e «S. Miguel Arcanjo». As paredes foram revestidas de azulejos com a «Vida de Santo Antão» e ornamentadas com talha dourada, tal como o retábulo do altar. O altar foi alteado com mais dois degraus⁶². Estamos, portanto, perante aquela combinação de elementos decorativos que caracteriza o espaço interior das igrejas barrocas desde os fins do século XVII, inícios do XVIII: o dourado da talha com o azul e branco do azulejo, a que se acrescentam as cores da pintura, também envolvidas por molduras de talha dourada. Lamentavelmente, esta decoração desapareceu, mas dado o tempo em que foi feita e o gosto do seu patrono, podemos pôr a hipótese de se tratar de um retábulo de "estilo joanino", com colunas salomónicas e anjos no coroamento, assim como atlantes nas mísulas em que assentavam as colunas, tal como na próxima igreja matriz de Loures.

A tribuna foi primeiro colocada sobre o altar de S. Lourenço e, passados anos - certamente durante a campanha de obras de 1741 - foi transferida para a parte superior de uma porta que comunicava com o palácio.

Os altares colaterais não sofreram alterações estruturais, mas receberam novos retábulos de talha, certamente em harmonia com a do altar-mor; o de «S. Lourenço» tornou-se, contudo, menos profundo, para dar serventia ao novo púlpito que D. Tomás mandou fazer entre o

de «S. Bartolomeu» e o do «Senhor dos Passos», que também recebeu nova ornamentação de talha⁶³.

O pavimento da igreja também foi renovado, sendo o cruzeiro separado da igreja por balaústres de pedra com grades de pau santo. As paredes foram guarneçadas com azulejos de grotescos, retirados depois do Terramoto.

Junto das grades do cruzeiro, mandou o arcebispo fazer uma porta de acesso à antiga sacristia, que passou a sala do Lavatório, comunicante com uma nova sacristia, com móveis de pau santo, com bronzes dourados, e um altar onde colocou uma imagem de Cristo crucificado, que já ali existia. Fez ainda outras casas de serventia à igreja, uma das quais comunicava com o pátio do Palácio⁶⁴.

Como o coro era muito elevado, mandou que fosse retirado das colunas que o sustentavam. Depois, em 1742, mandou rasgar a parede em que se encontrava a porta principal e ampliou o coro para o exterior, sobre o alpendre que aí existia, assentando em três arcos, um na frontaria da igreja e dois de cada lado. Na mesma frontaria foram abertas janelas, duas na frente virada a poente e duas laterais, sobre os arcos, e, no cimo da fachada rasgou ainda um óculo. No interior, entre as duas novas janelas da fachada, mandou colocar o painel de «Cristo crucificado» que, anteriormente, estava na casa da tribuna do altar do Senhor dos Passos. Mandou também aqui colocar dois órgãos, um grande e outro mais pequeno⁶⁵.

Além das aberturas já referidas - duas janelas e um óculo - a fachada foi ornamentada com nichos, dois de cada lado da porta, sob as janelas, e um ao centro, cuja ligação com a porta é feita através da cantaria da moldura. Os nichos foram ornamentados com estátuas mandadas vir de Itália, tal como a estatuária do Convento de Mafra, estando ao centro a «Imaculada Conceição» e, de cada lado, «Santa Isabel» e «S. João de Deus».

A fachada é dividida por pilastras de cantaria, assentes em pedestais, cuja altura corresponde à base dos nichos laterais; as pilastras que fazem os ângulos têm na parte superior mísulas salientes que dão certa animação barroca à mesma fachada. De notar que na base dessa espécie de mísulas encontramos "umas lágrimas de remate" que aparecem igualmente no chafariz público, como no portão de entrada do palácio da Mitra em Marvila. A seguirmos uma observação já publicada, afirmando que "os remates de mísulas e pilastras com três lágrimas, em que a do meio é maior que as laterais" é uma forma característica de Rodrigo Franco, poderemos concluir que a fachada da igreja de Santo Antão do Tojal é obra deste arquitecto e não de Canevari⁶⁶, o que confirma a nossa hipótese da continuação da obra por um arquitecto português, logicamente o da Mitra.

Ao centro da fachada, sob o óculo, a cornija interrompe-se para dar lugar a uma cartela com a inscrição: "IN CONCETIONE TUA / VIRGO IMMACULATA FUISTI / ORA PRO NOBIS / PATREM CUJUS FILIUM PEPERISTI".

Por cima do óculo, no remate da fachada, ficavam as armas de D. Tomás - tal como no portão do palácio e no palácio - fonte - coroadas por uma cruz de ferro, que tinha na base uma caixa de chumbo com várias relíquias, e acompanhando a cruz, várias mísulas de pedra⁶⁷.

O átrio era coberto de madeira e tinha as paredes forradas de azulejo, que ainda hoje se conserva: figura avulsa e figuras de santos, «Santo António» e «S. Pedro», enquadrando a entrada para a igreja. As entradas eram fechadas com grades de ferro.

D. Tomás mandou ainda rasgar mais as três janelas da igreja, que ficam sobre os altares, obtendo assim uma melhor iluminação que, sem dúvida, valorizava o revestimento azulejar.

O frontispício da igreja ficou bastante arruinado com o Terramoto, tendo-lhe sido retiradas as armas e as mísulas que o guarneciam e ficando mais baixo, rematado por um frontão triangular de gosto bastante mais clássico, em cujo tímpano se inscreve o óculo.

Quanto à torre da igreja, de modo geral D. Tomás conservou a já existente, que tinha a data de 1554, da época da reedificação de D. Fernando de Meneses. No entanto, mandou caiá-la, assim como às armas do referido bispo, mas em substituição do mostrador do relógio, que era em azulejo, mandou fazer um de pedra e mandou vir de Inglaterra um novo relógio, que dava as horas e os quartos com três sinos alternados, pelo que também mandou colocar mais cinco

sinos⁶⁸. Esta torre sofreu muito com o terramoto, pelo que, por oferecer grande perigo, teve de ser demolida e construída a actual em sua substituição.

A fachada da igreja inseria-se no conjunto urbano de que faz parte com o palácio e a fonte e era certamente valorizada pela sua maior altura e pela presença das armas episcopais. No entanto, estilisticamente influenciada pela arquitectura italiana de inícios do século XVIII, que revelava já um recuar do gosto barroco, ela acaba por se inserir na tradição arquitectónica portuguesa que tem sido designada por "estilo chão". Também interiormente, e à parte a chamada "Sala das benções", toda a decoração se inscreve no barroco português, ao jogar com a talha dourada, o azul e branco do azulejo e a pintura. Só a tribuna em comunicação simultânea com a igreja e com a praça e com a sua decoração de mármore e medalhões reveste simultaneamente o significado da "Sala das Benções" de Mafra, como revela influências desse outro gosto estético, que está ausente do resto da igreja⁶⁹.

Importante é também o facto, que faz parte de uma concepção iluminista do poder, e que aqui é anterior, ou contemporânea, da própria decisão real, de o Patriarca se ter preocupado com o abastecimento de água à população, pelo que mandou construir o aqueduto, que trazia a água de Pintéus, tendo sido encarregue da construção o mesmo Canevari, que D: João V também escolheu para o seu Aqueduto, embora, posteriormente, o tenha despedido. Aqui, no entanto,

o arquitecto romano levou por diante a obra, vencendo também o desnível do terreno por uma série de arcos, estes todos de volta perfeita, assentes em grossos pilares. Este aqueduto, notável à escala de uma freguesia rural, conduzia não só a água até ao palácio - fonte, mas também a um chafariz, junto à estrada de Bucelas, para abastecimento à população. Este é enquadrado por uma parede de fundo que termina em volutas, elevando-se ao centro onde é coroado por frontão segmentar, em cujo tímpano estão as armas episcopais. A água sai de uma bica, boca de uma carranca idêntica às três que vemos no palácio - fonte, e o tanque é de recorte côncavo-convexo, formando uma espécie de trevo, bem ao gosto do barroco italiano. A parte central é demarcada por pilastras de cantaria, em que as pedras decrescem da base para o topo, tendo na parte superior mísulas que suportam a arquitrave.

Saliente-se, mais uma vez, que essas mísulas também são rematadas pelas "lágrimas" características do arquitecto Rodrigo Franco⁷⁰. Além disso, a solução dada ao enquadramento central da fonte, em que as pedras decrescem da base para o topo, repete-se no portão de entrada no pátio do palácio da Mitra.

Sabendo-se que Rodrigo Franco foi arquitecto do Patriarcado, tais atribuições vêm, sem dúvida, retirar a Canevari o mérito de ter realizado todas as edificações patrocinadas por D. Tomás de Almeida, e obriga-nos a uma releitura mais literal do documento citado, que, na verdade, lhe atribui apenas a escada, a "condução das águas", ou seja

o Aqueduto, e a "forma do dito palacio". A intervenção do arquitecto português vem assim reduzir a obra conhecida de Canevari, já que a sua intervenção no Palácio da Ribeira, tão elogiada por Vieira Lusitano, ficou irremediavelmente perdida com o Terramoto.

O Palácio da Mitra em Marvila

"No sitio de Marvilla reedificou a antiga Quinta da Mitra Archiepiscopal de Lisboa, e fez todo de novo o seu Palacio, que ornou com a mesma liberalidade, que já tinha feito ao de Santo Antonio do Tojal" - assim refere D. António Caetano de Sousa⁷¹ as obras feitas por D. Tomás de Almeida da Mitra.

Esta quinta apresentava sobre o Tojal a vantagem de se encontrar mais próxima de Lisboa. Foi D. Afonso Henriques quem, a 8 de Dezembro de 1149, "doou à Mitra de Lisboa, para sua instalação e manutenção, três dezenas de casas e *todas as rendas e terras de Marvila*"...⁷². A Quinta da Mitra ia do local onde se viria a fundar o Convento de S. Bento até ao Poço do Bispo, subindo até ao cimo da Azinhaga das Fontes ou dos Alfinetes⁷³.

A partir do século XVI, surgem referências à Quinta Nova, onde provavelmente foi construído o palácio, no século XVIII⁷⁴. Existem dúvidas quanto aos inícios do restauro e ampliação da Casa da Quinta do Arcebispo, que são normalmente atribuídos ao arcebispo de Lisboa, D. Luis de Sousa (1675-1702); contudo, durante esse período, a casa

estava arrendada, nela tendo vivido, em 1675, o Conde de Santiago de Beduído, Lourenço de Sousa da Silva e Meneses, que ali faleceu a 2 de Agosto; e entre 1686 e 1700, o Conde de S. Vicente, pelo que não parece muito provável que nessa época tivessem havido melhoramentos na residência⁷⁵.

Será portanto, essencialmente a D. Tomás de Almeida que se devem as obras de reedificação e decoração da residência, tal como chegou até nós.

Não se conhece a data em que tal reedificação foi levada a cabo, mas deve pôr-se de parte a data de 1716, que já foi sugerida⁷⁶, parecendo mais aceitável, pelas características deste palácio, uma contemporaneidade com as obras de Santo Antão do Tojal⁷⁷. Se este facto é plausível, o mesmo não acontece com a sua atribuição ao architecto italiano Canevari, já que basta olharmos para o portão de entrada no pátio, para encontrarmos as "lágrimas" características de Rodrigo Franco⁷⁸ e uma composição, como dissémos, algo semelhante à do chafariz público de Santo Antão do Tojal. Mas, como veremos, o estilo de Rodrigo Franco está presente noutros pontos do palácio.

Por outro lado, a intervenção de Rodrigo Franco, cuja actividade está documentada a partir de 1736 no Aqueduto das Águas Livres⁷⁹, coaduna-se melhor com a data provável das obras na Quinta de Marvila, posterior à de Santo Antão do Tojal e, consequentemente, à partida de Canevari de Portugal, a quem Rodrigo Franco provavelmente sucedeu. De seguro, sabe-se que o palácio de Marvila estaria

praticamente pronto em 1744, quando D. Tomás de Almeida aí ofereceu um banquete de despedida ao Núncio Apostólico, Cardeal Odi⁸⁰.

O palácio de Marvila, como outras obras patrocinadas por D. Tomás, pressupõe uma integração urbana, que, neste caso, compreendia igualmente a ligação ao rio, através de cais próprio, e também o benefício das populações, pela construção da "soberba, e utilíssima calçada do novo caminho pela parte da marinha"⁸¹. A entrada era assinalada por dois obeliscos, ainda visíveis numa gravura do «*Archivo Pittoresco*»⁸². É importante acentuar que o obelisco adquire um significado especial durante o período barroco, a partir da urbanização levada a cabo por Domenico Fontana, na Roma de Sisto V. Símbolo solar no antigo Egipto, o obelisco foi trazido para Roma na época imperial, assumindo-se no final do século XVI como símbolo cristão, na medida em que era coroado pela esfera e pela cruz. Em Portugal, não houve grandes empreendimentos urbanos na época joanina, e o obelisco vai aparecer precisamente ligado à Quinta de Marvila e, alguns anos depois ao conjunto das Necessidades, o que dá ao poder religioso a primazia na sua utilização, relativamente ao poder real.

Os obeliscos assinalavam também, a quem passava no rio, a entrada para o palácio, por portão aberto no muro de acesso ao pátio; era uma abertura de arco de volta perfeita, ladeada por duas pilastras lisas, assentes em almofadado de cantaria, alargado em baixo, à maneira de uma base. Sobre as

pilastras, mísulas ornamentais, rematadas, como dissémos, pelas três "lágrimas" características de Rodrigo Franco. As mísulas suportam a cornija, na qual assenta uma balaustrada, tendo no remate das pilastras, dois vasos ornamentais. Sobre o arco, a pedra de armas dos Almeidas, condes de Avintes e marqueses de Lavradio, a família do Patriarca, que também gravou no portão as suas iniciais.

O palácio e a capela (desaparecida) ficavam situados a nascente. Do lado oposto ficavam os aposentos dos criados e, ao fundo, as cocheiras, onde se guardavam as viaturas da Patriarcal. Deste modo, apesar do palácio, em si, ser um edifício rectangular, esboçava-se uma planta em U, em volta de um pátio interior, isolado como acontece noutras situações em que a referida planta é evidente, através do muro elevado.

O palácio, apesar dos seus dois pisos, é relativamente elevado, assentando numa base de cantaria, o que representa, sem dúvida, uma defesa das águas do rio, em caso de cheia. O piso inferior apresenta uma fiada de janelas rectangulares, enquanto o superior, como piso nobre, tem janelas de sacada, coroadas por cornija, numa feição que remonta, aliás, à simplicidade da arquitectura civil durante o século XVII. Não existem aberturas de acesso à rua nesta fachada, o que mais acentua a referida característica de casa virada para o pátio. De facto, é a partir deste que se acede ao palácio, através de uma pequena escadaria de dois lanços convergentes, à qual está adossado um pequeno tanque

para onde a água corre de uma bica de carranca. Na extremidade da fachada, de cada lado, duas portas rectangulares encimadas por janelas igualmente rectangulares, comunicam com o pátio através de um pequeno lanço de meia dúzia de degraus. No enfiamento destas portas, encontramos no piso superior, janelas de sacada, idênticas às da fachada que dá para a rua, com coroamento em cornija. Ao centro, duas outras janelas, uma sobre a porta, a outra sobre uma janela rectangular, que fica ao lado da porta. Só esta ganha certa animação barroca, sendo coroada por arco contracurvado, no qual se inscreve um óculo elíptico. Esta solução, embora já considerada típica de Manuel da Costa Negreiros⁸³, é comum no final do período joanino.

A fachada norte continha a desaparecida capela, mantendo, como a que está virada a sul, duas ordens de nove janelas, sendo as do piso inferior de peitoril (e cegas as três últimas, que correspondem ao muro da escadaria) e as do piso nobre de sacada (sendo a oitava também cega, porque comunicava com o passadiço de ligação à capela).

A nascente, a fachada abre para o jardim através de cinco portas, sendo decorada com painéis de azulejos, representando caçadas. Este jardim assenta num muro que comunica com a rua através de balaústres idênticos aos que coroam o pátio.

Interiormente, o interesse deste edifício é variável. O piso inferior é mais confuso, certamente devido ao aproveitamento de estruturas anteriores. Desaparecida a

cozinha, restam os revestimentos de azulejos e os típicos bancos de pedra nos vãos das janelas.

A entrada dá para um átrio decorado com azulejos representando cenas de caça e da vida religiosa. Uma porta comunica com a biblioteca, sala decorada no tecto com motivos geométricos. As outras salas têm todas tectos planos de madeira.

Um lanço de escadas faz a ligação com a escadaria nobre, formada por dois lanços paralelos, que conduzem a um patamar, donde parte um terceiro lanço, central. Ambos são resguardados por balaústres de mármore acastanhado. No patamar intermédio está a porta que dava para a tribuna da capela. O patamar superior dá acesso, através de uma porta de arco de volta perfeita, enquadrado por volutas, ao salão nobre, de planta aproximadamente quadrada, enquanto as restantes salas têm planta rectangular, umas maiores outras mais pequenas, todas com decoração azulejar e tectos de masseira, brancos, com pequenos ornatos, destacando-se os do salão nobre, por imitarem aplicações de talha dourada, características do período joanino. A escada também tem o tecto pintado, tendo ao centro as armas de D. Tomás de Almeida. É neste segundo piso que surge uma pequena sala interior, de planta elíptica, certamente adaptação de um antigo oratório⁸⁴. De notar que nas residências francesas e austríacas da época, as salas elípticas coincidiam muitas vezes com o salão nobre, ou com os gabinetes chineses, então

em voga, enquanto aqui ela se esconde timidamente no meio das outras salas.

Um dos aspectos mais importantes da decoração deste palácio é, tal como em Santo Antão do Tojal, constituída pelos azulejos, que surgem tanto nas salas, como nas escadas e jardins.

São eles, de acordo com estudos já efectuados⁸⁵, posteriores aos de Santo Antão do Tojal, pelo que se devem situar na última década do reinado de D. João V, sendo também atribuíveis à oficina de Bartolomeu Antunes e Nicolau de Freitas.

As salas do andar inferior são decoradas com azulejos de carácter essencialmente ornamental, de que se destacam as séries de albarradas, que aparecem na decoração das salas viradas ao sul, com barras de acantos enrolados, típicas da época de D. João V. Um corredor deste andar apresenta também os característicos azulejos de figura avulsa, com o motivo das «estrelinhas» nos cantos, representando sobretudo flores, mas também figuras humanas e animais.

No andar nobre, a maior parte das salas são decoradas com azulejos "típicos da grande produção joanina", que valem sobretudo pela variedade e riqueza dos enquadramentos barrocos, interiormente recortados, com cortinados, sanefas, grinaldas e *putti* esvoaçantes, combinando-se com as mais diversas cartelas⁸⁶. Ao centro, fundos de paisagem, com arvores e casario sugerem a

profundidade, aparecendo em primeiro plano figuras de cortesãos, vestidos à moda da época, com elegância estereotipada.

Alguns destes painéis aproximam-se dos realizados por Bartolomeu Antunes para a capela-mor do Convento de S. Francisco, em Salvador, datados de 1737. Estes azulejos aparentam-se, além disso, com alguns da quinta de Santo Antônio do Tojal, nomeadamente "os do átrio e das salas nobres e alguns pormenores da escadaria"⁸⁷.

Este primeiro conjunto é datável de cerca de 1740. Um outro conjunto abrange os painéis historiados da entrada e do jardim, distinguindo-se "pela leveza e liberdade dos finos ornatos soltos, combinados com pequenas volutas, florões concheados e elementos vegetais"⁸⁸, sem dúvida anunciadores do gosto rococó e situáveis, por isso, à volta de 1745, embora também atribuíveis, pelas características da parte central historiada, à oficina de Bartolomeu Antunes - Nicolau de Freitas⁸⁹.

Enquadram-se nestes conjuntos os azulejos que se encontram entre as portas de acesso ao jardim superior, representando caçadas, que José Meco atribui a Nicolau de Freitas, por comparação com a obra assinada por este pintor em Vilar de Frades, em 1736.

Outro conjunto é o do lance e patamar de entrada, atribuível a Bartolomeu Antunes, que já apresentam no remate superior, ladeando uma cabeça feminina, as características «asas de morcego» anunciadoras do gosto rococó, como acima

dissémos. Estes enquadramentos são também aproximados pelo referido investigador dos que aparecem no Senhor Roubado de Odivelas, de cerca de 1744⁹⁰. Junto da porta, painéis idênticos, de menores dimensões, representam frades e eremitas.

A parede ao fundo do átrio, actualmente com azulejos modernos, teria um painel com eremitas, que envolvia uma janela, tendo sido transferido, tal como os painéis da capela, para o Jardim do Palácio Galveias.

O salão nobre e uma sala rectangular, virada a sul, no extremo oposto da fachada, são decorados com azulejos de carácter ornamental, sem motivos figurativos, em composições que evocam a pintura de tectos do final do século XVII ou o azulejo da fase final da policromia⁹¹: são volutas de folhagem tipicamente barroca, que partem de um vaso florido assente numa carranca e encimado por uma cabeça feminina sobre uma palmeta ladeada por sanefas.

O corredor principal do andar nobre apresenta composições iguais aos painéis de média dimensão do salão nobre.

Finalmente, na outra sala rectangular, aparecem também painéis com volutas, sanefas que enquadram uma composição heráldica de tradições orientais, que representa um par de aves debicando as flores de um vaso. Esta composição e outra que lhe é simétrica, enquadram um medalhão central, de forma oval, representando um busto de

perfil; o medalhão pende, com um laço, de um baldaquino circular, ligado por sanefas às volutas barrocas.

Um painel do mesmo tipo, com vasos floridos e medalhões com bustos, foi parcialmente destruído pela introdução de um fogão de sala e pela abertura de uma porta para a sala elíptica.

Estes painéis são igualmente de cerca de 1740 e atribuíveis a Bartolomeu Antunes. Os medalhões ovais desta sala do palácio da Mitra aproximam-se dos que pendem da composição que acompanha a cornija dos pombais da quinta de Santo Antão do Tojal, embora nestes seja introduzida a cor amarela⁹².

Outro aspecto importante destes azulejos é o combinarem elementos caracterizadamente barrocos, como as volutas e sanefas típicas da decoração joanina, com outros elementos já próprios do estilo «Regência», sobretudo os medalhões com bustos coroados por laços, enquanto a delicadeza da pintura, com tonalidades esbatidas, é igualmente anunciadora do rococó.

Toda a escadaria do palácio é decorada com azulejos, que se adaptam perfeitamente ao espaço em que estão inseridos, sendo, no entanto, uns de carácter mais vulgar e outros mais originais.

Grande parte desses azulejos imitam balaústres de pedra, de modo semelhante ao que acontece na escadaria do Palácio dos Marquesses de Minas (onde figuras e macacarias espreitam por trás dos balaústres) ou, no próprio palácio de

Santo Antão do Tojal, onde se combinam com figuras de convite.

Nos lanços iniciais e no patamar central, a parede é forrada de azulejos que representam paisagens distantes, e sobre estas, numa tonalidade mais forte, é que se recortam os balaústres, criando uma ilusão perspéctica de espacialidade bem típica do barroco. Também aqui, apesar de se tratar essencialmente de azulejaria azul e branca, surgem palmetas e florões pintados de amarelo.

Os silhares que ladeiam a porta do salão nobre representam também balaústres, mas estes, imitando os de mármore acastanhado da própria escada, são pintados a alaranjado forte, o que contrasta com o azul esbatido da paisagem do fundo, dando um notável exemplo da combinação da decoração azulejar com os espaços para a qual era criada.

Rematando os silhares superiores da escadaria, vêm-se pilastras almofadadas, que servem de pedestal a quatro figuras alegóricas recortadas, representando os quatro elementos (Ar, Água, Terra e Fogo) e que têm características muito semelhantes às do terraço do palácio de Santo Antão do Tojal⁹³.

Nas paredes laterais do último lance, aparecem ainda painéis decorativos semelhantes aos do salão nobre e da outra sala do piso superior, apresentando uma série de volutas enroladas em volta de uma grinalda central, combinadas com aves que debicam flores ou serpentes que saem

das próprias volutas. A moldura é de acantos e óvulos, com cartelas pintadas a amarelo, ao centro e nos ângulos.

No jardim, existe ainda um grande painel, que estava associado a um banco com azulejos de figura avulsa, actualmente retirados, e que apresenta uma composição em que estão representadas as armas do Patriarca D. Fernando de Sousa e Silva, que foi Cardeal de 1776 a 1786, e não as de D. Tomás de Almeida⁹⁴.

Um aspecto importante a salientar e que é comum às duas decorações azulejares patrocinadas por D. Tomás de Almeida, aqui e na sua quinta do Tojal, é o recurso, numa época em que na azulejaria dominava o azul e branco, a uma terceira cor, o amarelo ou o alaranjado, contribuindo para enriquecer os efeitos ilusionistas do azulejo e trazendo para a arquitectura civil uma combinação cromática que na arquitectura religiosa estava sempre presente através da combinação do azulejo com a talha dourada.

Uma referência especial merece ainda a capela do palácio, infelizmente destruída sem que ao menos fossem feitos registos fotográficos e levantadas plantas. Esta nossa análise baseia-se sobretudo nas imagens publicadas na «Revista Municipal»⁹⁵ e na planta anexa, através das quais nos foi possível levantar a hipótese de uma atribuição.

A existência desta capela é assim referida pelo panegirista de D. Tomás: "Fez uma capella magestosamente ornada de Nossa Senhora da Conceição sua grande advogada e protectora, e nella mandava quotidianamente celebrar o santo

sacrifício da missa, para que aquelles visinhos se aproveitassem de tão grande bem espiritual..."⁹⁶.

A fachada da capela, de que não ficou qualquer registo, ficava no prolongamento da frontaria do palácio para Norte. O acesso era feito, para o público, através do pátio, numa porta situada a meio da fachada lateral e sobrepujada por uma janela, como se vê na planta existente. Pela mesma, verificamos que existiam três janelas de cada lado. O acesso às tribunas era feito pela porta que ainda existe (entaipada) no patamar médio da escadaria.

A capela, que exteriormente tinha planta rectangular, interiormente era uma elipse, com 12m x 7m e altura também de 7m. Sabemos que as plantas elípticas são muito usadas no barroco italiano, mas relativamente raras entre nós, destacando-se a sala elíptica que Ludovice fez em Mafra, para Sala do Capítulo. Este facto torna ainda mais lamentável a destruição deste edifício.

Um dos aspectos originais, visível na fotografia, é a concepção das tribunas sobre as portas, com a verga intermédia em arco abatido, na parte superior de cada porta e na base das tribunas, repetindo o desenho da cantaria das portas e janelas dos dois pombais situados no fundo do parque da Quinta dos Arcebispos, em Santo Antão do Tojal, facto que já havia sido notado, embora atribuindo o projecto daqueles pombais a Canevari⁹⁷.

Na verdade, como já atrás afirmámos, esses pombais não devem ser de Canevari, mas de Rodrigo Franco, architecto

da Mitra, já que esse mesmo tipo de combinação aparece nas duas janelas centrais da fachada da igreja do Senhor da Pedra, em Óbidos. Este elemento foi recentemente considerado como identificador da obra de Rodrigo Franco⁹⁸.

Por outro lado, já no Senhor da Pedra este arquitecto concebeu uma planta original, "com um hexágono regular inscrito numa circunferência, constituindo exemplar único no território nacional"⁹⁹. Assim não é de surpreender a opção aqui tomada da escolha de uma elipse inscrita num rectângulo, tanto mais que foi provado documentalmente que Rodrigo Franco trabalhara com Ludovice em Mafra desde 1725¹⁰⁰, podendo ter conhecimento do projecto deste para a referida sala elíptica. Por outro lado, se atendermos ao retábulo da capela-mor na igreja do Senhor da Pedra e aqui, verificamos que, embora obedecendo a um esquema generalizado no período joanino, e derivado de Mafra e Évora, eles são quase iguais, apresentando a parte central coroada por um arco de volta perfeita, e enquadrada por duas colunas de ordem compósita, que suportam a arquitrave e um frontão segmentar, recuado na parte central, e apresentando nas extremidades, salientes, dois anjos ajoelhados.

Esta capela foi, muito provavelmente, a última obra empreendida por D. Tomás de Almeida nesta propriedade¹⁰¹, facto que acentua a impossibilidade da obra ser da autoria de Canevari, que saíra de Portugal em 1732.

Em relação aos painéis de azulejos, a situação é um pouco diferente, visto que alguns deles estão em depósito no

Museu da Cidade, enquanto outros três estão aplicados nos jardins do palácio Galveias. Seriam no total dez painéis, oito correspondendo aos oito panos de parede e os outros dois aos enxalços do vão da porta de acesso pelo pátio. Três pares estão centrados por símbolos da Virgem, ligados portanto ao orago da capela, a Conceição, combinados com insígnias Patriarcais, enquanto outros apresentam simbologia franciscana, talvez porque D. Tomás era Ministro da Ordem Terceira de S. Francisco.

De cada lado da capela-mor vêem-se (na fotografia) dois painéis verticais de moldura interiormente recortada, da qual pendem, suspensas de fitas, cartelas, a da direita com a Palmeira, e a da esquerda, com o Cipreste. Depois da porta, existia um painel, bastante mais largo, com uma cartela com uma roseira florida, encimada pela Lua (Museu da Cidade); do lado esquerdo, estaria o ramo de açucenas com o Sol (Jardim das Galveias). O terceiro par devia ter como elementos centrais a Fonte (Jardim das Galveias) e a Torre ou o Poço (Museu da Cidade?). Nas paredes do fundo, estariam os painéis com os emblemas franciscano e antoniano (Museu da Cidade). Dois outros painéis, que têm apenas uma grinalda florida na parte central (Jardim das Galveias e depósito do Museu), que têm apenas uma grinalda florida na parte central, deviam estar colocados nos enxalços da porta de entrada.

Estes azulejos situam-se cronologicamente à volta de 1745, na derradeira fase do joanino, pelo contraste entre o

tom azul carregado das cercaduras e pálido nos motivos centrais, muito característico da primeira fase do rococó¹⁰².

Quanto à autoria é provável que seja a mesma de outros conjuntos deste palácio e, conseqüentemente, obra de Bartolomeu Antunes, com provável colaboração de Nicolau de Freitas¹⁰³.

O rodapé da capela tinha seis azulejos de altura, sendo mais baixo junto do altar. Cada troço era ladeado por uma pilastra com volutas, tendo a parte central limitada por folhagem e encurvada, o que combinado com a linha côncava desenhada pelas paredes, deveria criar interessantes efeitos de reentrância e saliência, bem típicos do barroco.

Este conjunto, a não ter sido destruído, seria também um exemplo único da aplicação de uma solução decorativa característica do barroco português a um espaço que já não era chão e estático, mas continha pelo contrário, uma dinâmica própria da arquitectura italianizante.

Quanto à decoração interior, sabemos também que D. Tomás enriqueceu as salas do palácio "de admiráveis pinturas, nobres tapeçarias, e primoroso ornato, assim a mais grande copa das cosinhas..."¹⁰⁴.

Sabemos que, por exemplo, aqui se encontravam, em 1768, os famosos painéis do altar de S. Vicente da Sé de Lisboa, obra de Nuno Gonçalves, que daqui foi transferida para S. Vicente de Fora¹⁰⁵.

Também através do Padre João Bautista de Castro sabemos que D. Tomás reservou duas salas do palácio para fazer uma galeria com os retratos dos arcebispos, encomendados a Vieira Lusitano¹⁰⁶.

Segundo o panegirista do nosso primeiro Cardeal Patriarca, a estes se acrescentava o retrato do próprio D. Tomás de Almeida, mandado fazer por D. João V "no ano de 1744 pelo famoso pintor Francisco Vieira" que "o retratou no acto de abençoar...; mandou-o o mesmo Monarca colocar no magnífico e sumptuoso palácio de Marvila..."¹⁰⁷. Um outro retrato do seu Cardeal, cópia deste, feita também por Vieira Lusitano, mandou D. João V fazer para colocar na Casa Régia do tesouro, antigo palácio da Casa de Bragança¹⁰⁸.

Mais tarde, também estes painéis foram transferidos para o Paço de S. Vicente e depois foram vendidos a antiquários, já no nosso século. Alguns foram adquiridos pelo Conde de Monte Real que generosamente os ofereceu de novo ao Patriarcado, encontrando-se actualmente no Paço do Campo Mártires da Pátria. É o caso dos retratos de D. António de Mendonça e de D. Miguel de Castro, assim como um de D. Tomás de Almeida, que poderá ser o de Vieira Lusitano¹⁰⁹.

Nem todos os quadros foram na verdade pintados por ele; alguns "apenas retocou e ampliou, acrescentando-lhe emblemas e alegorias, que não me parece caracterisarem o mais fino gosto"¹¹⁰.

Segundo Sousa Viterbo, o palácio de Marvila foi vendido, em 1864, a D. José de Salamanca, economista e político espanhol, extremamente hábil como homem de negócios, o que contribuiu para a fama que teve de envolver-se em negócios escuros e especulações imorais, do seu nome designadas no Portugal oitocentista por "salamancadas". Depois de uma vida politicamente agitada, que o levou ao exílio, regressou a Espanha em 1849, tendo-se, a partir de então, dedicado à construção de vias férreas, tanto no seu país como entre nós. Aqui foi um dos fundadores da Companhia Portuguesa dos Caminhos-de-ferro e seu concessionário e, nessa altura, deve ter comprado a residência de Marvila, com todo o seu recheio, "o que muito tentaria o opulento fidalgo hespanhol, que era grande amador de livros raros e objectos preciosos"¹¹¹. Quando da sublevação espanhola de 1854, a sua casa de Madrid foi saqueada e os móveis queimados na rua, mas, mesmo assim, regressou à vida política, quer como partidário do rei Afonso, quer na oposição, tendo-se distinguido como orador. Por todos os serviços prestados ao Estado, foram-lhe concedidos os títulos de marquês de Salamanca, conde dos Llanos e Grande de Espanha de primeira classe. Foi um grande protector das artes, tendo todos os seus palácios e vivendas decorados com notáveis objectos de arte¹¹².

Dez anos depois, o palácio foi vendido a Horatius Justus Perry, encarregado de negócios dos Estados Unidos em Madrid e casado com a poetisa Carolina Coronado. O Visconde

de Castilho, que era visita da casa, diz que a galeria formada por D. Tomás de Almeida desaparecera completamente, assim como "muitas alfaias que ornamentavam o palácio"¹¹³.

O Santuário do Senhor da Pedra, em Óbidos

Este é um caso particular em que uma obra gerada pela devoção popular atinge certa grandiosidade, apesar de incompleta, pelo facto de o Cardeal Patriarca a assumir como obra sua, sendo reforçada ainda pela magnificência régia, dado que foi edificado na década de 40, na época em que D. João V, já doente, se deslocava periodicamente a banhos nas Caldas, nunca deixando de contribuir com as suas esmolas para a construção do santuário¹¹⁴.

A história que origina a construção deste santuário é idêntica a muitas outras, que geraram edifícios mais modestos. A imagem, de facto uma cruz na qual se tinha esculpido um Cristo, remontava certamente ao período medieval, e tinha sido colocada "num combro junto à estrada que ligava Óbidos às Caldas da Rainha"¹¹⁵. Segundo uns, fora a rainha D. Leonor que ali a mandara colocar, para indicar aos peregrinos doentes o caminho da cura, os banhos das Caldas, obra de sua iniciativa; segundo outros, a cruz chamava-se inicialmente dos Fieis de Deus, em referência a uma Irmandade do mesmo nome, que se dedicava ao enterro dos mortos, passando obrigatoriamente pela cruz; a designação "da pedra" provinha de um casal ali existente¹¹⁶. Poderia ainda tratar-se de um cruzeiro como os que existiam à

entrada e saída de povoações. Durante muito tempo, aqui se dirigiram procissões provenientes de Óbidos, mas depois, não se sabe muito bem porquê, a cruz caiu no esquecimento e esse hábito desapareceu.

No século XVIII, pela década de 30, a região sofreu uma grande seca e nem todas as preces dirigidas a Deus pela população de Óbidos resultaram em chuva. Foi então que alguém se recordou da antiga devoção à Cruz da Pedra e, relemburada e limpa, foi a mesma objecto de uma grande procissão. Milagre ou coincidência, o certo é que a chuva finalmente veio e com ela a fama do carácter milagroso da cruz, à qual se dirigiram muitos peregrinos.

Foi um elemento do clero que por ali passou em Junho de 1739, que ofereceu uma esmola, referindo que naquele mesmo local se haveria de construir uma igreja¹¹⁷. Imediatamente as dádivas se multiplicaram de tal forma que o Patriarca foi informado do sucedido e logo determinou que se organizasse uma Confraria, para concentrar essas dádivas e fazer construir uma capela de madeira, para que a imagem pudesse ser condignamente venerada.

A capela foi festejada em Julho seguinte, com missa e sermão e tinham-se juntado 505570 réis em dinheiro, para além de ofertas em géneros; a 2 de Agosto foi celebrada a primeira missa. A descoberta no local de uma fonte, cujas águas foram também consideradas milagrosas, determinou a cada vez maior afluência de peregrinos, que ali deixavam

esmolas em dinheiro e materiais que permitiriam a construção de uma igreja em pedra e cal.

D. Tomás de Almeida, ciente da importância de fenómenos como este, para a supremacia e poder da Igreja sobre as populações, resolveu, em Setembro de 1740, enviar ao local um representante seu, acompanhado do seu arquitecto Rodrigo Franco, que contribuiu para a escolha do local e fez a planta da igreja. Sanadas algumas dificuldades, as obras iniciaram-se a 25 de Novembro, vindo a primeira pedra a ser lançada a 21 de Dezembro. Por esta altura, segundo a «Gazeta de Lisboa», as esmolas somavam 50 mil cruzados¹¹⁸. Esta quantia é confirmada pelo «Folheto de Lisboa», que descreve sumariamente as cerimónias a que presidiu Dantas Barbosa, que benzeu a pedra que depois foi levada em procissão da capela para o local da nova edificação.

Em Setembro de 1741, já a nova igreja tinha "os alicerces fora da terra, e as paredes da Capela mor em altura de mais de quinze palmos: ... o Mestre della se obrigou a dala acabada em 3 annos"¹¹⁹.

Apesar desta promessa e das esmolas, contribuição quer do monarca quer de D. Tomás de Almeida, a verdade é que as obras se atrasaram para além desta previsão e, em 1747, a igreja estava interiormente concluída, mas faltavam-lhe as torres. Decide, por isso, D. Tomás fazer a transferência da imagem para a nova igreja, o que terá lugar a 29 de Abril desse ano, dia em que o Arcebispo de Lacedemónia sagrou os três altares, a que se seguiu um triduo festivo, com a

participação dos músicos da Capela do Arcebispo, em Santo Antão do Tojal. As despesas correram por conta dos beneficiados da Igreja de Santa Maria¹²⁰. Durante as cerimónias, o mestre pedreiro Francisco Antunes continuou simbolicamente a pôr cimento e a betumar a pedra, voto piedoso, já que a igreja nunca foi completada, talvez porque, por estes anos, o Patriarca se encontrava empenhado noutra obra: a paróquia de Santa Isabel.

Mesmo incompleta, a igreja do Senhor da Pedra é uma importante contribuição para a nossa arquitectura barroca e ajuda a revelar-nos Rodrigo Franco, um arquitecto relativamente pouco conhecido, até porque Cirilo apenas se lhe refere, no artigo dedicado a José Manuel de Carvalho e Negreiros, como "medidor dos empreiteiros da Casa das Obras"¹²¹. Foi Sousa Viterbo quem revelou alguns factos relativos à carreira deste arquitecto, publicando dois documentos, o primeiro datado de 4 de Março de 1744, e que é uma provisão régia em que o mesmo Rodrigo Franco é apresentado como "architeto da Mitra e igrejas do Patriarchado desta cidade", ao mesmo tempo que ajudante do arquitecto das Ordens Militares, Custódio Vieira, a quem acompanhou em "muitas medições e outras delligencias"¹²². Por esta razão, e devido à doença grave de que Custódio Vieira sofria, e a pedido do próprio Rodrigo Franco decidiu o rei nomeá-lo "architecto das tres ordens millitares por tempo de seis mezez", se tanto se prolongasse a doença de Custódio Vieira. No ano seguinte, a 9 de Agosto de 1745,

nova provisão régia concedeu-lhe o cargo por mais seis meses¹²³. Mas nunca lhe foi concedida a provisão e propriedade do cargo, que pediria em 1755¹²⁴.

Natural de Lisboa e não de Óbidos, como se pensou, nasceu em 1709 na freguesia de S. José, onde foi moço de capela, destinado à carreira sacerdotal, mas com 15 anos foi trabalhar para as obras de Mafra, onde obteve a sua formação junto de Ludovice¹²⁵. O posto de capitão (de Ordenanças) que tinha, quando foi nomeado medidor da Casa de Obras dos Paços Reais, em 1745, parece não ter implicado qualquer formação em engenharia militar, como outros seus contemporâneos. Também não esteve em Itália, mas o contacto com Ludovice e as obras que possuía, mostram o seu conhecimento do barroco italiano (Pozzo, Borromini) como da arquitectura francesa do século XVII (Félibien, Pautre, Boffrand)¹²⁶. Apesar de ter vindo para Lisboa em 1732, regressou ainda a Mafra em 1733¹²⁷.

Pela importância dos cargos que ocupou, era certamente um arquitecto habilitado, em busca de uma originalidade que estará presente em dois momentos fundamentais da sua carreira: a capela elíptica da Mitra e a igreja do Senhor Jesus da Pedra, que revela uma planta centralizada, formada por um hexágono inscrito numa circunferência, de que se destacam três corpos: o da capela-mor e sacristia e os das duas torres, criando um diálogo curiosos com o espaço circunstante, pois face à linha convexa central, os braços das torres abrem-se ao espaço

envolvente, acolhendo simbolicamente os peregrinos. De notar que há também um certo jogo numérico entre o três e os seus múltiplos: o seis do hexágono interior, os três altares, dedicados, o principal ao Senhor Jesus da Pedra e os laterais à Virgem (Assunção) e a S. José (Morte); os três corpos salientes do exterior, como as três linhas curvas convexas que os separam. No eixo principal, são três as aberturas que se interligam e são três os lados das torres, também com três aberturas cada. Interiormente, a cobertura determinada pelo hexágono é uma cúpula de seis gomos, com um óculo em cada gomo e uma janela em cada face do tambor. Sendo a Igreja patrocínada pelo Patriarcado, não é de excluir uma orientação teológica por aquela determinada, em que dada a consagração dos altares aos três elementos da Sagrada Família, com esta poderá estar relacionada.

O altar-mor que enquadra o Senhor da Pedra e se aproxima, como vimos, do da capela do palácio de Marvila, revela sem dúvida, influências de Mafra e Évora, o que não surpreende, sabendo-se que Rodrigo Franco trabalhou na grande basílica junto de Ludovice.

Para além da originalidade das plantas, procurou também Rodrigo Franco definir a sua personalidade ao criar motivos decorativos que lhe são peculiares, nomeadamente a inversão das janelas ou de janela e porta, "elemento de desestruturação das formas convencionais, feito enquanto jogo e gozo, perturbando a clareza geral dos restantes elementos"¹²⁸ e por isso mesmo definitivamente anti-

clássico, como também é anti-clássica e desestabilizadora a colocação de óculos elípticos na parte inferior da fachada, enquanto, acima das duas janelas associadas por inversão da superior, resta um amplo espaço vazio, ainda mais intensamente sentido pelo contraste entre a parede branca caiada e o tom mais escuro da pedra, acentuado por madeiras e vidros nas aberturas. Poder-se-á dizer, sem com isso sobrevalorizar este arquitecto, que ele foi dos mais originais do barroco nacional e não foi certamente por acaso escolhido para arquitecto da Mitra, por um homem com gostos requintados, como o foi D. Tomás de Almeida, e desde muito cedo vocacionado para a protecção às artes e particularmente à arquitectura.

Igreja Paroquial de Santa Isabel

Quase simultânea à construção da igreja do Senhor da Pedra, foi a da nova paróquia de Santa Isabel, ao Rato, cuja primeira pedra foi lançada em Julho de 1742¹²⁹. No entanto, as razões que levam a esta iniciativa do Patriarca são de teor bem diverso.

O interesse de D. Tomás de Almeida por esta zona já era anterior, na medida em que a ele se deveu a conclusão do Mosteiro trinitário de Nossa Senhora dos Remédios de Campolide, situado no actual Largo do Rato, obra que tinha sido iniciada havia mais de um século, por doação de bens de Manuel Gomes de Elvas. Foi o Patriarca que doou mil cruzados para materiais, o que permitiu o seu acabamento¹³⁰, o que

permitiu "que em 25 de Julho de 1721 entrassem as Fundadoras, e se povoasse de Religiosas, a quem fez Constituições, para o melhor governo da Comunidade, que vive em grande observancia, e perfeição do seu Instituto, com grande estimação da Corte, e do seu benigno Prelado, que as soccorre com largas esmolas..."¹³¹.

Este mosteiro, apesar de ser um edifício com as características da arquitectura conventual do século XVII, tem certa dignidade monumental, intensificada pela ordem colossal das pilastras que animam a parte central da fachada. Ainda hoje ele limita condignamente o Largo do Rato.

Este aparecia, no início do século XVIII, "como o nó estruturador da articulação entre a cidade existente e a projectada"¹³². Na verdade, a Lisboa joanina tendia a expandir-se em direcção ao ocidente, ao mar, tendo surgido ao longo do rio, casas de lazer da nobreza, que culminarão com a aquisição por D. João V do conjunto das quintas de Belém. Mas além desta zona de lazer, uma outra vai surgir, de características residenciais urbanas, mas também ligada a um desenvolvimento industrial (Fábrica das Sedas) e ao recente abastecimento de água a Lisboa (Mãe-d'Água das Amoreiras e posterior Chafariz do Rato).

De 1718 a 1738, Manuel da Maia trabalhou no levantamento desta zona da cidade, "no contexto das funções que desde o início da sua carreira desempenhava nas obras de

fortificação de Lisboa, assistindo ao Engenheiro-mor do Reino, Azevedo Fortes"¹³³.

Em 1738, instalava-se na zona, ainda que com carácter provisório, a Real Fábrica das Sedas, e, para a construção do edifício definitivo, muita gente se instalou no Rato¹³⁴.

A construção do edifício principal da Fábrica (na actual Rua da Escola Politécnica, dita da Fábrica das Sedas) fez-se entre 1735 e 1741, ano em que a fábrica se mudou das instalações provisórias no Largo do Rato¹³⁵.

Seria assim natural que durante esses anos houvesse aumento significativo da população da zona. Por essa razão, os moradores do distrito de Campolide, que compreendia as ruas de S. Bento, S. João dos Bem Casados e ruas circunvizinhas, que até então eram paroquianos das freguesias de S. José, S. Sebastião da Pedreira, Santa Catarina e Santos, pediram ao Patriarca a criação de uma nova paróquia, porque "padecem grande incomodo para a administração dos Sacramentos, pela grande distancia das suas freguezias, como he bem notorio, por cuja razão muitos enfermos morrem sem receberem o Sagrado Viatico..."¹³⁶.

O «Accordão» em que os párocos respondem tem a data de 24 de Novembro de 1735 e todos eles são unânimes em afirmar que a nova paróquia não é necessária: porque "não se verifica a difficuldade dos caminhos por que os d'esta freguezia para a Cotovia são planos, direitos e desembaraçados" - diz o pároco de S. José¹³⁷; porque os

párocos podiam colocar a Eucaristia e os Santos Óleos em locais onde pudessem satisfazer os requerentes - sugere o de Santos; porque "fica muito defraudada a congrua e Benesses da minha Igreja" - diz com sinceridade o de S. Sebastião¹³⁸.

Estes pareceres dos párocos subiram finalmente à Relação e todos os sacerdotes consultados foram de acordo em "affirmar o grave discommodo a que estavam sujeitos os parochianos para a frequencia dos actos religiosos, e sobre tudo para receberem os ultimos sacramentos... e que o SS. Sacramento não podia ser conduzido com a decencia devida atravez de atalhos invios, pedregosos, etc."¹³⁹.

Em consequência, a Relação decidiu pela criação da nova paróquia, nas seguintes condições:

"Que serão obrigados a edificar nova Parochia que principiarão dentro de seis mezes à sua custa, ficando sempre o padroado solidario á Mitra Patriarchal.

Que dotarão com um rendimento suficiente para a Fabrica.

Que assignarão congrua sufficiente ao Parocho para sua sustentação"¹⁴⁰. Este documento estava datado de 24 de Março de 1736. Depois de acertadas as quantias a pagar, foi lavrado um acórdão que data de 22 de Abril de 1741 e, três dias depois, o Arcebispo de Lacedemónia foi fazer a demarcação dos limites da nova freguesia, que teria a invocação de Santa Isabel: "deu-se principio no sitio chamado Moinho de Vento e rua direita que faz entrada para a Cotovia e obras do Conde de Tarouca em cujo sitio fundão as

duas freguezias da N. Senhora da Encarnação e de Nossa Senhora das Mercês, da parte da mão direyta as casas do Ex.^{mo} Sr. Conde de Castello Melhor e da mão esquerda as casas do Ex.^{mo} Conde de Soire. Em ambas estas casas ficão pertencendo á dita freguezia d'onde agora o erão; e d'ahi para diante á nova freguezia"¹⁴¹.

Enquanto não foi construída a sede da nova paróquia, esta funcionou na ermida de Santo Ambrósio¹⁴², onde o próprio Cardeal disse missa a 14 de Maio de 1741. A primeira pedra da nova igreja foi lançada a 8 de Julho de 1742, tendo presidido à cerimónia o Principal Almeida, sobrinho do Patriarca¹⁴³.

O acontecimento foi festejado numa igreja de madeira, feita expressamente para o efeito e toda ornamentada com tapeçarias. Na véspera, tinha havido concertos e fogo de artifício¹⁴⁴.

Segundo o «Folheto de Lisboa», o Patriarca tinha destinado à obra 600 mil cruzados por ano, enquanto as obras durassem e D. João V dava 5000 cruzados. Ao mesmo tempo, mandou o patriarca fazer cálices e paramentos para a nova igreja¹⁴⁵.

A construção da igreja levantou, no entanto, alguns problemas: o edifício foi levantado "até à cimalha real, mas descobrindo-se no desenho alguns excessos, em que não se reparou no princípio, e também por falta de cabedais, esteve suspensa alguns anos"¹⁴⁶. Talvez a obra projectada tivesse sido demasiado ambiciosa; por outro lado, em 1746, a

sagração da nova Patriarcal deve ter ocupado bastante o Patriarca, e em 1750, morria o rei que nele tinha depositado tanta confiança. Todos estes motivos, como o próprio empenhamento na construção do Santuário do Senhor da Pedra, inaugurado em 1747, e que também ficará incompleto, serão razões que justificam, durante alguns anos um certo abandono da obra. A verdade é que, alguns anos mais tarde, D. Tomás decidiu zelar pelo acabamento do templo, pelo que "entregou generosamente em 27 de Outubro do anno de 1753 á Irmandade do Santissimo da dita paróquia toda a sua preciosa copa de prata, com cuja importantissima esmola se foi continuando a obra da igreja com fervor, emendando-se do primeiro risco o que foi possível"¹⁴⁷. Segundo João Bautista de Castro, essa dádiva "constava de mais de mil e quinhentos marcos de pezo" e o patriarca substituiu essa baixela por outra, de metal mais modesto¹⁴⁸.

D. Tomás de Almeida faleceu a 27 de Fevereiro de 1754 e, no seu testamento, renovou as dádivas a esta sua igreja: "Dou e ofereço a gloriosa Rainha Santa Isabel para continuar a fabrica da Sua Igreja Parrochial extramuros desta cidade toda a pratta que tendo pertencente a copa, resto que me ficou para meu uso alem daquela"¹⁴⁹, que já tinha sido doada. No entanto, a igreja ainda demorará a ser terminada, embora o terramoto de 1755 não a tenha afectado¹⁵⁰.

D. Tomás legou-lhe também alfaias e paramentos para o seu recheio: "E dou tao bem a minha Cruz Patriarchal e a

Cruz peytoral com seu cordao de ouro da qual uso nas missas que celebrou na minha capela e meos testamenteiros mandaraõ fazer hua memoria destas pias pesadas a avaliadas pelo contraste para que sejam entregues aos Irmaos do Santissimo Sacramento da dita freguesia com toda a segurança e arrecadação // Tao bem dou a mesma Santa para servirem nas solenidades maiores da dita Sua Igreja hua vestimenta branca bordada de ouro com as minhas Armas, alva, amicto e cordao de ouro que uso; O prato e jarro estante do missal, galhetas com seu pratto ha campainha e caixa de hostias tudo de prata dourada e com as mesmas Armas que tudo sera entregue a Mesa da ditta Irmandade, como administradora do culto da mesma Rainha Santa..."¹⁵¹. Por este testamento se vê o interesse pessoal que o Patriarca punha nesta igreja, infelizmente inacabada.

Interessante é também que a mesma tenha sido dedicada a Santa Isabel, Rainha de Portugal, o que, por um lado, aponta para uma "afirmação de independência e identidade da igreja nacional", como já foi dito¹⁵², por outro significa que é da estirpe dos reis que vêm os santos, sendo por isso aqueles legítimos representantes de Deus na terra, o que está plenamente de acordo com a concepção absolutista de poder, embora nos pareça um tanto forçado só por estas razões falar de «galicanismo» a propósito da criação desta freguesia¹⁵³. Tal intenção, apesar das rupturas eventuais de relações com a Santa Sé, não parece ser tendência da Igreja portuguesa, mas não nos queremos

alongar no debate desta questão que ultrapassa o âmbito do nosso trabalho.

Em relação ao autor do projecto desta igreja, tinha sido nosso parecer na redacção inicial deste capítulo, que as duas hipóteses mais prováveis eram Rodrigo Franco, architecto do Patriarcado na época em que a igreja foi planeada e construída, e Carlos Mardel, que construiu e teve habitação própria ao lado da igreja e aí baptizou os filhos¹⁵⁴.

Esta dúvida foi esclarecida por documento posteriormente publicado, pelo qual se verifica que o architecto da igreja foi de facto, Carlos Mardel: "... pareceo se consultasse ao Architetto Carlos Mardel, q. fez a planta e a executava, pã que reduzindo a a menor despesa sem porem faltar ao preceito da arte, arbitrasse a porção precisa pã se continuar a obra e se pôr a Igreja em t^{ros} de se poder nella officiar"¹⁵⁵.

Na verdade, a simplicidade da planta far-nos-ia logo excluir a primeira hipótese e o "espaço único, amplo, alongado, liso e de proporções muito diversas dos cânones habituais entre nós"¹⁵⁶ era outro factor que apontava para Carlos Mardel, que foi o grande architecto desta zona: foi-lhe já atribuída a fábrica das Sedas, é dele o chafariz, o arco das Amoreiras e a Mãe d'Água, e viveu nas proximidades, tendo-se mudado da Rua do Olival de S. Bento para o actual nº 2 da Rua Saraiva de Carvalho, edifício também projectado por ele e que fica encostado à igreja de Santa Isabel.

A composição da fachada, embora a igreja sofresse intervenções posteriores, é bastante idêntica ao que faziam os arquitectos portugueses em meados do século XVIII, em cujo estilo se integra Carlos Mardel.

No entanto, a composição do retábulo do altar-mor é semelhante quer à do Senhor da Pedra, em Óbidos, quer ao da Capela de Marvila: enquadramento de colunas compósitas, sendo a parte central coroada por um arco de volta perfeita; coroamento por frontão segmentar recuado ao centro, com anjos ajoelhados sobre os arranques laterais e o motivo solar da custódia ao centro. Não seria assim de excluir a intervenção de Rodrigo Franco a este nível, no momento em que Mardel estava mais empenhado nas obras de reconstrução de Lisboa.

Não podemos também esquecer que esta igreja, pelo tempo que levou a ser construída, teve de se adaptar ao novo gosto, podendo os "excessos" do desenho em que a princípio não se reparou¹⁵⁷ não serem mais do que o resultado de um ultrapassar do gosto barroco e de uma preferência pela simplicidade clássica, que se verificou depois do Terramoto.

Outras obras patrocinadas por D. Tomás de Almeida

Para além do já referido acabamento do mosteiro trinitário do Rato e da fundação da igreja de Santa Isabel, o nome de D. Tomás de Almeida está ainda ligado a uma outra casa religiosa: a dos Clérigos da Missão, em Rilhafoles¹⁵⁸. Este convento foi fundado em 1717, ano em que recebeu

licença real e, apesar da sua modesta arquitectura, deveu muito à contribuição do Patriarca, que "pagou a construção de uma capela colateral, da sacristia e de vários aposentos"¹⁵⁹. A construção desta casa conventual decorreu na década de vinte e nada se sabe acerca do seu possível architecto.

D. Tomás de Almeida mostrou igualmente preocupação em deixar aos membros da sua família uma habitação condigna. Na verdade, existiam, junto ao Convento de Santa Clara, umas casas nobres, mandadas construir ainda no século XVI, por descendentes de D. Francisco de Almeida, que desde 1664 passaram a ter o título de Condes de Avintes¹⁶⁰. D. Tomás comprou aquelas casas a seu irmão D. Luis, 3º Conde, e, nesse local, mandou construir um grande palácio que ofereceu a seu sobrinho, D. António de Almeida Soares de Portugal, que foi vice-rei do Brasil, e recebeu os títulos de conde, primeiro, e depois de marquês do Lavradio, donde provém o nome do palácio.

Este foi construído cerca de 1740, no lado norte do Campo de Santa Clara, onde existe um outro palácio, mandado construir pelo Visconde de Barbacena, nos finais do segundo quartel do século XVIII e cujo risco se deve a Manuel da Costa Negreiros, architecto falecido em 1750: É um palácio imponente, com três pisos, tendo a fachada principal dividida em vários corpos, com acentuação do corpo central e dos ângulos, em cantaria e rematados por fogaréus, que,

juntamente com os frontões em chaveta das janelas do piso nobre, lhe conferem movimentação barroca. O interior, apesar de obras posteriores, ainda apresenta salas ornamentadas com painéis de azulejos da época. Tanto este, como o palácio Lavradio, pouco sofreram com o Terramoto¹⁶¹. No entanto, apesar de contemporâneos, apresentam características diversas, verificando-se que o do patriarca apresenta uma fisionomia bem mais clássica, sobretudo pela maior sobriedade no tratamento das aberturas. É um edifício apenas de dois pisos, assentes numa base de cantaria, tratada à maneira de pódio, onde se rasgam frestas rectangulares horizontais, do lado esquerdo, onde a inclinação da rua é maior, enquanto, do lado direito, surgem duas aberturas secundárias. O corpo central é limitado por duas pilastras, que fazem um ligeiro ressalto, acentuado na parte central pelos três degraus salientes e por um ressalto de cantaria, rematado também por pilastras, onde se insere a porta principal. De cada lado da porta, duas janelas rectangulares rasgam-se na cantaria de canos bem marcados, em substituição das frestas e janelas de peitoril dos corpos laterais. O ressalto que enquadra a porta serve de base à janela de sacada, também saliente; esta janela é mais alta e coroada por frontão segmentar assente em mísulas, também mais saliente que os coroamentos das restantes janelas. De cada lado da janela central, rasgam-se duas janelas de peitoril, também coroadas por frontão segmentar. Os dois corpos laterais são animados por duas filas de seis janelas

interligadas verticalmente, sendo as inferiores de peitoril, e as superiores, correspondentes ao piso nobre, de sacada saliente, assente sobre mísulas que enquadram o arco abatido que limita as janelas inferiores, enquanto as do piso superior são rematadas por frontões triangulares curvos. Nas extremidades da fachada, vêem-se pilastras de cantaria, idênticas às que limitam o corpo central.

Interiormente, as alterações foram muito profundas, restando apenas alguns azulejos, de que os do vestíbulo são policromos, enquadrando o brasão dos Lavradores, enquanto na escadaria e andar nobre aparecem cenas galantes e caçadas.

Nada se sabe acerca do arquitecto que projectou esta casa, sendo no entanto de excluir Manuel da Costa Negreiros, que por estes anos estava empenhado no vizinho palácio Barbacena, que apresenta características estilísticas bem diferentes. Sabemos que esta foi uma das épocas mais activas do ponto de vista constructivo, no reinado de D. João V, mas para a maioria das obras não existem documentos que permitam uma identificação e, como aqui acontece, os caracteres estilísticos não são tão sugestivos que permitam fazer uma atribuição. Não será de desprezar a hipótese de, como se trata de uma encomenda de D. Tomás de Almeida, o arquitecto ter sido Rodrigo Franco, como foi sugerido¹⁶².

Devem-se ainda a D. Tomás de Almeida algumas pequenas obras que encomendou nas terras de que era donatário, uma das quais para benefício das populações, tal

como o aqueduto e fonte de Santo Antão do Tojal. Trata-se da "fonte de agua salutifera encaminhada para a villa de Alhandra, até então destituída de tão preciso elemento"¹⁶³. Segundo D. António Caetano de Sousa, o Patriarca "comprou huma Quinta, somente para dar agua ao povo daquella Villa, edificandolhe huma fonte para a sua commodidade, e gratuitamente lhe fez Doação da mesma Quinta, para no seu rendimento se conservar a fonte."¹⁶⁴ Deste facto dá também testemunho o «Mercúrio de Lisboa» de 1748, onde se afirma que a fonte em breve estará concluída¹⁶⁵. A sua construção deve ter-se iniciado alguns anos antes, pois foi em 1742, quando, no regresso das Caldas da Rainha, onde acompanhara D. João V, o Cardeal pernoitou naquela vila que teve conhecimento da má qualidade da água. Apesar do chafariz de pedra, sem nada de notável, apresentar as armas do Cardeal Saldanha, a responsabilidade de D. Tomás na encomenda da obra é confirmada não só pelos dois testemunhos acima apresentados, mas também por um documento publicado por José Fernandes Pereira, onde o facto é relatado¹⁶⁶.

Ainda na zona das Lezírias, que lhe foram doadas em 1719, fez edificar a Ermida de S. José, cuja data se desconhece. Como a região está sujeita a regime de cheias, a ermida foi construída sobre uma espécie de pódio, mas com uma inclinação semelhante à que encontramos nalgumas peças de arquitectura militar, certamente para evitar o desgaste causado pelo bater da água. O seu interior é de extrema

simplicidade, com uma só nave, em que apenas as janelas animam as paredes caiadas de branco¹⁶⁷. Contudo a fachada é mais cuidada e evoca, apesar de mais simples, a igreja de Santo Antão do Tojal, como se esta servisse de modelo, mas aqui imperasse um gosto mais clássico. Assim, é coroada por frontão triangular, em cujo vértice está a cruz, enquanto nas extremidades surgem urnas com fogaréus, no enfiamento das pilastras de cantaria lisa, que limitam a fachada. Esta desdobra-se em dois andares, tal como no Tojal, tendo a zona central acentuada por uma faixa de cantaria, que enquadra a porta e o óculo que a encima, mas ultrapassa a própria cornija e surge como único elemento decorativo no centro do tímpano. Os dois andares são aqui claramente limitados por uma pequena faixa de cantaria dupla, mais acentuada na zona central. Enquanto no Tojal encontramos o andar inferior com nichos e o superior com janelas, aqui a situação inverte-se, com janelas no piso inferior e nichos (sem estátuas) no superior. De notar que neste caso as janelas são simples aberturas rectangulares, e os nichos, em arco de volta perfeita, não têm qualquer efeito decorativo. Só a zona central se anima, com a porta rectangular coroada por frontão segmentar ligeiramente em ressalto, a que o fundo comum de cantaria liga um óculo elíptico vertical, coroado por um frontão triangular curvo e cuja moldura é decorada por lacrimais. Já foram sugeridas, como dissémos, semelhanças com a igreja do Tojal, nesta acentuação da parte central da fachada, como no jogo entre a cantaria e a parede

caçada¹⁶⁸. Seria de acrescentar que a mesma acentuação, embora recorrendo a outros meios, e o mesmo contraste, surgem também em Óbidos. Por outro lado, os lacrimais aparecem como elemento decorativo, embora sem o central maior, como acontece na obra de Rodrigo Franco. Mesmo assim, e dadas as ligações deste arquitecto com o Patriarcado, não será de excluir a hipótese da sua participação nesta pequena igreja.

Por outro lado, foi caracterizada uma forma muito *sui generis*, que consiste em janelas ovais com dois remates inferiores arqueados, prolongando como dois pés a moldura de cantaria da janela e que têm na base três lágrimas iguais¹⁶⁹, forma esta que foi atribuída a Carlos Mardel que, como dissémos foi autor da igreja de Santa Isabel, ou a Sanches da Silva, medidor dos empreiteiros da Casa das Obras, segundo Cirilo¹⁷⁰. Sendo assim o autor desta igreja poderá ser Mardel. Não esqueçamos, contudo, que Rodrigo Franco também pertencia à Casa das Obras e todos estes arquitectos poderiam usar os mesmos elementos estilísticos, pelo que só os documentos poderão confirmar estas hipóteses.

As Artes Decorativas sob o patrocínio do Patriarcado

Sabemos que D. Tomás de Almeida era um amante da arte da beleza, sendo conhecido o requinte com que recebia, nas suas propriedades, quer o rei quer outros elementos da nobreza¹⁷¹. Para isso, tinha os seus palácios magnificamente adornados. Já aqui falámos das salas que destinou aos

retratos dos Patriarcas na sua quinta de Marvila. Por outro lado, João Bautista de Castro diz-nos que enriqueceu o palácio de Santo Antão do Tojal "de excellentes adornos proprios de um principe", sendo os jardins "ennobrecidos com bellas estatuas de porfido"¹⁷².

Como o recheio dos palácios se dispersou, são principalmente os documentos, como o seu testamento, que nos podem dar uma ideia dessas riquezas e do seu gosto requintado. Assim, o Cardeal legou aos seus sucessores o recheio dos palácios do Tojal e de Marvila, com "todos os moveis de pinturas, cortinas, cadeiras, serviço de copa e cosinha..."¹⁷³. À senhora de Avintes, deixou "hum anel de esmeralda cercada de diamantes"; ao marquês de Lavradio, para quem fez construir o palácio do Campo de Santa Clara, deixou ainda, a sua "berlinda nova", espécie de viatura bem adaptada às viagens longas, como a seu tempo vimos; ao Conde de Avintes, legou "toda a louça da India que esta na minha livraria e duas alcatifas irmãos que estao na minha primeira antecamara"; ao principal de Alarcão, deixou "dous pares de botoens com muitos diamantes e brilhantes"; ao Principal de Almeida, seu sobrinho, "a image grande de Cristo crucificado que esta na minha Camara e as duas laminas de Arrhas que estao aos lados dellas"¹⁷⁴ e ainda "a lamina de Nossa Senhora original de Provizany (ou seja, Trevisani) que de Roma trouxe o Eminentissimo Cardeal da Cunha"¹⁷⁵. Na verdade, estas disposições testamentárias dão-nos ideia do ambiente requintado em que D. Tomás vivia, não esquecendo

toda a prata que ofereceu à Igreja de Santa Isabel, e que já referimos.

Restam contudo algumas peças com as suas armas, de que se destacam um tinteiro de prata, datável de finais do século XVII, ou inícios do XVIII (antes de 1720), que tem as armas dos Almeidas gravadas nos lados do tinteiro e no cabo da sineta. É uma peça requintada, assente em quatro pés em forma de patas, com um prato quadrangular que se alarga nos ângulos para formar um pequeno quadrado saliente que permite encaixar os dois tinteiros, uma pequena caixa para a areia e outra para as obreias. Estes elementos têm a sua parte principal estilizada em forma de pequenas asas¹⁷⁶.

Certamente da sua capela particular, nos seus alojamentos do Paço da Ribeira, ou da igreja de Santo Antão do Tojal, ou ainda do palácio de Marvila, é um par de candelabros de prata, de cerca de 1730, com as armas do Patriarca gravadas, característico do barroco romano: base triangular com volutas e folhas de acanto, assente em três patas; fuste de várias secções e abertura decorada com óvulos¹⁷⁷.

De Santo Antão do Tojal é originário um cálice de prata dourada, também de cerca de 1730. Na copa, estão gravados quatro anjinhos, no meio duma decoração floral, tendo cada um os seguintes símbolos: Inri, iniciais da expressão latina Jesus Nazarenius Rex Judeorum; a cruz latina, símbolo perfeito de Cristo; a píxide, para conservar a reserva eucarística; e o sudário, símbolo de modéstia e

castidade. Na parte central, elegantes volutas são adossadas aos cornos da abundância. Na base, conchas e festões alternam com cartelas com enrolamentos que sustentam duas figuras femininas e dois anjos. As armas de D. Tomás estão gravadas na parte inferior da base, com o barrete cardinalício.¹⁷⁸

É provavelmente a este cálice que se refere uma notícia do «Mercúrio de Lisboa», de 26 de Março de 1746, a qual refere também o aqueduto para abastecimento de água à população¹⁷⁹.

Uma outra notícia do mesmo periódico descreve um docel oferecido pelo Patriarca à igreja de Nossa Senhora de Marvila, que fechado, tinha a forma de livro e abrindo-se servia para colocar por baixo o Santíssimo Sacramento; tinha ainda uma gaveta para guardar os corporais¹⁸⁰.

Um selo de prata dourada, de 1717, com a legenda *Thomas Primus Patriarcha Ulisbonen*, foi desenhado por Vieira Lusitano, que fez vários trabalhos para a Patriarcal. O desenho do sinete é tratado com precisão e simetria; organiza-se numa grande cartela com poderosas volutas e é encimado por uma mitra de cardeal, que é o título eclesiástico mais elevado em Portugal. A cauda da águia na parte inferior é o símbolo da família Almeida, que o utiliza no timbre das suas armas. No centro, está a dupla cruz com seis besantes. O sinete conserva o estojo em couro vermelho, gravado a seco e dourado¹⁸¹.

Apesar de toda a riqueza de que gozou em vida, e por sua própria vontade, este homem teve funerais modestos, sendo sepultado em campa rasa na igreja de S. Roque, na capela-mor, sendo o seu ataúde de chumbo coberto por uma lápide de mármore cinzento, ornada a cobre, onde se vêem as armas dos Almeidas, coroadas pela tiara e uma longa inscrição latina, em que são referidos os seus cargos e se faz o elogio das suas virtudes, nomeadamente a doação da sua prata à igreja de Santa Isabel, e lamenta-se a sua morte¹⁸².

As artes efémeras sob o domínio de D. Tomás de
Almeida

Além do que já foi dito sobre a entrada de D. Tomás de Almeida em Lisboa, na sua qualidade de Patriarca, as visitas pastorais às terras do seu Patriarcado eram normalmente objecto das usuais comemorações.

A título de exemplo, citamos uma visita a Alcobaça, em 1721, onde foi recebido, no termo da vila, pelo Senado da Câmara, Clero e Ouvidor dos Coutos, que lhe entregaram as chaves da cadeia.

Para receber o Patriarca, as janelas das casas estavam armadas e as ruas cobertas de ramos e espadanas. No mosteiro, onde se cantou o *Te Deum*, D. Tomás foi levado debaixo do pátio até à capela-mor, onde se sentou numa cadeira com docel, e onde a comunidade lhe beijou o anel.

Ficou hospedado no próprio mosteiro, em quarto "magnificamente armado" e à noite assistiu a uma serenata.

As janelas do mosteiro, como as das casas da vila, estavam iluminadas e houve fogo de artifício.

No dia seguinte, o Patriarca visitou Pedro da Silva Fonseca, alcaide-mor de Alfeizerão, tendo sido recebido com música instrumental e ali jantou. À noite, de novo a vila se iluminou, e houve uma encamisada com mais de quarenta figuras, acompanhando um carro alegórico, em forma de nau, em cuja popa ia Alcobaça e no seu interior vários músicos que tocavam os seus instrumentos. A figura de Alcobaça

dirigiu um elogio a D. Tomás, que assistia de uma janela, e depois houve fogo de artifício, tudo oferecido por Pedro da Silva da Fonseca.

No outro dia, à tarde, houve ainda um combate de touros¹⁸³. São portanto as celebrações usuais em ocasiões em que as vilas eram visitadas pelos representantes do poder, temporal ou espiritual.

NOTAS:

¹Rui Néry, «Linhas de rumo da música portuguesa (de Mozart a Bontempo)», Comunicação apresentada aos Encontros sobre Mozart e a Europa, Lisboa, Torre do Tombo, 9-12 de Abril de 1991

²D. António Caetano de Sousa, História Genealógica da Casa Real Portuguesa, Tomo X, Coimbra, Atlântida Ed., MCMLIII, pp. 496-497

³Idem, ibidem, p. 497

⁴Idem, ibidem, p. 497

⁵Idem, ibidem, p. 498

⁶José Fernandes Pereira, A Acção Artística do Primeiro Patriarca de Lisboa, Quimera Ed., Lisboa, 1991, p. 34

⁷D. António Caetano de Sousa, op. cit., p. 499

⁸Fortunato de Almeida, História da Igreja em Portugal, nova edição dirigida por Damião Peres, vol. II, Livraria Civilização Editora, Porto-Lisboa, 1968, pp. 651-652

⁹José Fernandes Pereira, op. cit., p. 35

¹⁰Marie-Thérèse Mandroux-França, "Quatre Phases de l'Urbanisation de Porto au XVIII^e siècle" in Colóquio Artes, 2^a série, nº 8, Julho de 1972, pp. 35-46

¹¹Idem, ibidem, pp. 35-38

¹²João Bautista de Castro, Mappa de Portugal, Tomo 3^o, Parte V, Lisboa, 1870, pp. 91-92; Fortunato de Almeida, História de Portugal, Tomo V, Ed. F. Almeida, Coimbra, 1928, p. 38

¹³António Vasconcelos de Saldanha e Carmen M. Radulet, (introdução), Portugal, Lisboa e a Corte nos reinados de D. Pedro II e D. João V, Memórias Históricas de Tristão da Cunha Ataíde, 1^o Conde de Povolide, Chaves Ferreira, Publicações S.A., 1990, p. 293 (168 v)

¹⁴"Entrada do Patriarca em Lisboa Ocidental", Reservados da B.N. Lxã, Cód. 6205, publicado por José Fernandes Pereira in op. cit., pp. 116-117; este manuscrito tinha sido resumido por J. Ribeiro Guimarães, Sumário de Vária História, vol. IV, p. 195 ("O Antigo Patriarcha de Lisboa")

¹⁵"Entrada do Patriarca...", op. cit., p. 117

¹⁶João Bautista de Castro, op. cit., p. 92

¹⁷António Vasconcelos Saldanha e Carmen M. Radulet, op. cit., pp. 293-295 (fl. 168 v a 169 v); ver anexo documental

¹⁸Fortunato de Almeida, op. cit., p. 38

¹⁹Idem, ibidem, p. 38

²⁰João Bautista de Castro, op. cit., p. 91

²¹Fortunato de Almeida, História da Igreja em Portugal, op. cit., vol. II, p. 14

²²Ver capítulos referentes a «Paço Real e Patriarcal» e «Importância social da música, da ópera e do teatro».

- ²³António Caetano de Sousa, op. cit., pp. 126-127
- ²⁴Idem, ibidem, p. 127
- ²⁵J. Ribeiro Guimarães, "O Antigo Patriarcha de Lisboa" in Sumário de vária História, op. cit., vol. IV, pp. 195-198
- ²⁶Este manuscrito, que faz parte das «Memórias Paroquiais» de 1758, do A.N.T.T., foi parcialmente publicado por Ayres de Carvalho em D. João V e a arte do seu tempo, II vol., Ed. do autor, 1962, pp. 369-372 e, mais recentemente, foi totalmente transcrito por José Fernandes Pereira, op. cit., nota 6, pp. 103-111.
- ²⁷José Fernandes Pereira, op. cit., p. 106
- ²⁸Pier Paolo Quieto, D. João V de Portugal. A sua influência na arte italiana do século XVIII, Edição Elo, Lisboa-Mafra, 1990, p. 65, nota 21
- ²⁹Idem, ibidem, p. 56
- ³⁰"Antonio Canevari (1681-1764)" in Roma Lusitana - Lisbona Romana, Guida alla mostra, Roma, 3 de Dezembro de 1990 a 31 de Janeiro de 1991, Argos Edizioni, p. 104
- ³¹Pier Paolo Quieto, op. cit., p. 57
- ³²Como se pode ver pelos desenhos existentes no Arquivo Histórico da Academia Nacional de S. Lucas, em Roma, e reproduzidos na obra citada; ver nota 26, pp. 58 e 59
- ³³Ayres de Carvalho, op. cit., p. 362
- ³⁴Ver capítulos respeitantes ao «Paço Real e Patriarcal» e ao «Aqueduto das Águas Livres».
- ³⁵Carta do consul francês Mr. de Montagnac, citada por Ayres de Carvalho, op. cit., p. 362
- ³⁶José Fernandes Pereira, op. cit., pp. 105-106
- ³⁷Idem, ibidem, p. 106
- ³⁸Idem, ibidem, p. 51
- ³⁹Idem, ibidem, p. 107
- ⁴⁰Idem, ibidem, p. 107
- ⁴¹«Gazeta de Lisboa» de 7 de Julho de 1733; ver anexo documental II
- ⁴²José Fernandes Pereira, op. cit., pp. 108-109
- ⁴³Informação que nos foi dada pelo professor arquitecto Francisco Gentil Berger, em visita ao palácio do Correio-mor.
- ⁴⁴Padre João Bautista de Castro, op. cit., p. 452
- ⁴⁵José Meco, O Azulejo em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, p. 161
- ⁴⁶Robert C. Smith, "French models for Portuguese Tiles" in Apollo, nº 134, New York, 1973
- ⁴⁷José Meco, op. cit., p. 227
- ⁴⁸Anne de Stoop, Quintas e Palácios dos Arredores de Lisboa, Livraria Civilização Editora, Barcelos, 1986, p. 65; Helder Carita, Homem Cardoso, Tratado da grandeza dos Jardins em Portugal, Círculo de Leitores, 1990, p. 146
- ⁴⁹Luisa d'Orey Capucho Arruda, Figuras de Convite na Azulejaria Portuguesa do século XVIII, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1989, vol. I, p. 41
- ⁵⁰Idem, ibidem, vol. II, pp. 48-53

- ⁵¹J.M. dos Santos Simões, Azulejaria Portuguesa do Século XVIII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979
- ⁵²Margarida Calado, "O Azulejo historiado como fonte iconográfica para a história do traje - alguns exemplos" in Encontro sobre História da Azulejaria em Portugal II, Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Lisboa, 21 e 22 de Junho de 1991
- ⁵³César de Saussure, "Cartas escritas de Lisboa no ano de 1730" in O Portugal de D. João V visto por três forasteiros, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1983, p. 269
- ⁵⁴Luisa d'Orey Capucho Arruda, op. cit., vol. II, pp. 50 e 52
- ⁵⁵José Fernandes Pereira, op. cit., p. 107
- ⁵⁶Anne de Stoop, op. cit., p. 67
- ⁵⁷Esta nossa posição coincide com a de Francisco José Gentil Berger, Manuel da Costa Negreiros, no estudo sistemático do Barroco joanino na região de Lisboa, Dissertação para Doutoramento, U.T.L., Faculdade de Arquitectura, 1990, pp. 366-367.
- Já depois de redigido este capítulo, tomámos conhecimento de um documento revelado por Horácio Bonifácio, segundo o qual Rodrigo Franco, depois de trabalhar em Mafra, veio para Lisboa, trabalhar para o Patriarca, tendo feito "hum risco para a quinta do Sr. Cardeal Patriarcha", pelo que este "o admetio para seo Architecto" (Horácio Bonifácio, Polivalência e Contradição. Tradição seiscentista: o Barroco e a inclusão de sistemas ecléticos no século XVIII. A 2ª geração de architectos, Dissertação para doutoramento, U.T.L., Lisboa, 1990, p. 98
- ⁵⁸Fernando Antonio da Costa de Barbosa, Elogio histórico. Vida e obra do Eminentíssimo, e Reverendíssimo Senhor Cardeal D. Tomás de Almeida, Lisboa, 1754, p. 148
- ⁵⁹José Fernandes Pereira, op. cit., p. 106
- ⁶⁰Idem, ibidem, p. 106
- ⁶¹Na verdade, esta foi sugerida por Ayres de Carvalho.
- ⁶²José Fernandes Pereira, op. cit., p. 103
- ⁶³Idem, ibidem, p. 103
- ⁶⁴Idem, ibidem, p. 104
- ⁶⁵Idem, ibidem
- ⁶⁶Francisco José Gentil Berger, op. cit., p. 367
- ⁶⁷José Fernandes Pereira, op. cit., p. 105
- ⁶⁸Idem, ibidem
- ⁶⁹Idem, ibidem, p. 65
- ⁷⁰Francisco José Gentil Berger, op. cit., p. 367
- ⁷¹D. António Caetano de Sousa, op. cit., p. 501
- ⁷²Ralph Delgado, "O Lugar de Marvila e a Quinta da Mitra" in Olisipo, ano XXVI, Julho de 1963, nº 103, p. 132
- ⁷³Idem, ibidem, p. 134
- ⁷⁴Idem, ibidem, p. 136
- ⁷⁵Idem, ibidem, p. 139
- ⁷⁶Norberto de Araújo, Inventário Artístico de Lisboa, fasc. 5, C. M. Lxã., 1947, pp. 15-20

- 77 José Meco, "O Palácio da Mitra em Lisboa e os seus Azulejos - I" in Lisboa, Revista Municipal, ano XLVI, 2ª série, nº 12, 2º trimestre de 1985, pp. 13-21
- 78 Francisco José Gentil Berger, op. cit., p. 368
- 79 Joaquim Oliveira Caetano, "Arquitectos, Engenheiros e Mestres de Obras do Aqueduto das Águas Livres" in D. João V e o abastecimento de água a Lisboa, C. M. Lxã., 1990, p. 99; segundo Horácio Bonifácio, que se baseou no documento de habilitação de Rodrigo Franco para a Ordem de Cristo, este foi em 1725 trabalhar para as obras de Mafra, e em 1732 veio para Lisboa trabalhar para o Patriarca, como dissémos (H. B., op. cit., p. 98)
- 80 Fernando António da Costa Barbosa, op. cit.
- 81 João Bautista de Castro, Mappa de Portugal, op. cit., p. 93
- 82 Archivo Pittoresco, vol. VII, p. 221, Lisboa, 1864
- 83 Francisco José Gentil Berger, op. cit., p. 192
- 84 José Meco, op. cit., p. 29
- 85 Idem, "O palácio da Mitra em Lisboa e os seus azulejos - II" in Lisboa, Revista Municipal, Ano XLIV, 2ª série, nº 13, 3º trimestre de 1985, pp. 25-40
- 86 Idem, ibidem, p. 26
- 87 Idem, ibidem, p. 30
- 88 Idem, ibidem, p. 33
- 89 Idem, ibidem, p. 33
- 90 Idem, ibidem, p. 33
- 91 Idem, ibidem, p. 34
- 92 Idem, ibidem, p. 34
- 93 Idem, ibidem, pp. 37-38
- 94 Idem, ibidem, p. 39
- 95 José Meco, "O Palácio da Mitra em Lisboa e os seus azulejos - III" in Lisboa, Revista Municipal, Ano XLIV, 2ª série, nº 14, 4º trimestre de 1985, pp. 7-17
- 96 Fernando António da Costa Barbosa, op. cit., p. 150
- 97 José Meco, op. cit., nota 89, p. 11
- 98 "O mais flagrante e pessoal, são as ligações entre portas e janelas e entre janelas na mesma prumada, através de pedras que rematam lateralmente arcos iguais e invertidos", Francisco José Gentil Berger, op. cit., p. 367
- 99 José Fernandes Pereira, Óbidos, Editorial Presença, Lisboa, 1988, «Cidades e Vilas de Portugal», nº 2, p. 44
- 100 Horácio Bonifácio, op. cit., p. 98
- 101 José Meco, op. cit., nota 89, p. 10
- 102 Idem, ibidem, pp. 13-14
- 103 Idem, ibidem, pp. 14-15
- 104 Fernando António da Costa Barbosa, op. cit., p. 150
- 105 Vítor Serrão, "A Imagem do Império: Do Outono da Idade Média ao Limiar do Barroco (1460-1600)" in História das Artes Plásticas, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Europália 91, pp. 39-40
- 106 João Bautista de Castro, Mappa de Portugal, vol. III, Parte V, Lisboa, 1870, pp. 283-285 (Ver anexo documental III)
- 107 Fernando António da Costa Barbosa, op. cit., p. 212

- ¹⁰⁸Idem, ibidem, p. 213
- ¹⁰⁹José Meco, "O Palácio da Mitra e os seus Azulejos - I", op. cit., p. 20
- ¹¹⁰Sousa Viterbo, A Jardinagem em Portugal, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1901, Separata do vol. 56º do «Instituto», p. 64, nota 98
- ¹¹¹Idem, ibidem, p. 66
- ¹¹²"Salamanca y Mayol, D. José" in Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, vol. 26, Lisboa, Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, Lda., 1945
- ¹¹³Sousa Viterbo, op. cit., p. 67
- ¹¹⁴Ver o subcapítulo relativo a "O Mecenato régio fora da capital"
- ¹¹⁵José Fernandes Pereira, O Santuário do Senhor da Pedra, Óbidos, 1984, p. 17; esta publicação segue o capítulo referente ao assunto em A Acção Artística do Primeiro Patriarca de Lisboa, Tese de mestrado em História da Arte, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, publicada em 1991 por Quimera Edã, texto já citado nesta exposição
- ¹¹⁶Idem, O santuário do Senhor da Pedra, op. cit., p. 17
- ¹¹⁷Idem, p. 18; «Folheto de Lisboa» de 28 de Maio de 1740; ver Anexo documental IV
- ¹¹⁸Folheto de Lisboa de 24 de Dezembro de 1740 e Gazeta de Lisboa de 19 de Janeiro de 1741; ver anexo documental IV
- ¹¹⁹Folheto de Lisboa de 16 de Setembro de 1741; ver anexo documental IV
- ¹²⁰Gazeta de Lisboa de 20 de Abril de 1747; ver anexo documental V
- ¹²¹Cyrillo Volkmar Machado, Collecção de Memórias, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, p. 194
- ¹²²Sousa Viterbo, Diccionario Historico e Documental dos Architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional, 1899, p. 373 (A. N. T. T., Chancelaria da Ordem de Avis, liv. 33, fol. 26 v.)
- ¹²³Idem, ibidem, pp. 373-74 (A. N. T. T., Chancelaria da Ordem de Cristo, livro 224, fol 46)
- ¹²⁴Horácio Bonifácio, op. cit., p. 96
- ¹²⁵Idem, ibidem, pp. 96-98
- ¹²⁶Idem, ibidem, p. 99
- ¹²⁷Francisco José Gentil Berger, op. cit., pp. 123 e 130, nota 3
- ¹²⁸José Fernandes Pereira, O Santuário do Senhor da Pedra, op. cit. p. 28
- ¹²⁹A 4 de Julho, segundo a «Gazeta de Lisboa» de 17 de Julho de 1742; a 8, segundo o «Folheto de Lisboa», que se publicava aos sábados, e a dia 14 de Julho menciona: "Domingo, 8 do corrente..."; a 9 de Julho, segundo João Bautista de Castro, pelo que julgamos mais provável, porque mais próximo e por ser domingo, o dia 8 de Julho, referido no «Folheto»; ver anexo documental V.
- ¹³⁰Fernando António Dantas Barbosa, op. cit., p. 500
- ¹³¹D. António Caetano de Sousa, op. cit., p. 500

- 132Walter Rosa Ferreira da Silva, Além da Baixa. Indícios de planeamento urbano na Lisboa setecentista, 2 vols., Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1990, I vol., p. 49
- 133Idem, ibidem, p. 53
- 134Idem, ibidem, p. 105
- 135Idem, ibidem, pp. 191-192
- 136Santos Farinha, "A Igreja de Santa Isabel" in Brasil-Portugal, nº 373, 1 de Agosto de 1914, p. 196
- 137Idem, ibidem, p. 196
- 138Idem, ibidem, p. 197
- 139Idem, ibidem, p. 130
- 140Idem, ibidem, p. 198
- 141Idem, ibidem, p. 192
- 142Gazeta de Lisboa de 18 de Maio de 1741; ver anexo documental IV.
- 143Ver nota 129.
- 144Gazeta de Lisboa de 17 de Julho de 1742; ver anexo documental IV.
- 145Folheto de Lisboa de 29 de Abril de 1741; ver anexo documental IV
- 146João Bautista de Castro, Mappa de Portugal, tomo 3º, parte V, 3ª ed., Lisboa, 1870, p. 173
- 147Idem, ibidem, p. 173
- 148Idem, ibidem, p. 93
- 149Testamento de D. Tomás de Almeida (A.N.T.T., Registo Geral de Testamentos, Livro 258), publicado por José Fernandes Pereira, A acção artística do Primeiro Patriarca de Lisboa, op. cit., p. 115
- 150João Bautista de Castro, op. cit., p. 173
- 151Testamento de D. Tomás de Almeida, in op.cit., nota 140, p. 115
- 152Walter Rosa, op. cit., p. 106
- 153Idem, ibidem, nota 5
- 154Francisco José Gentil Berger, op. cit., p. 321
- 155A.N.T.T., Patriarcal de Lisboa, Maço 269, Doc. 144, publicado por Horácio Bonifácio, op. cit., p. 243
- 156Walter Rosa, op. cit., p. 108
- 157João Bautista de Castro, op. cit., p. 173
- 158João Bautista de Castro, op. cit., p. 93
- 159José Fernandes Pereira, op. cit., p. 86
- 160Irisalva Moita, "Palácio Lavradio" in Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa, Lisboa, vol. V, tomo 2º, Junta Distrital de Lisboa, 1975, p. 185
- 161Idem, "Palácio Barbacena" in ibidem, pp. 183-184
- 162Horácio Bonifácio, op. cit., p. 285, nota 11
- 163João Bautista de Castro, op. cit., p. 93
- 164D. António Caetano de Sousa, op. cit., pp. 500-501
- 165Mercúrio de Lisboa de 24 de Agosto de 1748; ver anexo documental VI
- 166José Fernandes Pereira, op. cit., p. 111 (Reservados da B.N. Lxª, Cód. 4368)
- 167José Fernandes Pereira, op. cit., p. 86

- ¹⁶⁸Idem, ibidem, p. 87
- ¹⁶⁹Francisco José Gentil Berger, op. cit., p. 353 e fig. 29
- ¹⁷⁰Cyrillo Volkmar Machado, op. cit., p. 194
- ¹⁷¹D. Francisco Xavier de Meneses, Diário, Coimbra, 1943; ver anexo documental II.
- F. A. Dantas Barbosa, o panegirista de D. Tomás, refere o "magnifico e sumptuoso banquete" com que foi recebido na quinta de Marvila o Núncio Apostólico, Cardeal Odi, antes de se retirar para a Cúria romana, em 1744 (op. cit., p. 150).
- ¹⁷²João Bautista de Castro, op. cit., p. 267
- ¹⁷³"Testamento de D. Tomás de Almeida", publicado por José Fernandes Pereira, op. cit., p. 114
- ¹⁷⁴Idem, ibidem, p. 115
- ¹⁷⁵Idem, ibidem, p. 116
- ¹⁷⁶"Le Sacré et les Fêtes", II 42 in Le Triomphe du Baroque, Europalia, 1991, p. 266 (Colecção do M.N.A.A., inv. nº 319)
- ¹⁷⁷Ibidem, II 43, p. 271 (Colecção do M.N.A.A., inv. nº 259 e 260)
- ¹⁷⁸Le Triomphe du Baroque, op. cit., II 44, p. 271 (Colecção do M.N.A.A. inv. nº 691)
- ¹⁷⁹Mercúrio de Lisboa, de 26 de Março de 1746; ver anexo documental VI
- ¹⁸⁰Mercúrio de Lisboa de 15 de Janeiro de 1746; ver anexo documental VI
- ¹⁸¹Le Triomphe du Baroque, op. cit., II 45, pp. 271-272 (Colecção do M.N.A.A., inv. nº 973)
- ¹⁸²O Túmulo de D. Tomás de Almeida, Ed. do Museu de S. Roque, s.l., s.d.
- ¹⁸³Gazeta de Lisboa, 30 de Julho de 1721; ver anexo documental VII.

2.2. O Mecenato a nível episcopal - Bispos e Cabidos.

Para além das renovações levadas a cabo nas nossas catedrais por iniciativa do monarca, como vimos, quer a nível da Capela Real, elevada a Patriarcal, ou da própria Sé de Lisboa, ainda que afastada por algum tempo da sua função, quer da Sé de Évora, onde se devem fundamentalmente a D. João V as grandes obras de reforma na capela-mor; ou para além das também já referidas obras devidas a D. Tomás de Almeida, na sua qualidade de bispo de Lamego e do Porto, muitas outras reformas foram sendo feitas nas catedrais portuguesas, que remontavam a épocas anteriores, algumas mesmo aos períodos românico e gótico.

Essas reformas devem-se a dois tipos de mecenato: o dos bispos e o dos cabidos, durante os períodos mais ou menos longos em que, durante este reinado, a cátedra esteve vaga, ou seja, na situação de "sede vacante", devido ao rompimento de relações com a Santa Sé, que impedia a nomeação de novos bispos.

Por outro lado, para além dos melhoramentos que fizeram nas suas sés, alguns desses bispos foram, na sua qualidade de príncipes da Igreja, patronos de outras obras, quer de carácter religioso, quer profano.

De um modo geral, podemos dizer que estamos perante uma situação desigual a nível do nosso território, embora à

partida tenhamos como facto indiscutível que no território continental - exceptuando-se a basílica Patriarcal - não foi construída de novo nenhuma Sé, limitando-se as intervenções a melhoramentos realizados em edifícios já existentes, que compreendem renovação de altares, pinturas, revestimentos de azulejo, alteração de espaços de acordo com as necessidades dos ritos, e neste caso, as reformas foram efectuadas essencialmente a nível da capela-mor. Esta situação é idêntica à que se verifica na vizinha Espanha, mas mesmo assim, em Portugal, de feição mais tímida, já que não encontramos, por exemplo, entre nós, alterações profundas da fachada dos edifícios, como a que na Galiza realizou Fernando Casas y Novoa, ao criar uma nova fachada, a "Obradoiro", na Catedral de Santiago de Compostela, e apesar de já Germain Bazin ter sugerido a influência do barroco galego sobre o nosso da região do Minho e Douro¹.

Assim, e consoante a importância das diferentes intervenções, sobremaneira significativas nalgumas catedrais, como por exemplo, a do Porto, quase inexistentes noutras, como a de Leiria, as iremos tratar caso a caso.

BRAGA

As obras empreendidas em Braga, durante a primeira metade do século XVIII, devem-se, em primeiro lugar, a D. Rodrigo de Moura Teles, filho do 29 Conde de Vale de Reis, D. Nuno de Mendonça, e de sua mulher D. Luisa de Castro e Moura, que tinha sido bispo da Guarda e era arcebispo de Braga desde 1704, cargo que conservou até à sua morte, em 4 de Setembro de 1728.

A sua actividade como mecenas manifestou-se sobretudo durante os anos em que esteve à frente da diocese bracarense e não se limitou a obras na Sé, como aconteceu em muitos outros casos, mas estendeu-se a uma série de igrejas e conventos em todo o território sob o seu domínio arquiepiscopal. É o caso do Convento das Freiras de S. Bento, em Barcelos (1707), da Capela de S. Sebastião das Carvalheiras (1715), da Capela de Nossa Senhora de Guadalupe, que reedificou, da igreja e convento da Penha de França (1720) e da nova igreja do Convento de S. Frutuoso de Montélios (1728). Apoiou ainda o Convento das Capuchas de Guimarães (1717), as obras do Convento de S. Francisco de Chaves (iniciado em 1684), as obras da Matriz de Viana do Castelo (1714) e as obras na Matriz de Ponte da Barca (1717).

Para além destas, em Braga transformou e ampliou o Paço Arquiepiscopal, modernizou a Sé de acordo com o gosto barroco e, além disso, iniciou as obras no Santuário do Bom Jesus do Monte².

Sabe-se hoje que todas as obras levadas a cabo pelo Arcebispo D. Rodrigo foram entregues a Manuel Fernandes da Silva ou a Manuel Pinto de Vilalobos, ou aos dois em parceria³.

Obras na cidade de Braga

Intervenção importante foi aque D. Rodrigo teve na Sé: "Fez de novo as duas torres, aumentando-as com três sinos; reformou os órgãos; fez quatro altares; estucou o corpo da Sé, adornando-a com azulejos e pinturas, etc.; pintou e doirou as cadeiras da capela-mor e coro alto; fez a casa do cabido; deu para a fábrica, além de preciosas alfaias, um pontifical de ouro, que lhe custou mais de doze mil cruzados"⁴. Transformou também a capela de S. Geraldo, onde mandou executar, para si próprio, uma sepultura em campa rasa.

A Sé de Braga datava do período românico, mas já tinha sofrido importantes alterações no século XVI, sobretudo durante o governo de D. Diogo de Sousa. As obras efectuadas por D. Rodrigo foram diversas, demonstrando uma única preocupação - modernizar a sua Sé ao gosto barroco e torná-la mais adaptada às necessidades decorrentes do ritual faustoso da época.

Um dos problemas das igrejas do período românico era a sua obscuridade, pelo que D. Rodrigo mandou rasgar na fachada como nas naves, amplos janelões, em obra que se iniciou em 1710⁵. Também é da sua responsabilidade a reedificação das torres, a partir de 1723 e que orçou em

4400\$000 reis⁶. Estas, embora mantendo o perfil tradicional da fachada harmónica, ganharam um recorte barroco e foram enriquecidas com novas sineiras e baldaquinos abertos. No coroamento da fachada, foi colocada, em nicho barroco, a estátua de Santa Maria, padroeira da catedral, em 24 de Novembro de 1724⁷.

O transepto, dividido em cinco tramos, é iluminado por um zimbório, que também tinha sido mandado executar por D. Rodrigo, em 1713. As quatro lucarnas do cruzeiro são guarneçadas de azulejos, de pintura azul, com ornatos e anjinhos, semelhantes aos de S. Vitor da mesma cidade. Enquadram-se perfeitamente nas molduras das lucarnas, que parecem datar de 1722 (e não de 1742, como vira Santos Simões, que já considerara os azulejos característicos do primeiro quartel do século XVIII⁸). Na Capela do Santíssimo, que se abre para o transepto, do lado da Epístola, existe ainda um frontal de madeira polícroma - o que resta de um retábulo executado em 1718, segundo risco do architecto portuense João Pereira dos Santos, e que representava o «Triunfo da Igreja pela Santíssima Eucaristia».

Do lado do Evangelho, existe uma capela dedicada a S. Pedro de Rates, com um revestimento azulejar representando passos da vida do padroeiro, tendo num dos painéis a assinatura "*Ant, doliv rã Bern, des f.*"; por comparação estilística, pode atribuir-se-lhes uma data próxima de 1715⁹.

Adossada ao lado nascente da cabeceira, está a capela de S. Geraldo, também remodelada por D. Rodrigo, que a cobriu com abóbada de berço e mandou revestir com azulejos historiados, representando passos da vida do padroeiro, também atribuíveis a António de Oliveira Bernardes, com a colaboração de aprendizes na pintura das barras. A obra foi começada em 1712¹⁰ e os azulejos devem datar de cerca de 1717¹¹. Os restos do fundador foram colocados num altar barroco.

O cuidado posto na ornamentação destas duas capelas mostra a preocupação de D. Rodrigo em refundar a hagiografia e a história sagrada de Braga¹².

Na nave central, adossados aos primeiros pilares da nave a seguir ao transepto, estão os dois púlpitos em mármore, proveniente de Lisboa, com balaustrada de latão, obra de 1716, do bracarense Jacinto Martins¹³.

A Capela de S. Sebastião das Carvalheiras, que datava do final do século XV, foi inteiramente reconstruída por iniciativa de D. Rodrigo, entre 26 de Outubro de 1715, data do lançamento da primeira pedra, e 19 de Janeiro de 1717, data em que a nova igreja foi benzida. A planta é um hexágono irregular, de faces desiguais alternadas, sendo a capela-mor mais profunda. As faces são sublinhadas por pilastras toscanas, e a fachada principal é coroada por frontão triangular interrompido, em cujo tímpano estão as armas de D. Rodrigo e no coroamento está a imagem do

patrono¹⁴. Nela se destaca o revestimento azulejar, com cenas da vida do mártir, atribuído a António de Oliveira Bernardes¹⁵ e datado de 1717, sendo as cercaduras e outros elementos complementares possivelmente do seu colaborador, o monogramista P.M.P.¹⁶.

O Convento e igreja de Nossa Senhora da Penha de França era um recolhimento de senhoras, instituído em 1652 por Pedro de Aguiar e sua mulher, que foi transformado em convento franciscano pelo arcebispo D. Rodrigo, que também edificou a igreja. O retábulo de talha da capela-mor é encimado pelo escudo do Arcebispo. Aqui se destaca igualmente o revestimento azulejar, sendo o da capela-mor assinado por Policarpo de Oliveira Bernardes¹⁷: *Policarpus aboli/va fecit*. Os azulejos que revestem totalmente o corpo da igreja representam cenas da «Vida de S. Francisco» e devem ser de outro artista e mais próximos do final da década de vinte, embora possam ser anteriores a 1728, data da morte do arcebispo¹⁸. O púlpito data de 1720. Do convento, demolido em 1879 nada resta.

A Capela de Nossa Senhora de Guadalupe revela-se notável pela raridade da solução encontrada para a sua planta, circular, com quatro calotes semi-circulares unidas por arco de circunferência. Aqui, como noutras obras da responsabilidade de D. Rodrigo, que têm em comum o recurso a

plantas centralizadas, se revela a personalidade do seu arquitecto, Manuel Pinto de Vilalobos¹⁹.

D. Rodrigo interveio igualmente no Hospital de S. Marcos. Em 1718, foram transferidas as relíquias de S. João Marcos para a capela-mor da igreja do Hospital, que foi reformada. A iniciativa pertenceu à Santa Casa da Misericórdia de Braga e foi retomada por D. Rodrigo, que patrocinou as obras, o caixão e as festas a 25 de Abril de 1718²⁰.

Em 1721, foram encomendadas a Vilalobos plantas para o claustro grande do Hospital, que tinham alguns erros, pelo que em 1722, foi pedida nova planta. O claustro de Vilalobos tem alçados vasados, dois tramos por lanço, tendo cada um uma associação de dois arcos laterais abatidos e de outro central menor e de volta perfeita. Para abastecer o Hospital, fez ainda construir uma fonte debaixo da arcaria do claustro, em cujo espaldar surgem duas cabeças aladas de "putti" e a data de 1723²¹.

De acordo com uma política de prestígio procurada pelos membros da igreja, não só como representantes do poder espiritual, mas também como verdadeiros senhores temporais, D. Rodrigo fez obras de remodelação no Paço episcopal, deu-lhe novo enquadramento urbanístico e preocupou-se com funções públicas, como a construção do Aljube (1718) e o abastecimento de água, através do chafariz do Largo do Paço (1723). Em todas estas obras ficou assinalada a sua

intervenção pela aposição das suas armas, de que o castelo é o símbolo principal.

A partir de 1709, D. Rodrigo reformou a capela do Paço, obra em que dispendeu 2000\$000 reis e fez recolher a escada do corpo principal, bem como a Casa do Despacho. O Paço (onde funciona actualmente a Biblioteca Pública) datava do século XIV. D. Rodrigo acrescentou-lhe um corpo a nascente, em simetria volumétrica com a ala poente e quase fechando a praça que foi urbanisticamente valorizada pelo chafariz. As suas armas foram colocadas sobre as portas de acesso ao Paço, neste largo. O Chafariz dos Castelos, que se enquadra no gosto barroco pelos chafarizes como elementos de animação urbana, ao mesmo tempo demonstra o interesse dos poderes - temporal e espiritual - em melhorar a situação das populações, nomeadamente pelo abastecimento de água. O chafariz, elevado sobre três degraus, é de base poligonal, ostentando o tanque a movimentação reentrante e saliente, característica do barroco. Uma base barroca sustenta a taça, à volta da qual surgem os pequenos castelos, símbolos heráldicos de D. Rodrigo, enquanto, ao centro, uma torre de três andares serve de suporte a um grupo escultórico.

Ainda a nível urbano, D. Rodrigo iniciou o projecto do Campo Novo, que só se viria a concretizar no episcopado de D. José de Bragança, já que em 1755 só o alçado poente da praça estava construído. A planta desta era quadrada, partindo quatro ruas das diagonais do quadrado: Rua da Oliveira e Rua de S. Gonçalo (19 prazo em 1725); Rua de

Santo André (1726) e Rua de Guadalupe (1725)²². Esta obra deve-se também certamente a Manuel Pinto de Vilalobos, que na época era colaborador muito próximo do arcebispo²³.

Nos arredores de Braga, também D. Rodrigo teve importantes intervenções. Já no final da sua vida, em 18 de Junho de 1728, foi lançada a primeira pedra na igreja de S. Frutuoso de Montélios²⁴. Também custeou uma campanha de obras num templo que existia no local da Madalena da Falperra e cuja planta pode ter influenciado a igreja actual que data da segunda metade do século (1753-57)²⁵.

Documentação relativa a esta capela foi recentemente divulgada, provando que foi ainda nos finais do século XVII que a confraria decidiu reconstruir a capela. Segundo a mesma documentação, sabe-se que em 1738, portanto durante o período de sede vacante, estavam em reparação as abóbadas da capela, tarefa que tinha sido entregue ao mestre Gregório Ribeiro, contra o qual se levantou uma acção, por não cumprir. O trabalho foi então entregue a Manuel Rodrigues.

Em 1740-42, já sob o governo de D. José de Bragança, os documentos referem a necessidade de reparações, sendo Manuel Luis considerado responsável pelo deficiente arranjo, pelo que foi preso e veio a morrer na cadeia da Relação.

Em 1747 foi assinado novo contrato para a reedificação da capela, que se concretizará só na segunda metade do século XVIII²⁶, pelo que as questões levantadas estão fora do âmbito do nosso trabalho.

Mas a obra-prima a que o nome do arcebispo D. Rodrigo de Moura Teles aparece ligado é o Santuário do Bom Jesus do Monte, "em que gastou mais de sessenta mil cruzados"²⁷.

No Monte Espinho, nos arredores de Braga, existia, desde o final do século XV (1494), uma ermida dedicada à Santa Cruz, que tinha sido reedificada em 1522 e em 1629, altura em que passou a ser dedicada ao Bom Jesus do Monte, e em que foi instituída uma confraria.

Em 1708, declarara-se um litígio entre o Deão da Sé, Francisco Pereira da Silva, e a referida Confraria, tendo D. Rodrigo de Moura Teles aproveitado a ocasião para dar solução ao diferendo e ao mesmo tempo promover uma importante remodelação do santuário, que fez dele um dos conjuntos arquitectónicos e paisagísticos mais notáveis do Barroco Português²⁸. D. Rodrigo controlou a Confraria que administrava a capelinha a partir de 1721 e em 1723, começou o aperfeiçoamento do santuário, mas o arcebispo, falecido em 1728, não teria oportunidade de ver a sua obra terminada, embora deixasse em testamento a quantia de cinco mil cruzados para a sua conclusão²⁹.

Várias descrições deste Santuário foram feitas desde o final do século XVIII, sendo a mais antiga, de 1793, de Manuel António Vieira³⁰. Foi este autor, contemporâneo da reconstrução da actual igreja pelo arquitecto Carlos Amarante (1784-1811) e diz-nos que a igreja de D. Rodrigo era "feita à romana, de forma quasi redonda", o que tem sido

interpretado como significando que era elíptica e levou mesmo Germain Bazin a sugerir que poderia ter influenciado o próprio Nasoni nos Clérigos³¹. No entanto, a planta elíptica não está confirmada e existe mesmo um desenho rigoroso de Cruz Amarante, mostrando a igreja circular³². O plano geral do santuário, embora sem confirmação documental, foi atribuído por Alberto Feio³³ a Manuel Pinto Vilalobos, atribuição que tem sido aceite em estudos mais actualizados³⁴. Vilalobos foi, como já dissemos recentemente considerado um dos principais responsáveis pelas obras efectuadas por D. Rodrigo o que torna esta hipótese ainda mais evidente³⁵. Vilalobos torna-se assim um dos nossos primeiros architectos paisagistas, pela forma como aproveitou a inclinação do terreno e a sua situação privilegiada. Lamentavelmente, a igreja de sua autoria mostrou-se logo insuficiente para a afluência dos romeiros e cerca de cinquenta anos depois da sua construção (1723-25) já ameaçava ruína, o que levou à sua substituição por outra, já de acordo com um gosto estético neoclássico. Sabe-se, pela descrição existente, que sobre a cornija tinha uma varanda de peitoril ornamentada com oito enormes anjos, apresentando os martírios da Paixão de Cristo e, interiormente, era, como outras igrejas da época, decorada com talha dourada e azulejos³⁶.

Quanto ao Santuário, tal como foi planeado por D. Rodrigo e pelo seu architecto, compreendia uma adaptação do espaço primitivo, entre o pórtico de acesso e o início do

Escadório, e um programa próprio, que corresponde ao chamado Escadório dos Cinco Sentidos. No que respeita ao primeiro, alargaram-se e regularizaram-se as rampas e criaram-se pátios poligonais, onde, em cada ângulo, se erguem as capelas da Paixão - originalmente oito, hoje apenas seis - quadradas, com cobertura piramidal. As capelas compreendiam os passos principais da Paixão de Cristo, da Ceia à Crucificação, mas são acompanhadas por fontes, decoradas por figuras mitológicas: Sol, Lua, Apolo, Marte, Mercúrio e Júpiter. Aliás, esta dualidade entre paganismo e cristianismo acompanha toda a concepção decorativa do Santuário, facto que não surpreende se pensarmos em termos de decoração barroca de jardins, mas que neste caso reveste um carácter simbólico, que tanto pode ser interpretado em termos de oposição entre "a falsidade dos valores pagãos e a superioridade da doutrina católica"³⁷, como de complementaridade entre a natureza pagã, mas que afinal é criação divina, ou entre a natureza, fonte de deleite para os sentidos, mas, simultaneamente, objecto de meditação e ascese em busca de Deus.

Esta primeira parte é iniciada por um pórtico, onde se encontram as armas de D. Rodrigo, a esfera armilar, e a legenda «Jerusalem Santa restaurada, e reedificada no anno de 1723», elementos que chamam a atenção do peregrino para o significado simbólico do santuário, mas também para o promotor das principais reformas.

Deste primeiro percurso, acede-se ao segundo através de três lanços de escadas, ladeados, no seu começo, por dois obeliscos, símbolos de Cristo vitorioso, envolvidos por uma espiral, através da qual corre água, lançada da boca de uma serpente que se encontra enrolada no seu coroamento. O movimento espiralado é bem característico do barroco, dando-nos a ideia de perpétuo movimento, enquanto a serpente, símbolo da terra, mas também do pecado, deixa sair da sua boca outro dos Elementos, a água, que purifica do pecado através do baptismo - numa curiosa síntese entre bem e mal, que não é única no santuário.

Acima destes três lanços, ergue-se então o Escadório dos Cinco Sentidos, actualmente completado pelo Escadório das Virtudes (mais três lanços) da reforma de Cruz Amarante, que colocou a igreja num ponto mais alto, tornando mais penosa a ascensão-ascese.

Para quem o vê debaixo - e sem dúvida que foi projectado de "sotto in sù" - o Escadório dos Sentidos oferece uma perfeita conjugação entre arquitectura, escultura e a cor, onde sobressai o branco da cal em contraste com o tom escuro do granito, tudo enquadrado pelo verde da vegetação envolvente. A escadaria é de lanços duplos, que se afastam até terraços laterais e daí convergem para patamares axiais, onde surgem as fontes, que se combinam visual e tematicamente com as estátuas assentes nos parapeitos.

As fontes, que são de facto seis, pois a primeira é dedicada às Chagas de Cristo, foram pensadas de modo a serem vistas em conjunto, constituindo o eixo central da escadaria, de recorte ondulado, e individualmente tendo cada uma o seu significado simbólico-alegórico.

A inferior, dedicada às Chagas de Cristo, deve ter sido objecto de remodelação posterior ao projecto de D. Rodrigo, já que pela sua decoração rococó é atribuível a André Soares. A fonte original chamava-se dos Sete Castelos, em alusão às armas de D. Rodrigo³⁸, tal como a fonte dos Castelos do largo do Paço, e seria portanto mais uma referência directa ao patrocinador do santuário.

Em cada um dos patamares do escadório, encontramos uma fonte e três estátuas. Como dissémos, as fontes são idênticas, o que permite uma leitura global, mas os seus pormenores são diferentes, consoante o seu significado simbólico. Todas têm na parte inferior uma taça, cujos pormenores decorativos variam, ladeada por duas pilastras caneladas com remate liso. O espaldar é de recorte ondulante, tendo ao centro um medalhão elíptico, com uma figura em busto, na qual se encontram as bicas, consoante os sentidos, e à volta os elementos simbólicos, que variam de acordo com a simbologia de cada um dos sentidos.

Na fonte da Vista, a figura lança a água pelos olhos; de cada lado, duas águias e no coroamento, uma águia e um sol. Se a águia representa a vista pela acuidade da sua visão, é a luz do sol que a possibilita. A fonte é vigiada



pelo Varão Prudente (anteriormente Argos). De cada lado, as esculturas representam Moisés e Jeremias.

Na fonte do Ouvido, a figura lança água pelos ouvidos; o animal escolhido pela sua acuidade auditiva é o touro, do qual aparecem três cabeças, todas na parte inferior do espaldar: a do meio vista frontalmente e as laterais de perfil. No coroamento superior do espaldar, de cada lado, volutas e acantos, elementos de carácter decorativo usuais no barroco, e ao centro, uma vieira, símbolo dos peregrinos. A figura vigilante é Idithum, famoso cantor (anteriormente Orfeu). De cada lado, as esculturas são de David e da Esposa dos Cantares.

Na fonte do Olfacto, a figura lança água pelo nariz; de cada lado da parte inferior do espaldar, dois cães, sentados, com a cabeça virada para trás, foram escolhidos pelo seu faro apurado. O coroamento é feito por volutas, tendo ao centro a esfera armilar. O sentido é vigiado pelo Sábio Varão (anteriormente Jacinto). De cada lado, as esculturas mostram-nos Noé e Sunamites.

Na fonte do Gosto, a água sai da boca e a figura segura na mão uma maçã, imediatamente conotada com o pecado, já que este é também um dos sentidos mais pecaminosos. O enquadramento é feito por duas pilastras, que na parte inferior terminam em acantos enrolados, com capitéis toscanos, sobre os quais estão dois macacos, animal escolhido para representar este sentido. O coroamento é em forma de frontão triangular curvo, no qual se inscreve uma

espécie de baldaquino. Sob este, nas pilastras (dois em cada), sob a parte inferior do medalhão e no peito da figura, contam-se os sete castelos das armas de D. Rodrigo, que aparecem, em número incompleto, noutras fontes. A figura vigilante é José (anteriormente Ganimedes) e, de cada lado, vêem-se as esculturas de Jonatas e Esedras.

Na fonte do Tacto, a figura segura uma bilha da qual sai a água, numa representação redundante da própria fonte. É o único medalhão que tem uma moldura entrançada e não lisa. De cada lado, duas pilastras lisas, coroadas por esferas, nas quais pousam aranhas, que assentam sobre o fundo do espaldar. No coroamento deste, em forma de frontão, cordas formando nós das quais pendem borlas e mais cordas, que caem por trás das pilastras e pelas quais também sobem aranhas. Sobre o medalhão, a coroa, a mitra e a cruz rematam o conjunto, numa clara alusão ao poder do Arcebispo. A figura vigilante é Assuero, senhor de 127 províncias, mas defensor da inocência e da verdade (anteriormente Midas). De cada lado, estão as estátuas de Isaías e Isaac³⁹.

De notar que as figuras vigilantes foram re-baptizadas de acordo com um edital da Real Mesa Censória, datado de 22 de Abril de 1774, pelo que, na nossa perspectiva, valem as originais figuras mitológicas.

Não cabe no âmbito deste estudo a análise do Escadório das Virtudes, posterior ao projecto de D. Rodrigo de Moura Teles, mas que se enquadra perfeitamente no projecto original, podendo-se mesmo dizer que o reforça.

Neste, ao Escadório dos Sentidos seguia-se a Igreja, que pela sua forma circular se equiparava aos antigos "martyria" e ao mesmo tempo evocava a igreja do Santo Sepulcro. Aí se consumava o contacto do homem com Deus, no final da subida-física que simbolizava a subida-espiritual até Deus, feito homem, porque todo o Santuário glorificando Jesus, glorifica o lado humano de Deus.

Ele é também um símbolo da relação entre o poder espiritual e o poder temporal, sempre presente através da representação mais ou menos discreta dos castelos das armas do Arcebispo, sendo esta a obra que permanece indissoluvelmente ligada à sua acção⁴⁰.

Obras fora de Braga

A Igreja do Convento das Freiras de S. Bento, em Barcelos⁴¹, foi mandada edificar por D. Rodrigo de Moura Teles, em 1707, a pedido de D. João V, para cumprir um desejo do recém falecido D. Pedro II, de acordo com o que se lê em duas cartelas com inscrições, que se encontram de cada lado da porta principal.

Exteriormente nada tem de notável, mas o interior é muito rico, sendo decorado ao gosto barroco, com talha dourada, azulejo e pinturas. É de nave única, sendo a capela-mor preenchida por um retábulo de talha barroca do chamado "estilo nacional", com duas colunas pseudo-salomónicas alternando com uma pilastra, junto à qual surgem, de cada lado, mísulas com imagens. Os dois altares colaterais, colocados de ângulo, cortam o rectângulo da nave

e são também enquadrados por colunas pseudo-salomónicas, mas o coroamento, mais complexo, anuncia o "estilo joanino". Na nave, combina-se o dourado da talha do púlpito, dos altares colaterais e das molduras dos painéis com o azul e branco dos azulejos. A talha dos altares tem sido atribuída a Ambrósio Coelho, mas o professor Carlos Ferreira de Almeida não acha esta hipótese convincente⁴². O púlpito de dossel é obra do entalhador Gabriel Rodrigues Álvares, de cerca de 1730; a caixa é paralelepipedica, mas inferiormente é decorada com acantos enrolados, combinando-se com anjinhos, que se repetem no coroamento piramidal, sobre o quebra-voz. Importante é o revestimento azulejar da nave, representando episódios da vida de S. Bento, obra de António de Oliveira Bernardes⁴³. Os azulejos revestem a parede até à altura da cornija, tendo na parte inferior um alisar com medalhões figurados e com legendas, que não serão obra de Oliveira Bernardes⁴⁴, a que se sobrepõem duas ordens de painéis historiados, com cercaduras de acantos enrolados.

Os azulejos da capela-mor, que representam cenas relativas à fundação do convento, o lançamento da primeira pedra, em 1707, e a entrada das freiras, em 1713, estão assinados pelo monogramista P.M.P.⁴⁵, e serão da mesma época dos anteriores; este mestre será o autor do rodapé e cercaduras dos azulejos da nave. De facto, P.M.P. tem sido considerado como colaborador secundário de outros mestres, nomeadamente dos Oliveira Bernardes⁴⁶. Nos espelhos das janelas do lado sul, existem ainda outros dois painéis de

azulejos. Na parede norte, estão janelas pintadas em azulejo, a azul e amarelo, imitando as fronteiras.

O tecto da nave é dividido em caixotões, com painéis pintados, representando cenas da vida de S. Bento idênticas nalguns casos, às que vemos representadas em azulejo, e que fazem parte de uma iconografia constante nos edifícios desta Ordem.

Esta igreja mostra-nos uma concepção decorativa característica do primeiro quartel do século XVIII, em que, apesar de uma perfeita combinação dos elementos decorativos - talha, pintura e azulejo - existe uma tendência para a decoração se compartimentar em quadros e não exceder os limites das molduras⁴⁷.

D. Rodrigo contribuiu também para a fundação do **Convento da Madre de Deus**, em Guimarães, com uma esmola de cem moedas, tendo além disso pago as festas da fundação, que constaram de procissão, repiques e iluminações, ao longo de três dias, em que também se assistiu a sessões de fogo de artifício, jogos a cavalo, encamisadas com carros de triunfo e várias outras manifestações⁴⁸. Este convento, de religiosas Capuchas, teve como abadessa Soror Luisa Maria da Conceição, irmã de D. Rodrigo. Na igreja, vêem-se azulejos com cenas marianas, datados de 1717⁴⁹.

Ainda em Chaves, D. Rodrigo apoiou a continuação das obras do Convento de S. Francisco, com mais de vinte e cinco mil cruzados⁵⁰. Hoje em ruínas, nada resta da igreja. Na sacristia ainda existem azulejos de figura avulsa. Em

caixotes, estão azulejos figurados, retirados da cozinha, de cerca de 1740⁵¹.

No domínio da arquitectura civil, para além do Aljube de Braga, D. Rodrigo teria sido também responsável pelos cárceres de Valença e Torre de Moncorvo⁵².

A acção de D. Rodrigo caracteriza-se, no seu conjunto, pela valorização da cidade de Braga no plano histórico-religioso, deixando a ela ligado o seu próprio nome como promotor de todas estas obras, que se estendem às regiões circumvizinhas, até à fronteira com a Galiza, procurando assim realçar igualmente o papel histórico-político do arcebispado de Braga.

Para isso, escolheu o engenheiro militar Manuel Pinto de Vilalobos, que era igualmente o representante da Coroa, cuja acção teve de obedecer a um esforço de "conciliação prática dos interesses régios e das aspirações arquiepiscopais", embora sempre defendesse o espaço público, ou seja do rei, e o subordinasse "à disciplina da engenharia militar"⁵³.

Depois da morte de D. Rodrigo, em 1728, a Sé de Braga permaneceria até 1739 no regime de "sede Vacante". No entanto, durante este período continuaram as obras de melhoramento da catedral.

É deste período o cadeiral de pau preto e madeira de castanho, na parte dourada, com planta em U e 52 cadeiras distribuídas em dois andares, com cátedra para o arcebispo,

e tendo ao centro um relógio, conjunto entalhado por Miguel Francisco da Silva, em 1737. Este entalhador era natural de Lisboa e veio para o Porto montar o retábulo-mor da Sé, que foi projectado por Santos Pacheco, tendo permanecido no Norte do país, onde foi responsável por diversas obras de arquitectura e talha. Este cadeiral de Braga mostra influência do do Porto, mas o remate é mais rico: a cimalha é em forma de sanefas unidas, ostentando flores e folhas iguais às da Sacristia portuense; das molduras da cornija pende um cortinado com franja e borlas. Os braços das cadeiras são sustentados por sereias cujos corpos acabam numa cascata de flores que cobrem os perfis das cadeiras⁵⁴.

Outra das importantes obras levadas a cabo durante o período de "sé vacante" foram os órgãos, executados por Frei Simão Fontanes, em 1733, com caixas desenhadas e esculpidas pelo bracarense Marceliano de Araújo e pintadas por Manuel Furtado, do Porto (1737-38)⁵⁵. Estes órgãos constituem o mais notável conjunto do Norte do país. Colocados no primeiro tramo da nave central da Sé, depois do coro, têm caixas gémeas e a ornamentação em talha prolonga-se para a cúpula e coro alto, que continuam, transformando por completo o espaço românico.

O risco das caixas dos órgãos tem sido atribuído a Manuel Pinto de Vilalobos, que também desenhara as caixas dos órgãos da Santa Casa de Viana do Castelo⁵⁶. Nos pés daquelas caixas, surgem homens com pés de bicho, onze em cada uma, de vários tamanhos, todos com pernas peludas ou

caudas pintadas de preto. Por cima das bacias, também povoadas de sátiros e homens marinhos, começam as caixas propriamente ditas, que se podem dividir em três partes: a secção correspondente aos teclados com balaustrada; os canos dos órgãos, com ornatos de talha e as primeiras estátuas de transição para os remates; estes, iluminados pelas frestas do zimbório, especialmente construído, têm as figuras das Virtudes, rodeadas de uma corte de meninos, anjos e meios-corpos, no centro de lambris de talha dourada e pintura, a azul e vermelho, combinado com o ouro. Do lado direito do altar está a «Força», entre "putti" montados em delfins e segurando trombetas, anjos segurando tabuinhas e sob a vigilância de duas águias, acompanhadas das legendas "Quis audivit unquam tale" e "Quis vidit huic simile". A mão direita apoia-se numa coluna cortada. Uma madeixa de cabelos equilibra o pano que cai sobre o ombro. Do lado da Epístola está a «Concórdia», suportada por duas sereias e identificada por uma cartela. Tem na mão direita dois corações sobrepostos, que simbolizam as boas intenções e o bom entendimento recíproco; e na mão esquerda um ramo de oliveira, símbolo da paz⁵⁷. Vestem fatos engalanados e bordados, que reproduzem modelos luxuosos de brocados.

O conjunto completa-se com duas sacadas transversais, contíguas às abóbadas das naves laterais, ainda cobertas de pinturas de perspectivas ilusionistas⁵⁸. As caixas são ornamentadas com conchas, borlas, festões, lambrequins, tarjas, grinaldas, pétalas, anjos e figuras

alegóricas, que se elevam até à cúpula. A luz que entra por esta, faz brilhar o ouro e contribui para acentuar o efeito espectacular desta obra joanina⁵⁹.

Foi também durante este período que se realizou o sacrário de prata da Capela do Santíssimo Sacramento. Já em 1731 a respectiva confraria tinha encomendado um conjunto de castiçais, que foram recusados pelo que o Cónego Domingos Martins ofereceu novos castiçais, "lavrados ao moderno". Em Outubro de 1732, os castiçais velhos foram entregues ao ourives Domingos Ferreira, que em 31 de Julho de 1733 já tinha terminado a obra e declara que estava pago.

Ainda no primeiro terço do século foi feita nova grade de ferro, novo retábulo, cujo frontal se conserva, como dissémos, e foi aberta serventia para a sacristia. Só para o douramento do retábulo existem três contratos: de 1720, de 1722, com mestres do Porto, e de 1732.

Um quarto contrato refere a encomenda, em 1736, a Ascênsio Antunes, de dois lampadários para a Sé. A obra foi terminada em 1738, declarando o ourives, em 3 de Abril, ter recebido o pagamento⁶⁰.

A 11 de Fevereiro de 1739, foi finalmente nomeado um novo arcebispo para Braga: D. José de Bragança, filho natural de D. Pedro II e de D. Francisca Clara da Silva. Para a importantíssima diocese do Minho era assim escolhido um meio-irmão do próprio rei D. João V, que foi sagrado na Sé Patriarcal, a 5 de Fevereiro de 1741. O novo arcebispo

mandou tomar posse do bispado pelo seu bispo coadjutor eleito, D. Eugénio Boto da Silva, em 7 de Março de 1741, e só no dia 23 de Julho desse ano fez a sua entrada solene e triunfal em Braga. O seu governo ficou, no entanto, marcado por conflitos com o Cabido. Faleceu durante uma visita pastoral a Ponte de Lima, em 3 de Junho de 1756⁶¹.

A sua entrada na cidade ficou registada numa relação que nos dá conta de como foi recebido, podendo, na verdade, comparar-se verdadeiramente a uma entrada régia⁶². O arcebispo saiu de Vila Nova de Famalicão e dirigiu-se com a sua comitiva à Porta Nova, onde lhe foram entregues as chaves da cidade, tendo depois subido a um anfiteatro expressamente construído para o efeito, para se vestir de Pontifical. Logo junto à Porta Nova, o Senado da cidade mandara erguer um arco triunfal, que se elevava acima dos muros da cidade, tendo representadas duas figuras alegóricas - Braga e Bragança, do título do Arcebispo - com as respectivas inscrições. Sobre a porta estavam as armas reais e, no remate, as do próprio D. José de Bragança. Este seguiu num cavalo branco, como era costume, através das ruas toldadas, com brocados nas janelas e atapetadas de flores. À porta da Sé, erguia-se outro arco de triunfo.

Na capela-mor, a cadeira episcopal, protegida com docel, estava ornamentada com riqueza. Terminadas as cerimónias, o arcebispo recolheu ao palácio, entre salvas de artilharia.

À noite, as ruas estavam iluminadas, os sinos repicavam e ouviam-se pífaros, clarins e tambores. Especialmente iluminada estava a fachada da igreja da Companhia de Jesus (S. Paulo), em cujas janelas estavam emblemas em que se elogiavam as virtudes do príncipe.

No Campo de Touros, em frente ao Paço, tinha-se erguido um palácio assente em colunas que imitavam o jaspe, tendo em cada fachada quatro pórticos ornamentados com sanefas de damasco. Um segundo andar era constituído por oito colunas que sustinham outros tantos atlantes. Sobre os pórticos, outros idênticos, entre os quais estavam quadros com motivos alegóricos, alusivos à ocasião. O remate da construção era feito com capitéis e pináculos, tendo ao centro uma esfera de ouro sobre a qual estava uma águia de prata. Aos cantos, estavam árvores de luzes e toda a construção se encontrava esplendidamente iluminada.

No dia seguinte, apareceu uma construção em forma de obelisco, formado pela sobreposição de castelos, coroados por uma esfera de jaspe. Nesta noite, houve fogo de artifício e depois ardeu o castelo, engenhosamente preparado para tal.

Estes dois dias foram comemorados com outeiros poéticos, que tiveram lugar em cenário devidamente preparado.

Nos dias seguintes, houve ainda jogos com cavalos. Terminados estes, construiu-se no Terreiro do palácio um anfiteatro, onde tiveram lugar bailes a que o Arcebispo

assistiu de uma varanda do palácio especialmente engalanada para o efeito.

As festas terminaram com uma Academia em honra de sua Alteza⁶³.

Todos estes festejos exaltavam o Arcebispo como membro da família real, numa perfeita identificação entre poder temporal e espiritual.

Em relação às obras patrocinadas pelo Arcebispo, não há a certeza, como dissémos, se os azulejos de forte pintura azul, que enquadram as molduras das lucarnas do cruzeiro da Sé de Braga, datam de 1742, tornando-se assim uma das primeiras obras levadas a cabo sob o governo de D. José de Bragança; tipologicamente, parecem aproximar-se mais das características do primeiro quartel do século XVIII, pelo que serão de 1722⁶⁴, portanto ainda da época das reformas de D. Rodrigo de Moura Teles.

No tempo de D. José foi construído o Arco da rua do Souto ou Porta Nova, no local onde existia uma das mais antigas portas da muralha da cidade. No coroamento, sobre o brasão episcopal, recorta-se uma imagem, símbolo barroco da cidade; no enfiamento das pilastras que ladeiam o pórtico, estão quatro coruchéus.

D. José continuou também as obras do Paço Arquiepiscopal, tendo mandado edificar a ala voltada para a rua da Misericórdia. Esta fachada é constituída por três corpos, o central recuado e os das extremidades salientes. Tem três pisos, sendo o do meio um mezzanino e o superior o

piso nobre, com janelas de sacada, com a moldura superior intensamente recortada, antecipando o estilo rococó de André Soares, que aqui tem uma das suas primeiras obras⁶⁵.

No corpo central, as janelas do mezzanino são também de sacada, e com a moldura superior recortada, sendo a central mais rica e ligada à porta por balaustrada de pedra.

De acordo com o «Mercúrio Histórico de Lisboa», as obras já decorriam em 1746⁶⁶ e a capela veio a ser sagrada em 1751⁶⁷. No entanto, segundo Robert Smith diz em nota, teriam estado interrompidas durante a ausência do arcebispo, de 1746 a 1750, concordando este investigador em que se teriam iniciado em 1746, ou anteriormente⁶⁸.

No interior, o palácio é decorado com lambris de azulejo de molduras "rocaille", possivelmente desenhados pelo próprio André Soares⁶⁹, e numa das salas existe ainda a cadeira episcopal.

Na época de D. José, a partir de 1749, as obras do Bom Jesus estiveram a cargo do negociante bracarense Manoel da Costa Rebello, que continuou na essência os objectivos de D. Rodrigo de Moura Teles. Foi ele que mandou fazer o Terreiro dos Evangelistas, na rectaguarda da igreja actual, de planta octogonal, com um chafariz ao centro e três capelas, dedicadas à «Aparição de Cristo à Madalena», à «Ceia em Emaus» e à «Ascensão do Senhor», também atribuídas a André Soares, com as suas portas em granito recortado com elementos "rocaille".

De qualquer forma, as obras levadas a cabo durante o governo de D. José de Bragança não alcançaram a importância e amplitude das do seu antecessor, quer porque o período em que esteve à frente da diocese foi bastante mais curto, quer porque os problemas com o Cabido devem ter dificultado a sua acção.

Fora de Braga, o arcebispo D. José patrocinou também a construção da capela-mor da igreja do mosteiro de S. José, em Guimarães, de religiosas Carmelitas, e que decorria em 1746⁷⁰.

A sua estada em Guimarães deveu-se precisamente ao conflito com o Cabido, pelo que foi aconselhado a deslocar-se em visita pastoral, situação que aceitou, instalando-se em Guimarães, a partir de Dezembro de 1746.

A recepção que lhe prestaram à chegada à cidade foi digna de um príncipe. As ruas foram adornadas com sedas e o povo, que o aguardava, gritava vivas a sua Alteza. Conduzido à igreja aí se cantou o *Te Deum*. A festa continuou com fogo de artifício, repiques de sinos, toque de tambores e clarins.

O arcebispo instalou-se na antiga rua da Cadeia, na casa de Tadeu Luis Carvalho e Fonseca Camões.

Aí se encontrava em Maio de 1748, quando a cidade lhe organizou uma grandiosa festa pelo seu aniversário, que tinha lugar a 6 desse mês.

Neste dia, D. José recebeu os cumprimentos de parabéns do Cabido, vereadores da Câmara, ministros da

justiça de Guimarães e Braga, de acordo com a hierarquia perfeitamente determinada. À noite, a festa continuou com uma academia, em que se ouviu música acompanhada de canto.

O que é curioso é ter a celebração do aniversário sido prolongada por vários dias. Assim, no dia 7 pela manhã, houve beija-mão da nobreza e pessoas distintas da cidade e, à tarde, realizaram-se jogos a cavalo, em que os cavaleiros se dividiam em grupos assinalados por cores: azul, ouro, encarnado e verde. Os cavalos tinham arreios prateados e as janelas do terreiro onde se realizaram os jogos estavam engalanadas. Foram também construídos palanques por architectos de nomeada. O troço da muralha servia de palanque para o povo.

À noite, houve um outeiro, com músicos e poetas.

O programa do dia 8 foi idêntico, com recepção à nobreza pela manhã, escaramuças à tarde e outeiro poético à noite.

Finalmente, no dia 9, depois da audiência à nobreza, pela manhã, à tarde repetiram-se as escaramuças, "com grande qualidade de galanteio" e à noite, outro outeiro. A novidade, nesta noite, foi o fogo de artifício, para o que foi construído um castelo, com as cores das armas do arcebispo. No fim, via-se um VIVA SUA ALTEZA, com as armas reais.⁷¹

Estes festejos são a prova de como a presença de membros da família real determinava a qualidade e riqueza das manifestações efémeras. Sendo D. José arcebispo de

Braga, a cidade de Guimarães, onde ele se instalou sentia-se especialmente orgulhosa e daí a importância concedida à celebração de um aniversário.

PORTO

Em inícios do reinado joanino, governava a diocese do Porto D. Fr. José de Santa Maria Saldanha, que viria a falecer pouco depois, em 26 de Setembro de 1708. Este bispo fez algumas obras na Sacristia da Sé.

Depois da sua morte, D. João V nomeou para esta diocese o então bispo de Lamego, D. Tomás de Almeida, a 30 de Abril de 1709, cargo que aquele prelado acumularia, a partir de 26 de Maio do mesmo ano, com o de governador da Relação e das armas da mesma cidade e seu distrito. D. Tomás deixaria estes cargos em 1716, para se tornar o primeiro Patriarca de Lisboa⁷². Já falámos sobre a sua importante acção artística enquanto governou a diocese do Porto.

Depois da sua saída e em consequência da interrupção de relações com a Santa Sé, também esta diocese iria atravessar um longo período de "sede Vacante", que se prolongaria até 1739, ano em que foi escolhido para a dirigir, D. Fr. José Maria da Fonseca e Évora, que se encontrava em Roma desde a embaixada do Marquês de Fontes, em 1712, tendo aí desempenhado uma importante acção diplomática, cultural e artística, à qual já nos referimos em outros capítulos deste trabalho.

Nomeado bispo do Porto em 10 de Fevereiro de 1739, D. Fr. José Maria só deixou Roma em 1 de Outubro de 1740, tendo chegado a Lisboa em Dezembro do mesmo ano. Recolheu-se algum tempo no Convento do Varatojo e foi sagrado por D. Tomás de Almeida a 12 de Março de 1741, mas só em 22 de

Abril de 1743 deixaria Lisboa, acompanhado de numerosa comitiva, para ocupar a sua diocese. Chegou a 1 de Maio ao Convento do Vale da Piedade, na margem esquerda do Douro, onde ficou hospedado até dia 5, quando fez a sua entrada solene na cidade, tendo-se paramentado na igreja do convento de Monchique⁷³.

Todos estes anos foram de intensa actividade artística na diocese do Porto, destacando-se o período de sé vacante, em que o Cabido teve a trabalhar para si o célebre Nicolau Nasoni, e durante o qual se fizeram importantes obras na Sé, enquanto que, durante o episcopado de D. Frei José Maria da Fonseca e Évora, foi sobretudo reparado e adornado com magnificência o Paço Episcopal.

Obras da responsabilidade do Cabido

(1717-1741)

Uma das primeiras obras levadas a cabo pelo Cabido da Sé do Porto foi precisamente a construção da sua Casa, adossada à torre sul da Catedral. Existia já um projecto de 1709, ainda do tempo do bispo D. Tomás, da responsabilidade do architecto João Ferreira dos Santos, mas que não foi executado, vindo a casa a ser construída depois de 1717. Trata-se de um edifício de três pisos, que exteriormente nada apresenta de notável, com portal de granito encimado por um nicho decorado com volutas e folhas de acanto, onde se encontra uma escultura representando S. Miguel Arcanjo, protector do Cabido da Sé do Porto. Na fachada alternam janelas com frontões triangulares e segmentares.

Interiormente, a grande sala do Cabido situa-se no último piso e é a mais ricamente decorada: as paredes são revestidas de azulejos de oficina lisboeta do primeiro quartel do século XVIII, com temática profana: cenas de caça e galantes. São de 1719 e foram assentes pelo Mestre João Neto da Costa⁷⁴. O retábulo de talha dourada de estilo joanino, tem colunas salomónicas e frontão interrompido, sendo atribuído ao entalhador portuense Luis Pereira da Costa; no altar, está um Cristo crucificado, obra do imaginário Domingos da Rocha.

Mas um dos aspectos mais notáveis desta sala é a pintura do tecto de masseira com talha dourada, enquadrando quinze painéis representando S. Miguel Arcanjo e uma série de alegorias (Liberdade, Verdade, Prudência, Caridade, Autoridade, entre outras). Estes painéis são da autoria do pintor de origem italiana João Baptista Pachim (ou Pachini), que os executou entre 1719 - data da encomenda - e 1721. Este pintor já se encontrava no Porto desde 1709. Foi Flávio Gonçalves quem chamou a atenção para a sua obra, considerando-o o introdutor em Portugal da iconografia de Cesare Ripa, cuja obra "Iconologia" foi utilizada como fonte na pintura das alegorias⁷⁵.

Logo depois terá Pachim recebido a encomenda de mais dois quadros para o transepto da igreja, inutilizados ou desaparecidos já no século XX⁷⁶. Por documentos sabe-se que de 28 de Abril de 1727 a 27 de Setembro do mesmo ano trabalhou no restauro de obras para a Sé: "A reforma do

paynel de N. S.ª se fez com a de outros q se pozera na sacristia, e Capella do S.or da Agonia, e são nove por todos, grandes e de primorosas pinturas e antigas, q, por estarem damnificadas se reformarão com em todas as partes com (sic) novas tintas por João Baptista Pechim (m.or q foy na Praça Nova, Laranjal) por 122\$400..."⁷⁷.

Ainda segundo Flávio Gonçalves, foi Pachim o introdutor no Porto da pintura italianizante, preparando o caminho para a aceitação de Nasoni⁷⁸.

O antecabido possui ao fundo um pórtico de acesso à Sala do Cabido, decorado com lousa e mármore rosado, ladeado por colunas compósitas e com frontão lanceolado, em cujo tímpano se lê, numa cartela, a data de 1722.

Ainda no mesmo piso fica a Casa do Cartório, em cuja decoração se destaca o revestimento azulejar, mais tardio, pois data de 1734 e é da autoria de António Vital Rifarto, que também realizou os azulejos da galeria superior do claustro; nesta sala, estão representadas cenas de caça e temas mitológicos⁷⁹.

Na Casa do Cabido trabalhou também Nicolau Nasoni, que aqui realizou dois portais barrocos, que abrem para o antigo antecabido e para a Sala das Murças, notáveis pelos frontões triangulares curvos, em cujos tímpanos se abrem nichos ovais com urnas.

Na verdade, o segundo artista italiano contratado pelo Cabido da Sé foi Nicolau Nasoni, que veio para o Porto em 1725, tendo iniciado a sua actividade como pintor das

paredes da capela-mor da Sé, pinturas que permaneceram durante muito tempo cobertas de cal e só foram reveladas em 1964⁸⁰. Foi então descoberta uma cartela com inscrição em italiano, onde se lê: "NICCOLO NASO/NI FIORETINO / NATURALE DELLA / TERRA DI S.GIOVAN/NI VAL DARNO D. SO/PRA, DIA[DE] A [DI]PINGERE / IN QUESTA SÊ IL 9re DE / 1725 E ORA 1731 E / VENE PER MEZZO DEL S.r DECANO / GIROLAMO TAVORA E NOROGNA"⁸¹.

Sabe-se hoje que Nasoni nasceu em 1691 e, quando chegou ao Porto, já tinha percorrido algumas cidades de Itália como pintor, tendo sido discípulo do pintor sienês Giuseppe Nasini⁸². Trabalhara em Siena, Roma e La Valetta (Malta), donde veio para o Porto, a convite do deão da Sé, D. Jerónimo de Távora, que era irmão de D. Roque de Távora, vice-chanceler da Ordem de Malta e de D. Francisco de Távora, embaixador do grão-mestre junto do nosso rei D. João V⁸³. No Porto, segundo Germain Bazin, deu Nasoni impulso definitivo ao sentimento barroco⁸⁴.

Em 31 de Julho de 1729, casou Nasoni com uma senhora napolitana, Isabel Castriotto Ricciardi, muito provavelmente da família do pintor A. Castriotto, que em 1720, pintou um retrato em miniatura de D. João V, bebendo chocolate⁸⁵, senhora que morreu pouco tempo depois, vindo então Nasoni a casar de novo, em 1730, com uma portuguesa, Antónia Mascarenhas Malafaia, protegida pela mãe do deão. Nasoni viria a falecer no Porto, em 1773, com 82 anos, mas a sua carreira de arquitecto e pintor já tinha terminado alguns

anos antes, com a conclusão da Torre dos Clérigos, em 1763⁸⁶.

Em 1731, quando do baptismo de sua filha Margarida, ainda Nasoni estava "pintando esta See Cathedral"⁸⁷. Na verdade, além da capela-mor que decorou com figuras e medalhas, desde os pilares do arco cruzeiro até ao retábulo do altar, Nasoni pintara também as naves da catedral (obra desaparecida) e, em 1731, pintou a abóbada da sacristia (infelizmente repintada em 1859)⁸⁸ e desenhou elementos correspondentes de talha, tendo ainda talvez pintado o tecto da galilé.

Estilisticamente, as pinturas da catedral do Porto situam-se entre as que realizou em Malta, em 1724, para o tecto do palácio do Grão Mestre da Ordem, o português António Manuel de Vilhena, e as que realizou no tecto da catedral de Lamego, em 1738-39, e às quais nos referimos noutra parte deste trabalho. São pinturas de carácter essencialmente barroco, compostas de volutas e folhas de acanto combinadas assimetricamente, a que se acrescentam figuras humanas e simulações de cúpulas e de outros elementos arquitectónicos.

As pinturas de Nasoni na Sé do Porto estão documentadas entre 1725 e 1733, ano em que numa procuração ainda é chamado "mestre pintor das obras da Sé"⁸⁹, mas a sua categoria profissional de pintor de perspectivas ou pintor-arquitecto levou Robert C. Smith a atribuir-lhe outras obras de renovação da catedral do Porto, de acordo com o gosto

barroco, situação aliás comum a outras igrejas e catedrais, não só portuguesas, mas de toda a Península Ibérica. Na verdade, a formação artística de Nasoni permitira-lhe já em Siena desenhar vários arcos triunfais, de que se destaca um, para a entrada pública do arcebispo Zondadaro⁹⁰ e a passagem por Roma tê-lo-á familiarizado com as obras barrocas de Bernini e Borromini, sentindo-se na sua obra sobretudo influências deste último. No entanto, a sua participação nas obras da Sé, que Robert C. Smith aceita e justifica estilisticamente, foi recentemente posta em dúvida por Jaime Ferreira Alves, considerando que tais obras se realizavam desde 1717 e Nasoni só chegaria ao Porto em 1725, e por outro lado, existem artistas nacionais a elas ligados, como o "arquitecto-entalhador Miguel Francisco da Silva e principalmente o mestre de estuques e architecto António Pereira"⁹¹. Assim, segundo este investigador, Nasoni nada terá feito como architecto na Catedral do Porto, cujas obras não terão sido o ponto de partida da sua actividade architectónica, mas sim o projecto da Torre dos Clérigos, em 1731. A verdade é que em muitos dos pormenores architectónicos da Sé aparecem elementos formais que são considerados identificadores da obra de Nasoni. É o caso de duas portadas de mármore e granito da capela-mor da catedral do Porto, onde aparece o motivo do frontão invertido, inventado por Bernardo Buontalenti em Florença, e cuja introdução em Portugal não só tem sido atribuída a Nasoni, mas foi "tornado em verdadeiro e próprio motivo-assinatura

da arquitectura nasoniana portuguesa"⁹². Outro elemento característico de Nasoni é o "uso da jarra como elemento animador em conjuntos decorativos", que o arquitecto utilizou nas portadas que dão para o claustro gótico da Sé, onde se nota a influência de Borromini, que, como dissémos, Nasoni pode ter assimilado na sua passagem por Roma⁹³.

Também a Nasoni é atribuída a galilé acrescentada em 1736, ao lado norte da catedral do Porto, com o que também não concorda o professor Ferreira Alves. No entanto, a sua composição palladiana nao é estranha à formação artística de Nasoni, com os seus arcos de volta perfeita, enquadrados por pilastras toscanas, entre as quais surgem aberturas rectangulares. Barroca é, contudo, a escada de lanço duplo ornamentada por balaustrada que acompanha toda a galilé, de balaústres plásticos, coroados por urnas, idêntica à que surge, por exemplo, na igreja dos Clérigos. No coroamento, frontões segmentares e interrompidos combinam-se com obeliscos, tendo ao centro um alto castiçal associado a um frontão triangular também interrompido.

Ainda característica das obras que têm sido atribuídas a Nasoni, é a escadaria, construída entre 1733 e 1739, e que dá acesso às salas do último andar da já mencionada Casa do Cabido. A escada compreende dois lanços, o primeiro único e o segundo duplo, todo enquadrado em granito, com parapeito maciço, contra o qual se projectam as balaustradas em relevo. As paredes são sublinhadas por pilastras e entablamento toscano, sendo as janelas do

patamar como a porta animadas por frontoes, lambrequins, painéis, volutas e tarjas, onde ainda se sente a influência de Buontalenti. Este tipo de escadas aparece não só noutras obras tradicionalmente atribuídas a Nasoni, como influenciaram vários palácios do Porto⁹⁴. No entanto, o professor Jaime Ferreira Alves considera que o introdutor deste tipo de escadas no Porto foi o mesmo António Pereira, e que esta e a do palácio de S. João Novo seriam as primeiras realizadas por este arquitecto⁹⁵. Para que esta questão seja satisfatoriamente resolvida, terá que se aprofundar a formação artística de António Pereira, que tinha vindo de Lisboa, pois assim ele se definiria como arquitecto português de formação italianizante num período ainda muito precoce do século XVIII. É certo que António Pereira tem documentada a sua actividade na Sé do Porto, a partir de 1718, tendo aí realizado obras de estuque, azulejaria e pedraria, algumas das quais se tem considerado como sendo desenhadas por Nasoni (portadas, arcos do claustro, portas da sacristia, alpendre lateral, etc.). Foi também ele que arrematou e contratou, em 1732, a primeira empreitada da construção da igreja dos Clérigos, esta seguramente com risco de Nicolau Nasoni, obra que abandonou por causa de erros cometidos, que Miguel Francisco da Silva foi chamado a corrigir⁹⁶. Este veio também de Lisboa, estando documentada a sua actividade no Porto, a partir de 1727, já depois da chegada de Nasoni, tendo trabalhado nas "obras da frontaria e torres" da Sé do Porto e "pavimento do

claustro grande" da mesma Sé, entre 1730 e 1732⁹⁷, ano em que residia no Paço Episcopal do Porto ou "Passo da Ill.mã Mitra"⁹⁸. Estes factos não são, no entanto, suficientes para dar a estes mestres a autoria das obras referidas que, pela originalidade das suas características julgamos continuar a poder atribuir a Nasoni.

Para além dos trabalhos realizados na Sé, são também atribuídas a Nasoni algumas obras encomendadas por membros do respectivo Cabido, mesmo a título pessoal. É o caso da casa construída para o Cónego Magistral da Sé, Dr. Domingos Barbosa (actualmente, Casa-Museu Guerra Junqueiro), que estaria terminada cerca de 1746. Situa-se atrás da Sé e tem a fachada principal virada para um pátio ajardinado. Sendo a diocese do Porto, nesta época, já governada por um bispo, não é de surpreender que os seus cónegos aproveitassem o conhecimento que Nasoni tinha da arquitectura italiana, para construirem as suas residências, numa época em que a diocese era dirigida pelo italianizado D. Fr. José Maria da Fonseca e Évora.

O pátio da casa do Dr. Domingos Barbosa está isolado da rua por um muro com portão onde se vêem os leões e flores-de-lis das armas do Cónego. A casa tem três pisos, revestindo o intermédio o carácter de mezzanino, e é coroada por duas torres atarracadas de planta quadrangular, com os ângulos cortados por janelas, característica remanescente da arquitectura portuguesa do século XVI, que Nasoni conheceu na região do Noroeste. Esta é a mais sóbria das obras

atribuídas a Nasoni, com largos espaços brancos onde se recortam as aberturas de tradição borrominesca, sobretudo nas varandas do piso nobre. A associação da porta com a janela superior através de um óculo de forma irregular, é solução comum na arquitectura portuguesa, que acentua o eixo da fachada.

No interior, o vestíbulo dá acesso a uma escada de granito, ladeada por duas portas de moldura rectangular, mas teatralmente visível de quatro aberturas de arco abatido, ornamentadas com volutas; a escada conduz a uma portada com remate recortado "com os painéis irregulares e disco central constantemente repetidos na ornamentação nasoniana"⁹⁹. Esta escada inicia-se por lanço único, que acede à sobreloja (ou mezzanino), bifurcando-se a partir do patamar num lanço duplo - esquema idêntico ao da referida escada da sé - e apresenta parapeitos maciços, que se iniciam por pujantes volutas. Toda a concepção desta escadaria e a importância que ela adquire no conjunto da construção - de raiz italiana - tornam aceitável que se trate de obra de Nasoni, embora ainda não documentada, tanto mais que o Dr. Domingos Barbosa "dirigiu a parte financeira do programa de modernização da sé"¹⁰⁰, tendo então contactado com Nasoni. No entanto, como dissemos, estas escadas são actualmente consideradas como tendo sido introduzidas por António Pereira na cidade do Porto e o professor Ferreira Alves também neste caso tem dúvidas quanto à atribuição desta casa a Nasoni¹⁰¹.

Outra obra encomendada pelo Cabido e que tem sido ligada a Nasoni, é o Paço Episcopal, curiosamente encomendado numa época de sede vacante. É possível que os membros do Cabido pretendessem assim demonstrar a isenção das obras que tinham empreendido e que, para além da modernização da Sé, tinham abrangido também a Casa do Cabido, construída e decorada de novo. Assim, terão encomendado ao architecto que trabalhava na Sé uma planta, já executada em 1734, e que tinha orçado em 40\$000 réis¹⁰².

As condições em que a obra foi encomendada justificam a lentidão da sua construção, que se iniciou a partir de um "quarto" ou bloco de seis janelas de comprimento por três de altura (o que corresponde a cerca de metade do actual edifício) e que foi realizado antes de 1741, segundo Robert Smith. Para este investigador, esta secção foi a única completada no tempo de Nasoni¹⁰³, tendo o Paço sido completado durante o bispado de D. Fr. João Rafael de Mendonça (1771-1795), cujo brasão de armas encima o portal, sabendo-se por gravuras, que já estava concluído em 1789.

Uma nova visão do problema dada recentemente pelo professor Ferreira Alves, desliga totalmente o actual Paço episcopal da obra projectada por Nasoni, considerando-o "erguido desde os fundamentos pelo bispo Frei D. João Rafael de Mendonça"¹⁰⁴. Assim, a planta desenhada por Nasoni em 1734 seria não de um novo edifício mas de uma parte que se pretendia alterar no antigo palácio.

No entanto, não há dúvida que o actual paço tem características que o aproximam mais da arquitectura da primeira metade do século XVIII do que do final do mesmo, o que não surpreenderia se não tivesse sido construído de raiz mas completado. Essas características são visíveis sobretudo no piso nobre (o segundo), em que se destaca uma fiada de janelas de sacada, coroadas por frontões curvos que se prolongam em recortes discretos acompanhando as cantarias laterais das janelas; esses frontões têm na chave do arco urnas e conchas, em alternância, tendo os últimos, no tímpano, cartelas ovais ao gosto de Nasoni. Seria assim provável que o desenho deste fosse seguido na ampliação levada a cabo no final do século XVIII.

A Nasoni têm sido atribuídas muitas outras obras, situadas sobretudo no Porto e arredores, mas a verdade é que a sua vinda para Portugal se deve a um deão da Sé do Porto, durante o período de vacância, dando assim origem a um momento particular do barroco no Norte de Portugal, já que Nasoni soube combinar a sua formação italiana de pintor de perspectivas e de arquitecto do efémero, que remontava ao maneirismo florentino e se completou com o barroco romano de Borromini, com aspectos da arquitectura tradicional portuguesa dos séculos XVI e XVII, e utilizando um material específico da região - o granito.

Outras obras realizadas por iniciativa do Cabido da Sé do Porto durante este período, respeitam à renovação da capela-mor, que além de ter sido enriquecida com as pinturas

de Nasoni, recebeu um retábulo de talha dourada, ornamentado com diversas esculturas.

As circunstâncias da encomenda, que foi feita em Lisboa, têm sido descritas por diversos autores. Era então procurador do Cabido portuense em Lisboa, André Vaz, cuja correspondência com o tesoureiro do mesmo Cabido, Dr. Domingos Barbosa, nos revela que este pretendia que o retábulo fosse traçado por um de três artistas: Ludovice, Santos Pacheco ou Claude Laprade, com preferência pelo primeiro. No entanto, estava-se em 1726, Ludovice estava certamente muito ocupado com as obras de Mafra e "estando muito rico e posto homem grave" demoraria muito tempo a executar o projecto e o Cabido tinha urgência nele¹⁰⁵. Foram então pedidos dois projectos, um a Santos Pacheco, que foi enviado para o Porto em 25 de Janeiro de 1727, outro a Claude Laprade, que estava pronto a 8 de Fevereiro. Infelizmente os desenhos perderam-se e também não se conhecem as deliberações capitulares em que se terá decidido optar por um ou por outro. Conhecem-se, sim, as observações de André Vaz sobre as duas plantas. Tanto o remate como a base do actual retábulo parecem condizer com as referências feitas ao desenho de Santos Pacheco, mas não a distribuição das colunas. Por outro lado, Laprade fez as quatro imagens do retábulo (S. Bento, S. Basílio, S. Joao Nepomuceno e S. Bernardo), em 1729. Também André Vaz mostra clara preferência pelo projecto de Laprade¹⁰⁶.

Os diferentes historiadores têm dado interpretações diversas a estes documentos, a favor de um ou outro dos artistas, atendendo também a alterações que possam ter sido introduzidas pelos dois executantes do retábulo, Miguel Francisco da Silva e Luis Pereira da Costa. No entanto, é do consenso geral, sobretudo a partir da comparação do retábulo da igreja dos Paulistas, em Lisboa, com o da Sé do Porto, que foi Santos Pacheco o seu desenhador. O retábulo tem, de cada lado, três colunas salomónicas, sendo a central avançada e tendo por trás uma pilastra enquadrada por mais duas meias-colunas. Todas elas são completadas por um entablamento, mas só nas duas colunas em ressalto surgem arranques de frontão segmentar, sobre os quais surgem figuras de anjos. Ao centro, um arco de volta perfeita arranca do entablamento, acompanhando o recorte superior da tela. O remate projecta-se em forma de dossel, com um lambrequim inspirado no baldaquino de S. Pedro em Roma; por baixo, está um relevo representando a Santíssima Trindade. As colunas são do tipo salomónico, ou seja, têm o terço inferior demarcado e a decoração é limitada aos sulcos. As duas colunas avançadas assentam em mísulas, onde gigantescos atlantes se combinam com folhas de acanto e volutas. As outras mísulas são mais sóbrias, sendo decoradas com medalhões com cabeças de anjos, ladeados por pares de "putti"; sobre estas misulas com sanefas pendentes, pousam libertas de qualquer vínculo arquitectónico, as estátuas de Laprade. Toda a composição deste retábulo se inspira na obra

do Padre Andrea Pozzo, «Perspectiva Pictorum et Architectorum». Mesmo o camarim e o sacrário em forma de sarcófago, derivam de estampas publicadas por este jesuíta italiano¹⁰⁷.

Para além do arquitecto e entalhador Miguel Francisco da Silva, que veio de Lisboa para dirigir os trabalhos, e de Luis Pereira da Costa, entalhador portuense que executou o retábulo, sabe-se, por contrato de 8 de Junho de 1726, que foi Garcia Fernandes de Oliveira que fez "os remates, sanefas e grades da cappela môr da Seê"¹⁰⁸.

O retábulo da Sé do Porto tem o mérito de introduzir no Norte de Portugal o retábulo de tipo "joanino", que se caracteriza precisamente pelo uso da coluna salomónica (do baldaquino de S. Pedro de Bernini), pelo coroamento aberto com arranques de frontão, baldaquinos, sanefas e outros elementos decorativos, e pela presença da figura humana, quer nos anjos que no coroamento se ajoelham nos arranques de frontão, quer como atlantes, a nível das mísulas. Por outro lado, em vez da estrutura fechada e das colunas dispostas por ordem decrescente, estes retábulos são abertos no remate e têm uma estrutura dinâmica, apresentando as colunas em diferentes planos. Por outro lado, importa salientar que este tipo de retábulo fez escola no Norte do país, onde se difundiu, nomeadamente nas igrejas de Santa Clara (1730-31), S. João da Foz (1734-35), S. Francisco de Guimarães (1743), cujo projecto é precisamente de Miguel Francisco da Silva, mas também em S. Francisco do Porto, ou

em Santo Ildefonso (1745) cujo projecto é de Nasoni, mas cujo entalhador foi Miguel Francisco¹⁰⁹.

Anteriormente ao retábulo do altar-mor, já outras capelas da Sé do Porto tinham sido alteradas, nomeadamente, em 1719-20, os dois altares que se abrem para o transepto, de cada lado da capela-mor (Senhora da Silva e Senhor do Além, hoje Senhora das Dores). As obras foram dirigidas pelo capitão Manuel de Couto e Azeredo e consistiram na abertura, em cada lado, de "hua cappella com grande fundo, altura e largura proporcionada, abrindo ao picão a forte grossura daquellas paredes, metendo-lhes arcos de pedraria, e abóbedas, e pilares com capiteis, e vazas, e seus degraus para dentro das mesmas, nas quais se pozeram retabolos de talha á moderna, bem ornados e com boa escultura"¹¹⁰. Por cima destas capelas foram colocados dois paineis, representando S. Pedro e S. Paulo, pintados, como dissémos, por João Baptista Pachim e que desapareceram. Em 1720, o pintor recebia por conta desses quadros, a quantia de 48\$000¹¹¹.

Alguns anos depois, mais ou menos quando se encomendou o retábulo do altar-mor, foram encomendados seis retábulos para as naves, retirados quando do restauro. O contrato foi assinado pelos entalhadores do Porto, Caetano da Silva Pinto e Garcia Fernandes de Oliveira, fazendo o primeiro os retábulos do lado do Evangelho, pelo que receberia 390 mil réis, mais 26400 réis por uma imagem da Santíssima Trindade, a colocar num dos altares, "feita por

escultor peritissimo"¹¹²; o segundo fez os retábulos do lado do claustro, pelo mesmo preço, mais uma imagem de S. Pantaleao, por 16000 réis, "tambem feita por escultor peritissimo"¹¹³. A escritura foi assinada a 3 de Março de 1726 e os artistas tiveram um prazo de um ano para cumprir os contratos.

A 22 de Maio de 1726, Miguel Marques, "enxamlador" do Porto, arrematou a execução do cadeiral da capela-mor da Sé, pela quantia de mil cento e oitenta mil réis. Na mesma altura, arrematou um "caixao" de pau preto para a sacristia, com dois paineis, por 28\$800 réis¹¹⁴. Luis Pereira da Costa fez o modelo de uma cadeira que serviu de base para o contrato. Por este, o artista comprometia-se a realizar a obra no prazo de um ano, com possibilidades de a prolongar por mais alguns meses, mas trabalhando nela continuamente, sem aceitar outras encomendas¹¹⁵.

O cadeiral da Sé do Porto é quase todo de pau preto, excepto as partes douradas que são em castanho. Tem dois lanços de duas ordens, com catorze cadeiras de cada lado para os cônegos e, em baixo, dez assentos para os beneficiados na segunda fila. Em frente estão os bancos para os meninos do coro. Nos parapeitos, atrás das cadeiras, vêem-se motivos joaninos de aberturas orladas de folhas de acanto, no meio de plintos barrocos, encimados por doceis, com lambrequins. Nos paineis do respaldo as letras AM (Ave Maria), revestidas de folhas, suportam pequenas grinaldas e são coroadas por coroas setecentistas. Por cima, o friso

abaulado, coberto de folhas com volutas sobrepostas; depois os modilhões da cimalha e os motivos em rabo de peixe do ático do espaldar. Os remates são em três volutas, com uma cabeça alada joanina¹¹⁶.

Finalmente, ainda em 1727, o mestre entalhador Luis Pereira da Costa fez o contrato para executar as duas caixas dos dois órgãos da capela-mor da Sé, pela quantia de 225\$000 réis¹¹⁷.

Carlos de Azevedo considera estes órgãos de estilo arquitectónico, com uma torre central e a fachada baseada também em motivos arquitectónicos: pilastras com capitéis e frontões quebrados. As cornijas são decoradas por volutas encimadas por anjos. Segundo este investigador, é possível que Nasoni fornecesse o desenho, embora não seja referido nos documentos, já que a ornamentação barroca e o desenho plano podem ser atribuídos a uma concepção italianizante¹¹⁸. Na escultura do órgão, trabalhou ainda Manuel Carneiro Adão, que foi pago em Março de 1726¹¹⁹.

Todo este conjunto de obras de talha efectuadas pelo Cabido da Sé e compreendendo o retábulo do altar-mor, os retábulos das capelas colaterais e os seis retábulos da nave, assim como o cadeiral do coro e os dois órgãos, visavam uma transformação do espaço interior da velha igreja românica, no sentido de a adaptar ao moderno gosto barroco. A combinação da talha dourada, com as pinturas decorativas de Nasoni e com as telas de outro italiano, Pachini, dariam, de facto, à Sé uma feição completamente nova, e apesar do

uso da talha dourada, com um cunho acentuadamente italianizante, já que as pinturas eram obra de artistas italianos e, pelo menos o retábulo-mor, seguia os desenhos de Andrea Pozzo, se é que o órgão não foi, como dissémos, também desenhado por Nasoni.

Ainda dentro das obras levadas a cabo pelo Cabido da Sé, há que referir os revestimentos azulejares. Para além dos existentes na Casa do Cabido, e aos quais já nos referimos, existe uma conta datada de 20 de Agosto de 1722, referente a azulejos assentes na Sala do Cabido e Sacristia, que desapareceram¹²⁰. Restam os do claustro. Este está dividido em dois andares, que foram revestidos de azulejos, mas em fases diferentes. Assim, na galeria inferior, encontramos azulejos pintados em Lisboa, por Valentim de Almeida, entre 1729 e 1731, e que constituem o único conjunto documentado deste mestre¹²¹. Quanto aos temas, desenvolvem, em sete painéis, trechos bíblicos do «Cântico dos Cânticos».

Este conjunto, que se enquadra na chamada "grande produção joanina", revela um pintor bastante individualizado, mas do qual pouco se sabe, a não ser que ainda vivia em 1762¹²². Poderá ter sido um dos colaboradores do monogramista P.M.P., ligando-se assim, pelo menos indirectamente, à escola dos Oliveira Bernardes. Entre as características da sua obra, contam-se as poses artificiais das figuras, com os rostos ligeiramente revirados, e certas imprecisões na concepção perspectica dos fundos

arquitectónicos e paisagísticos¹²³, mas não há dúvida que é um mestre característico da azulejaria joanina, revelando também certa influência da arte italiana.

Quanto aos azulejos da galeria superior do claustro, foram realizados, em 1734, por António Vital Rifarto, que como vimos, também realizou os da Casa do Cartório, no mesmo ano. Este pintor de azulejos era natural de Elvas, entrou na Irmandade de S. Lucas, em Lisboa, em 1723, tendo-se fixado no Porto em 1727, onde não só foi pintor de azulejos, mas também fez projectos de altares, como o do transepto da igreja dos Grilos, em 1729-30¹²⁴.

Os azulejos de Rifarto para a Sé do Porto são dos melhores que se produziram fora de Lisboa, durante o chamado período da "grande produção joanina". Sobretudo as partes ornamentais revelam certo equilíbrio e riqueza decorativa, embora as figuras sejam muito rudes. Foram feitos provavelmente nas olarias de Coimbra, onde Rifarto recebeu, em 1734, a quantia de 48000 réis por "conta do azulejo para o Claustro" da Sé do Porto¹²⁵. Trata-se de uma monumental composição contínua, onde, contudo, os ornatos barrocos separam cenas de temática galante e mitológica, entre volutas, grupos escultóricos, cartelas, anjinhos, festões e grinaldas. Na parte central, entre cortinados e sanefas, está o «Rapto de Anfitrite».

Junto ao claustro inferior, estão as Capelas de S. Vicente e de Nossa Senhora da Piedade, também decoradas com azulejos de 1738. Na primeira os painéis são de carácter

essencialmente ornamental, tendo um deles, ao centro, um medalhão com a alegoria do pelicano que rasga o peito para dar de comer aos filhos¹²⁶. Na de Nossa Senhora da Piedade, o painel da esquerda representa S. Caetano, e o da direita, Santa Catarina, antiga patrona da capela. Podem também ser de António Vital Rifarto, mas é mais provável que sejam de oficina lisboeta¹²⁷.

O Bispado de D. Frei José Maria da Fonseca e Évora

Depois de rejeitar importantes mitras em cidades italianas (Osimo, Tivoli e Assis), D. Fr. José Maria da Fonseca e Évora aceitou finalmente deixar a Itália pela diocese do Porto. Este representante de D. Joao V na Corte Pontifícia era um homem de grande prestígio e a prová-lo está o facto de o Senado Romano lhe ter concedido, em 1737, o título de "patrício" de primeira ordem. Já antes a República de Vénza o tinha nobilitado, ao designá-lo "Estola de Ouro". O documento em que o referido título de "patrício" lhe é concedido é em pergaminho iluminado, com encadernação de brocado rosa, com as armas bordadas a ouro e prata. A carta tem um selo conservado em caixa de prata dourada, com as armas do Senado Romano e as de Fonseca e Évora, em cada face. As iluminuras exaltam a sua figura: na primeira, ele é representado com o hábito dos Franciscanos, dado que em 1726 fora designado Vigário Geral da Ordem; ao lado, num pedestal, estão o busto, o chapéu, a mitra, a cruz e a cruz dos Franciscanos, atributos encimados pela «Fama», que segura um escudo com as suas armas. Na segunda iluminura,

está um obelisco que testemunha a sua protecção às ciências e artes¹²⁸.

Quando da sua nomeação para bispo do Porto, em 1739, D. Frei José Maria da Fonseca e Évora encomendou um busto, muito provavelmente a Carlo Monaldi, que já tinha trabalhado anteriormente para ele. Nesta altura, o bispo do Porto tinha 50 anos e é realisticamente representado, pela expressão do olhar e lábios fechados, de forma que ultrapassa o que era convencional na escultura barroca italiana¹²⁹. A qualidade desta peça revela o novo bispo do Porto como requintado apreciador das artes, que sempre foi e deve ter sido uma das obras que trouxe consigo, quando regressou a Portugal. Um busto idêntico, coroando uma edícula em mármore polícromo, com uma longa inscrição datada de 1740, encontrava-se na biblioteca do Convento de Santa Maria de Aracoeli, fundada pelo Padre Évora, donde foi transferido no final do século passado, quando o convento foi demolido para dar lugar ao Altar da Pátria, encontrando-se actualmente no Colégio Romano¹³⁰.

Só em 5 de Maio de 1743, como dissémos, o novo bispo fez a sua entrada solene no Porto. Como acontece noutros casos, também esta entrada foi objecto de uma relação anónima, que nos descreve toda a viagem do novo bispo do Porto, desde que saiu de Lisboa, a 22 de Abril, até chegar ao convento de Vale da Piedade, onde se instalou e a forma como foi recebido¹³¹. Um aspecto a salientar é o facto de o bispo ter enviado à frente toda a sua bagagem, em seis seges

e doze cargas, de que faziam parte, naturalmente, as obras de arte que trouxera de Roma.

O bispo paramentou-se, para a sua entrada, na igreja do Convento de Monchique, onde foi elevado um trono protegido por docel e cadeira igual, para aí envergar a capa. No exterior da igreja, foi elevado um amplo estrado coberto, todo alcatifado, com os lados armados de panos de rás e toldo coberto de sedas. Sobre este estrado, estava um trono de três degraus, protegido por docel de damasco branco, com sanefas, tudo guarnecido com galões e franjas de ouro. Aí se encontrava a cadeira pontifical, igualmente guarnecida e, junto a ela, três escabelos de madeira pintada, com as armas e nome do novo bispo. De cada lado do trono, estavam duas credências e, do lado direito, seis tiras de veludo carmesim, com seis mitras de grande riqueza e magnificência. Na outra credência, estavam os paramentos que D. Frei José Maria deveria envergar, igualmente preciosos. Para os membros do Cabido, havia cadeiras de espaldar cobertas de panos de rás.

A porta da Sé, encontrava-se uma espécie de credência, com a capa de asperges, caldeira, aspersório, naveta e turíbulo. No altar do Sacramento, estavam genuflexórios de damasco guarnecido de ouro, enquanto os do altar-mor tinham braços e pés de prata lavrada e coxins de lhama de prata, bordada a ouro. O trono estava coberto por pano de ouro e o docel era de tecido de ouro a condizer com a cadeira, com sanefas de veludo carmesim, tudo bordado a ouro

e com franjas também de ouro. Para os cônegos assistentes, havia três escabelos com as armas e nome do bispo.

Para este embarcar, em Miragaia, tinha sido construída uma ponte de madeira, toda alcatifada e coberta, dos lados, de ricas sedas. Também era sumptuoso o escaler em que D. Frei José Maria atravessou o Douro, com um toldo sustentado por seis colunas guarnecidas de sedas, rendas e galoes de ouro, coroadas por seis pirâmides douradas, mais uma ao centro, enquanto a parte inferior do toldo era guarnecida com galoes, franjas e borlas. A cadeira pontifical era de brocado de prata e ouro, com docel a condizer, e almofadas de damasco azul guarnecido a ouro. Os remadores vestiam fatos encarnados, com barretes de veludo verde, forrado de vermelho, tendo em cima as armas do governador e um coroamento de plumas brancas e vermelhas.

As ruas foram toldadas e o chão coberto de areia e flores, enquanto as janelas eram enfeitadas com tapeçarias.

O bispo foi recebido com salvas de artilharia, disparadas pelas diferentes fortalezas da barra do Douro, a que responderam os navios e embarcações que acompanhavam o cortejo. Até ao convento de Monchique, fez-se transportar numa cadeira de mãos. Aí ouviu o "Te Deum", tendo depois seguido numa mula branca até à Porta Nova, onde montou num cavalo branco para entrar na cidade; esperava-o o Senado com acompanhamento musical.

O cortejo que o acompanhava era composto pela mula em que ia o escabelo de montar, uma cadeira de mãos, uma

liteira, o estribeiro a cavalo com os criados à frente, e dois coches puxados por seis cavalos. À medida que a procissão passava, ouvia-se o repicar dos sinos, vivas e aplausos, e em todas as cerimónias se entoaram cânticos apropriados.

No final, o bispo recolheu ao seu Paço. Mas, nos três dias seguintes, continuaram os festejos, com repiques e iluminações, outeiros poéticos, cantatas e encamisadas.

Um dos aspectos a notar nesta entrada pública é que, embora a cidade se engalanasse para receber o seu bispo, após um tao longo período de sede vacante, parece haver uma certa contenção dos festejos, atendendo à importância da cidade; por exemplo, não há referência a arcos de triunfo. Em contrapartida, o que sobressai, é o fausto e a riqueza do próprio bispo, que se apresenta com todo o esplendor dos seus paramentos.

Curiosamente, e ao contrário do que sucedeu em outras entradas, o autor da "Relação..." sentiu necessidade de referir a riqueza com que foi ornamentado o Paço episcopal, o que não surpreende, porque depois de ter vivido quase trinta anos em Roma, o novo bispo fez imediatamente reconstituir o ambiente de que se costumava rodear: as "tapeçarias dispostas ao modo Romano, ... a distincta qualidade das Pinturas, Estatuas, bofetes, e outras galantarias já mais vistas nesta cidade..."¹³².

Infelizmente, os problemas de carácter pastoral ocuparam demasiado o novo bispo, para que ele tivesse

oportunidade de prosseguir a acção que tivera em Roma, como escritor, poeta e mecenas.

Pier Paolo Quieto refere algumas modificações e restauros levados a cabo por D. Frei José Maria da Fonseca, na Quinta de Santa Cruz - certamente uma quinta junto ao Convento do Varatojo, em Torres Vedras - onde esteve recolhido antes de ser sagrado, em 12 de Março de 1741. Nesta quinta terá também feito uma parte do aqueduto¹³³.

De Itália terá D. Frei José Maria mandado vir para o Porto os corpos dos dois santos Aurélio e Pacífico, "con ricche vesti ricamate d'oro in due magnifiche urne ed un altare portatile di nuova invenzione con grande quantità di metalli dorati", peças embaladas em 19 caixoes e embarcadas em Génova por Giuseppe Zarlatti¹³⁴, depois de terem estado em exposição no palácio do duque de Bracciano, onde nobreza e povo acorreram a vê-las¹³⁵. Sousa Reis refere, em contrapartida os corpos dos santos mártires Severino e Eugénio, encerrados em riquíssimas urnas que lhe custaram cerca de dez mil cruzados, e que teriam sido oferecidas a D. João V. No entanto, o rei, a pedido dos padres da Congregação do Oratório, tê-las-ia então oferecido aos Congregados do Porto, tendo as urnas chegado a esta cidade a 1 de Março de 1742, e ainda se conservando na igreja de Santo António da Porta de Carros¹³⁶. Embora possa haver confusão quanto aos nomes dos santos transportados, trata-se, certamente, das mesmas peças.

Ainda existem, e vieram recentemente a publico, algumas das preciosidades que faziam parte das obras trazidas por D. Frei José Maria da Fonseca de Roma. Entre essas, salienta-se uma edição do "Canon Missae Pontificalis", impresso em Roma em 1729, com encadernação em marroquim vermelho, estampado a dourado, datável de cerca de 1740. O frontispício da obra exhibe um desenho do pintor Sebastiano Conca, tendo na parte superior uma glória que acolhe o símbolo do Espírito Santo e em baixo, as armas do Papa Bento XIII. No interior, os momentos mais importantes da missa são ilustrados por gravuras desenhadas pelos célebres pintores bolonheses do século XVII, Luigi e Anibale Carracci, enquanto outra, assinada por Vieira Lusitano, representa uma «Alegoria à Redenção»: em baixo, Adão e Eva simbolizam o Paraíso e ao alto está a Santíssima Trindade (Deus-Pai, a pomba do Espírito Santo e o Menino Jesus). A encadernação deve ter sido encomendada por altura da nomeação de D. Frei José Maria da Fonseca para bispo do Porto¹³⁷.

Outra peça notável é um prato de porcelana chinesa, ostentando as armas de Fonseca e Évora, de cerca de 1740, portanto da época da Rainha Quianlong (1736-1795). O fundo do prato, azulado de textura metalizada, valoriza os arabescos entrelaçados, conchas estilizadas e grinaldas que envolvem uma cartela na qual estão as armas da família Fonseca e Évora, o chapéu de Cardeal, cordões e seis glandes de cada lado. Na verdade, sabe-se que o bispo do Porto,

apesar de pertencer à Ordem Franciscana, antes de deixar Roma, adquiriu peças de ourivesaria, livros e um serviço de mesa, que pelo seu preciosismo estavam bem de acordo com a sua nova dignidade¹³⁸.

Quanto a obras efectuadas no Paço Episcopal, as informações existentes são escassas, existindo sobretudo referências à sua ornamentação e mobiliário, certamente ao gosto italiano. O novo bispo, como grande senhor da Igreja, habituado ao requinte dos palácios italianos, devia sentir a relativa modéstia do Paço Episcopal do Porto, tal como o encontrou, antes da grande reconstrução do final do século XVIII. D. Frei José Maria da Fonseca não perdeu mesmo a ocasião de mostrar aos habitantes do Porto o fausto a que se acostumara em Itália. Assim, e segundo o «Mercurio Historico de Lisboa», na altura da Semana Santa, em Abril de 1744, encarregou um arquitecto italiano de armar todas as salas do seu palácio, exibindo em cada uma tapeçarias e pinturas "dos Autores mais celebres e Antigos de Roma", exposição que esteve patente ao povo "desde a Quarta feyra de Trevas até à Quinta ao meyo dia..."¹³⁹. O autor da notícia não nos diz o nome do Arquitecto encarregue desta tarefa, mas italiano, trabalhando no Porto durante estes anos e perito nas artes do efémero, seria muito provavelmente, Nicolau Nasoni.

Ainda a mesma notícia refere que o bispo mandou levantar na catedral, junto à capela-mor, duas tribunas para as senhoras de distinção¹⁴⁰.

Nao teve oportunidade de acrescentar muito mais às renovações que já tinham sido levadas a cabo durante o período de sede vacante e que tinham contemplado tanto o exterior como, sobretudo, o interior da Sé. Assim, um pouco paradoxalmente, um prelado que tinha tido em Roma, quer ao serviço de D. Joao V, quer a título pessoal, notável acção como mecenas e homem de cultura, passou pela diocese do Porto de forma discreta, já que foi absorvido por outros problemas, nomeadamente pela resolução da questão sigilista¹⁴¹.

MIRANDA DO DOURO

Esta foi uma das três sés criadas por D. João III, mas a imponência da catedral maneirista então construída parecia excessiva numa região marcada já nesse tempo pela interioridade, pobreza e distância da Corte. O facto de o edifício ser relativamente novo e a pobreza da diocese justificam que, durante o período joanino, não tenha sofrido grandes modificações.

Quando D. João V subiu ao trono, era bispo de Miranda D. João Franco de Oliveira, que se manteve à frente da diocese até 1715. Sucedeu-lhe D. João de Sousa Carvalho, confirmado em 8 de Junho de 1716 e sagrado em 23 de Agosto, em Lisboa, pelo Cardeal da Cunha, na igreja do Convento da Trindade; manteve o seu cargo até 1737, pelo que esta diocese não atravessou, como outras, um longo período de sé vacante.

Foi este D. João de Carvalho o responsável pelas alterações no edifício seiscentista, que foi o Paço Episcopal de Bragança e onde, actualmente funciona o Museu do Abade de Baçal. Este possui um amplo jardim e, na fachada, ostenta o brasão de D. João de Sousa Carvalho. Também na antiga sala do Trono, onde hoje se expõe o mobiliário da colecção do Museu, se conserva um tecto de castanho onde está entalhado o brasão de armas de D. João de Carvalho¹⁴².

Em 1739, foi nomeado o novo bispo de Miranda, D. Diogo Marques Mourato, que tomou posse por procuração a 19

de Março de 1741, mas só chegou à sua diocese a 11 de Outubro de 1742, tendo feito a sua entrada pública no dia 21¹⁴³.

Embora não revestindo a pompa que estas entradas tinham em dioceses mais ricas, esta foi objecto de um relato escrito, que a considera "a função mais vistosa de que em Miranda ha memoria"¹⁴⁴.

Logo à sua chegada, no dia 11 de Outubro, foi o novo bispo recebido pelo governador da Praça, que mandou dar uma salva de artilharia, enquanto o povo iluminou as ruas por onde passou e repicaram os sinos da catedral. Na véspera da entrada, repicaram de novo os sinos da catedral e de outras igrejas da cidade, ao toque das Avé Marias. Fora da primeira porta da cidade, foi armada uma tarima, coroada por um docel, onde foi colocada uma cadeira de veludo guarnecida a ouro; abaixo, em degraus, assentos para os Cónegos, e outros, com espaldar, para os reverendos capitulares; duas credências, mais abaixo, serviam para colocar os pontificais e o pluvial, a mitra e a cruz, que deviam paramentar o bispo. Dentro da porta, estava outra tarima, mais pequena, para os ministros do Senado.

A procissão, que atravessou as ruas da cidade, foi acompanhada por hinos e cânticos. As ruas estavam armadas "co mais grandeza, e aseyo, do que se esperava dos pequenos, e da pobreza."

Depois da cerimónia, quando o bispo se recolhia ao seu paço, entre alas dos militares, deram-se duas descargas

de artilharia e nas duas noites seguintes, como na do dia 21, houve "luminárias e repiques"¹⁴⁵.

Era a pompa possível, de acordo com o gosto das decorações efémeras que sempre caracterizava as cerimónias barrocas, mas essencialmente virada para a satisfação dos diferentes sentidos: a vista, pelo engalanar das ruas e pelo colorido do cortejo, e, à noite, pela riqueza das iluminações; o ouvido, pela música, cânticos e salvas de artilharia; o cheiro a incenso nas igrejas, a flores nas ruas; o toque, mais imaginado que sentido, dos tecidos de seda e veludo...

D. Diogo Mourato faleceu a 29 de Dezembro de 1749. Foi seu coadjutor e sucessor o bispo resignatário do Rio de Janeiro, D. Frei Joao da Cruz, que tomaria posse do bispado a 6 de Março de 1750 e fez a sua entrada solene a 16 de Julho, duas semanas antes do falecimento de D. João V. É a este bispo, cujo governo ultrapassa o período joanino, que se devem algumas obras na Sé¹⁴⁶.

Existe um retábulo de talha dourada no altar do Senhor da Piedade, e o órgão da Sé é igualmente do século XVIII¹⁴⁷.

LAMEGO

Para além de algumas obras levadas a cabo durante o curto período em que D. Tomás de Almeida dirigiu o bispado de Lamego (1706-1709), e já referidas neste trabalho, outras se realizaram durante o período joanino.

A D. Tomás sucedeu D. Nuno Álvares Pereira de Melo, filho do primeiro duque de Cadaval, que foi eleito em 1709, tendo tomado posse por procuração a 19 de Outubro de 1710¹⁴⁸. Este prelado não parece ter tido grande interesse na manutenção da sua catedral, que datava do período românico-gótico. As naves da igreja estavam numa situação de ruína, que já em 1721 causava preocupações. Assim, o Cabido, reunido em sessão de 7 de Outubro desse ano, decidiu escrever ao bispo D. Nuno Álvares Pereira de Melo, então em Lisboa, "expondo-lhe o estado perigoso do tecto e armação da catedral"¹⁴⁹. No entanto, nessa altura não foram tomadas quaisquer providências no sentido de reparar a Sé, embora na cartela da esquerda da capela-mor, que celebra a sagração, esteja gravado o brasão dos Melos: seis arruelas de prata entre cruz doble e cercadura de ouro¹⁵⁰. Na verdade, o bispo D. Nuno, falecido em 8 de Maio de 1733, deixou à sua Sé a quantia de vinte mil cruzados, para ornamentos.

Foi, portanto, mais uma vez na situação de "sede vacante" que o Cabido decidiu efectuar as obras de reconstrução da Catedral, depois de, para o efeito, obter aprovação régia.

Um documento de 19 de Setembro de 1733 - uma ordem de pagamento passada ao Cónego recebedor do Cabido - indica-nos a quantia de "vinte moedas de ouro de coatro mil e ojtocentos cada hua pã se pagar o trabalho de quem fes a planta das obras da se..."¹⁵¹. Nada é dito, contudo, nem neste documento, nem num recibo passado pelo chantre relativo à mesma quantia, sobre o autor da referida planta nem sobre a extensao das obras.

Um outro documento, de 16 de Outubro do mesmo ano, refere o "Arquitecto Miguel Fr.co q. veio pã se arematar as obras da See"¹⁵². Ora Miguel Francisco da Silva é o architecto e entalhador que Santos Pacheco enviou para o Porto, para dirigir o retábulo da Sé desta cidade, como já referimos, e nestes anos aí trabalhava, juntamente com Nasoni e António Pereira.

Este projecto nao se chegou afinal a realizar, talvez por serem mais profundas as obras necessárias. E a 24 de Setembro do ano seguinte, de 1734, foram chamados a Lamego "os dois Architectos Nicolao Nasone, e Ant.º Prã"¹⁵³ para estudarem o plano e projecto das obras. A sua vinda foi imediata, pois que existem documentos relativos ao seu pagamento datados de 2 de Outubro.

Nao se sabe qual terá sido o parecer de Nasoni e do seu companheiro, mas a verdade é que logo numa reuniao do Cabido de 9 de Outubro desse ano, e segundo a «Historia Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego» "se deliberou renovar a Sé do arco cruzeiro para baixo, seguindo-se o

risco de Nicolau Nazoni" e as obras devem ter começado imediatamente, pois a 6 de Novembro foi encarregue de as fiscalizar o cônego Inácio Garcez Ferreira, que por isso recebia uma gratificação de doze mil réis por ano¹⁵⁴.

Sobre essas obras que correspondiam a uma quase total reconstrução da Sé, também segundo a referida "Historia Ecclesiastica...", "se escreveu a El-Rei, expondo-lhe a necessidade de proceder a uma reconstrução a *fundamentis*, enviando-se a Sua Magestade a planta da obra feita pelo architecto Antonio Pereira"¹⁵⁵. A aprovação deve ter sido imediata, porque do mês seguinte existem documentos relativos a diversas verbas dispendidas com as obras da Sé¹⁵⁶.

D. Domingos de Pinho Brandão, baseado nesta passagem e nas características estilísticas da nave da Sé de Lamego, bastante mais sóbria que as obras de Nasoni no Porto, exclui o architecto italiano da autoria desse projecto. Esta é também a posição do professor Jaime Ferreira Alves, que limita a intervenção de Nasoni na catedral de Lamego às pinturas, enquanto considera António Pereira o architecto¹⁵⁷. A verdade é que no mesmo documento já se tinha dito que "o risco [era] de Nicolau Nasoni" e que foi depois de "ouvido o voto dos architectos" que o Cabido decidiu reconstruir a Catedral a partir dos fundamentos¹⁵⁸. Deve, portanto, tratar-se de um caso de colaboração em que o architecto elaborou o projecto e deixou a sua execução ao colaborador de confiança, que era, na altura, António

Pereira. A menor exuberância da obra pode justificar-se pela vinculação ao espaço pre-existente, dado que a cada uma das três naves ainda corresponde um portal gótico na fachada.

A obra de pedraria foi feita entre 1734 (finais) e 1737 e esta campanha foi completada pelas pinturas que em 1737 e 1738 Nasoni realizou nas abóbadas da nave principal. Na parede norte do coro da Sé existem ainda restos de uma legenda, onde se lê: "...SNASONI / SENENSIS / DEP...EBAT / AN.../ MDCCX...", que deverá corresponder a [Nicolau]s Nasoni[vs] Senensis Dep[ing]ebat an[no Domini] MDCCX[XXVIII]¹⁵⁹.

Robert C. Smith informa ainda que na quarta abóbada da nave central se lêem as datas de 1734 e 1738, que corresponderiam ao início desta campanha de obras, em 1734, com a reconstrução das naves, e ao terminar da obra de pintura, em 1738¹⁶⁰.

Seriam pois de Nasoni, segundo este investigador, tanto o projecto arquitectónico como as pinturas da catedral de Lamego. A sobriedade do primeiro, relativamente a outras obras daquele arquitecto, aproxima-se de obras do início da sua carreira, como um arco de triunfo que realizou para a entrada pública do novo arcebispo Zondadaro, que se conhece através de um desenho de 1715, e revela um gosto "palladiano", o que aliás não surpreende muito na Itália dos inícios do século XVIII¹⁶¹. Por outro lado, as pinturas a fresco de Nasoni, tanto em Lamego como no Porto, aproximam-se das que realizara em Malta, nos tectos do palácio do

grao-mestre D. António Manuel de Vilhena, onde se encontra uma "longa repetição de quadros oferecendo cada um a ilusão de uma abóbada ou cúpula, rodeada de uma massa de janelas falsas, escudos, jarras, molduras complicadas, festões e volutas que lançam cabeças humanas e meios-corpos revestidos de acanto"¹⁶². Estas pinturas de gosto barroco aplicam-se na Sé de Lamego a cada um dos tramos da nave, coberto com abóbadas de aresta e contribuem para dar uma feição barroca a este espaço.

Foi na sequência dos seus trabalhos na Sé, que a Nasoni foram encomendadas algumas obras para o Santuário da Senhora dos Remédios, de que se destaca uma fonte: "No anno de 1738 se mandou fazer a fonte, Paynel e tanque e parte dos seus acentos em q se fes despeza grande pellos acrescentamentos q foram percizos na mesma planta pella ter errado o chamado Nazon q andou a fazer as pinturas do tecto da See e tinha feito o risco"¹⁶³.

As obras da Sé de Lamego nao ficaram, no entanto, por aqui. Em Maio de 1739 foi transferido para esta Sé o bispo do Funchal, D. Frei Manuel Coutinho, que tomou posse, mas não chegou a conhecer a sua diocese, pois faleceu a caminho dela, em Soure, a 7 de Agosto de 1742¹⁶⁴. Foi então nomeado bispo de Lamego, ainda em Agosto de 1742, D. Fr. Feliciano de Nossa Senhora, que entrou na sua diocese a 3 de Maio de 1743 e a governaria até à sua morte, em 15 de Abril de 1771¹⁶⁵.

Foi este bispo responsável pela segunda fase das obras da catedral, logo a seguir à sua chegada à diocese, já que a 20 de Novembro de 1751 "presidiu à inauguração e benção do templo..., fazendo-se na mesma ocasião a trasladação dos restos mortaes do Snr. Bispo D. Nuno para o plano do altar-mor, d'onde se tinham removido por causa das obras"¹⁶⁶.

Estas obras compreenderam a nave do cruzeiro, capela-mor, capelas adjacentes e sacristia¹⁶⁷. É através dos documentos das despesas, entre 1746 e 1768 que D. Domingos de Pinho Brandão nos dá conta destas obras¹⁶⁸. Por eles se sabe que a obra foi iniciada a 18 de Fevereiro de 1746 e que dos trabalhos de pedraria foi encarregue António Mendes Coutinho, mestre das obras da cidade. E, ao contrário do que diz a «Historia Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego», as obras continuaram ao longo da década de 50: do arco cruzeiro e respectivo zimbório passou-se à Capela do Santíssimo, capela-mor e sacristia.

Os riscos da capela-mor e do lavatório da sacristia são de um Padre Agostinho Descalço de Coimbra, cujo nome não é referido, mas que em 2 de Julho de 1752 recebeu pelo trabalho e despesas de viagem de Coimbra a Lamego, a quantia de quarenta e quatro mil e oitocentos réis¹⁶⁹.

Ainda nesse ano, recebeu o referido António Mendes Coutinho, setenta e seis mil e oitocentos réis para acabar a Sacristia e o Lavatório¹⁷⁰.

É ele ainda que faz, em 1753, o retábulo do altar-mor, depois acrescentado, em 1758, e as caixas dos órgãos, que foram do mestre organeiro Francisco António Solha(1755). Em 1754, já Coutinho trabalhava no retábulo de S. Bento e, no ano seguinte, ajustava os arcazes da Sacristia, cujas ferragens são de mestre Bernardo Gomes, de Braga (1755-56)¹⁷¹.

O retábulo da sacristia foi projecto de artista de Braga, em 1756, executado por João Correia Monteiro, em 1757. Este e seu filho Timóteo José fizeram também os dois retábulos do transepto e, em 1759, ainda João Correia Monteiro acrescentou o retábulo de S. Bento e da sacristia.

Finalmente, entre 1761 e 1767, Manuel José, artista de Lamego, que já dourara o retábulo do Senhor Jesus, em 1757, pintou e dourou os retábulos do Santíssimo, da Senhora do Rosário e de S. Bento¹⁷².

As obras da Sé ficariam finalmente terminadas já depois da morte do bispo D. Feliciano, a 15 de Abril de 1771, vindo-se a fazer a sagração a 20 de Novembro de 1776¹⁷³. No entanto, foi ainda ele que deixou 20 mil cruzados à fábrica da Sé.

Apesar do que dizem os documentos sobre a participação de António Mendes Coutinho, artista local, nesta segunda fase da obra, tanto Robert C. Smith, como Nogueira Gonçalves, são da opinião que o estilo é de Nasoni, "posto que modificado pela intervenção de outros ... tanto mais que a nova obra representa uma ampliação e de faustoso

enquadramento de cenário litúrgico, para além daquele espaço que seria a renovação das mesmas partes em equilíbrio do estilo e volume da primeira fase, a das naves"¹⁷⁴.

Não é muito aceitável, por outro lado, que um bispo tenha encomendado as obras a um desconhecido mestre local, quando o Cabido anterior tinha escolhido Nasoni. Será de prever que Nasoni tenha deixado desenhos e projectos que abrangessem a reforma total da Sé e que estes tenham sido seguidos pelo referido mestre local, que os adaptaria à sua maneira e daí o ar de família que as duas campanhas apresentam.

Existem ainda na Sé de Lamego revestimentos azulejares do período joanino, nomeadamente na capela de S. Nicolau, no claustro, onde se vêem azulejos alusivos à vida de S. Nicolau de Bari, que mostram bom fabrico lisbonense do século XVIII, podendo ser atribuídos a Policarpo de Oliveira Bernardes e a cerca de 1720, embora exista um remendo, onde foi aplicado um painel mais tardio, com características de 1730-40, representando ermitões em fundo de paisagem¹⁷⁵. O retábulo da referida capela é de talha dourada, da primeira fase joanina, podendo portanto ser contemporâneo da decoração azulejar.

Foi ainda D. Fr. Feliciano de Nossa Senhora que mudou para casa própria, que mandou construir, o cárcere que estava na torre dos sinos da Sé. Mandou fazer a capela-mor e a sacristia da igreja de Várzeas, e deixou dinheiro para a

tribuna e esmola para o corpo da igreja. Deu também, para outras igrejas, paramentos e vasos sagrados¹⁷⁶ .

Também as artes efémeras, ligadas à propaganda da fé através da exaltação dos sentidos, foram usadas em louvor de D. Frei Feliciano de Nossa Senhora, quando este se deslocou a Tabuaço e o capitão-mor da vila o recebeu com notável pompa, tendo mandado armar as ruas e erguer arcos de triunfo, alguns dos quais com chafarizes que lançavam água, oferecendo-se ainda algumas pipas de vinho ao povo. As ruas cobertas de barro vermelho, foram alcatifadas de flores e as ordenanças envergavam uniformes, segundo nos conta a «Gazeta de Lisboa» de Julho de 1744¹⁷⁷.

Era bispo de Viseu, desde 1694, D. Jerónimo Soares, que se distinguiu pelas suas obras a favor dos pobres e doentes. Foi igualmente um bom protector das artes, na medida em que empreendeu várias obras: mandou continuar a construção da igreja da Congregação do Oratório, já iniciada pelo seu antecessor, mas que só mais tarde será completada, como veremos. Também acudiu a estragos de carácter accidental, tendo mandado reparar os que um raio provocou na torre do relógio, em 5 de Março de 1710, assim como os causados por um grande incêndio no Paço de Fontelo, em 1713.

Foi ainda o bispo D. Jerónimo que lançou a primeira pedra na fundação da igreja paroquial de Santa Maria de Treixedo, construída pelo pároco Dr. João Aires Correia de Abreu, provisor, vigário-geral, governador e visitador do bispado¹⁷⁸.

Embora sendo uma das mais antigas catedrais portuguesas, que remonta ao período românico-gótico, a Catedral de Santa Maria de Viseu tem sido, ao longo dos séculos, objecto de várias remodelações, algumas das quais tiveram lugar precisamente durante o reinado de D. João V.

Mas tal como aconteceu com as catedrais do Porto, Lamego, ou Évora, foi durante o período de "sede vacante" que as obras da Sé tiveram lugar. Esse período durou de 18 de Janeiro de 1720, data do falecimento do velho bispo D. Jerónimo Soares, a 14 de Fevereiro de 1741, data em que D. Júlio Francisco de Oliveira tomou posse do bispado¹⁷⁹.

Uma das preocupações do respectivo Cabido foi a renovação e embelezamento da Sé, de acordo com as novas concepções estéticas do barroco. Tal foi o excesso de gastos, que em 1739 o Secretário de Estado intimava o mesmo Cabido a enviar para a Corte um extracto de todas as receitas e despesas da Mitra, desde 1720 até Setembro de 1738. Este documento foi a fonte que permitiu a datação e atribuição de muitas dessas obras¹⁸⁰.

Uma das primeiras transformações efectuadas foi a das capelas colaterais da invocação de S. João e S. Pedro, onde se encontravam os célebres retábulos pintados da autoria de Grão Vasco, que o Cabido, na justificação enviada à Corte¹⁸¹, considera "táboas velhas, ... com sombras de que foram pintadas, e todos indignos de estarem em uma pobre igreja de aldeia, quanto mais em uma Catedral¹⁸².

As reformas a nível arquitectónico, consistiram no alargamento dos arcos de entrada nas capelas, que eram góticos, portanto quebrados, e foram substituídos por arcos de volta perfeita, como o da capela-mor; foram também rasgadas as janelas para obter melhor iluminação e a altura das capelas foi aumentada, com novas abóbadas.

Concluída a reforma arquitectónica, procedeu-se à decoração das capelas, de acordo com o gosto da época, através da combinação de revestimento azulejar com retábulos de talha dourada. Os painéis de azulejos foram encomendados na oficina coimbrã de Agostinho de Paiva, activa durante o primeiro quartel do século XVIII¹⁸³. Foram pagos por uma

provisão do Cabido de 17 de Fevereiro de 1722¹⁸⁴. Os painéis da capela de S. João são enquadrados por cercaduras barrocas com mascarões, frutos, folhagem, "putti" e motivos de arquitectura; representam, do lado esquerdo, S. João jovem, com o cordeiro aos pés e a legenda «ESE AGNOS DEI», e do lado direito, o Baptismo de Cristo; na base deste painel, está uma tarja com o cordeiro sobre o livro e a cruz, enquanto no do lado oposto, aparece uma cena galante.

Na Capela de S. Pedro, aparecem azulejos de duas épocas, os mais antigos, contemporâneos dos da Capela de S. João, representam «S. Pedro no Lago Tiberíades», e Santos Simões datou-os de cerca de 1730, embora, como vimos, sejam anteriores. O outro painel, que representa a «Entrega das Chaves a S. Pedro», é da segunda metade do século XVIII.

É muito provável que o pintor dos azulejos mais antigos seja o mesmo que pintou os de «brotesco» do Claustro Superior, os do Corpo da Igreja (actualmente no claustro de baixo) e os da Casa do Cabido¹⁸⁵. Trata-se de Manuel da Silva, pintor nascido em Lisboa, mas que vivia em Coimbra desde 1710, trabalhando na oficina de Agostinho de Paiva. O seu estilo reflecte influências de Gabriel del Barco, mostrando-se pesado e "sem elegância nos enquadramentos espessos e nos painéis mal modelados, cujo decorativismo resulta essencialmente da profusão dos ornatos, exceptuando-se o carácter fantasioso de alguns rodapés"¹⁸⁶.

Ao mesmo tempo, eram realizados dois retábulos iguais para cada uma das capelas, dos quais foi encarregue o

mestre Manuel Correia, de Santa Maria de Landim, segundo escritura de 23 de Novembro de 1721, onde o referido mestre se compromete a executá-los por quinhentos e cinquenta mil réis "na forma das plantas que vieram do Porto e de Coimbra"¹⁸⁷. Embora não sejam referidos os nomes dos autores dessas plantas, não é de excluir, em relação a Coimbra, o de Gaspar Ferreira, que fez outras obras para Viseu¹⁸⁸ e zonas próximas, como Mangualde, e, em relação ao Porto, não podemos esquecer Miguel Francisco da Silva, que dirigiu a execução do retábulo da Sé, como vimos, e tantos outros realizou para o Norte de Portugal.

A obra de Manuel Correia estava pronta um ano depois e com tal qualidade que os cónegos lhe deram uma gratificação de quatro moedas de ouro¹⁸⁹.

Estes dois retábulos são os primeiros de "estilo joanino" na diocese de Viseu. Apresentam dois pares de colunas torsas, revestidas de parras, meninos e aves debicando uvas, ainda idênticas às utilizadas na fase anterior, do "estilo nacional", o que aliás acontece em muitos retábulos de transição, que ainda não utilizam as colunas salomónicas puras. Característico do novo estilo é o facto de as colunas assentarem em mísulas, decoradas por atlantes, como o coroamento, com frontão interrompido, sobre o qual meninos de pé seguram grinaldas de flores; no fecho, uma cartela oval lisa, coroada e emoldurada por folhas de acanto, é suportada por dois serafins que tocam os seus instrumentos. Tipicamente joanino é também a tribuna com a

imagem do orago, protegida por um docel em forma de cúpula, do qual pendem lambrequins e borlas.

Para completar a decoração das duas capelas, foram encomendadas as duas esculturas dos oragos, em 1723, a um dos escultores mais notáveis da época, Claude Laprade, que já encontrámos, nomeadamente como autor das esculturas do retábulo-mor da Sé do Porto. A documentação existente no Arquivo Distrital de Viseu e revelada por Alexandre Alves, dá-nos conta, detalhadamente, das fases desta encomenda. Assim, a 23 de Fevereiro de 1723, uma provisão do Cabido mandou entregar aos intendentess da obra da Sé, Padres Manuel Ferreira da Veiga e Alexandre Carneiro de Figueiredo, onze moedas de ouro, num total de cinquenta e dois mil e oitocentos réis, "para se mandarem ao Mestre que fez as imagens de S. João e S. Pedro, para os retábulos colaterais da sé..."¹⁹⁰. A 23 de Outubro seguinte, nova provisão do Cabido destinava mais cento e vinte mil réis, "não só para se pagarem as imagens de S. Pedro e S. João, mas também para pagamentos aos oficiais que então trabalhavam «nas ditas obras da Sé»"¹⁹¹. Uma última provisão de 20 de Novembro respeita ao assunto, destinando cinco moedas para pagar "ao almocreve que trouxe os santos para os colaterais..."¹⁹².

Embora nenhum destes documentos refira o nome do autor das imagens, um recibo existente no Arquivo Distrital de Viseu e publicado pelo mesmo Alexandre Alves, identifica-o: "recebi do senhor António Correia de Bulhões e Vasconcelos, Abade da Igreja de Santiago de Carvalhais, Onze

moedas de ouro que me remeteu, para dar ao LAPRADA, que é o custo que leva de fazer, em madeira, as duas imagens de S. João Baptista e S. Pedro para a Sé de Viseu, e por verdade lhe passei este. / Lisboa Oriental, 10 de Abril de 1723. / Pedro de S.ra Thomas"¹⁹³.

Assim foi identificado o autor das duas esculturas em madeira, encarnadas, estofadas e douradas, integrando-se plenamente nos retábulos de talha. S. João é um jovem, semi-coberto pela pele; com o braço direito, que cruza sobre o peito, aponta para a esquerda, onde está o cordeiro, sobre o Livro dos Selos; na mão esquerda, segura a cruz, da qual sai uma flâmula, com a inscrição «ECCE AGNUS DEI». O S. Pedro, que foi colocado numa mísula lateral, para o retábulo receber o Santíssimo e um Cristo crucificado, está vestido com as vestes de Pontífice e, com o braço direito elevado, mostra as chaves, enquanto a mão esquerda segura um livro e a capa, segura por um firmal.

Também o retábulo da capela-mor da Sé de Viseu foi renovado durante o período de "sede vacante", com risco de um dos mais notáveis autores de retábulos da época joanina, Santos Pacheco, que, entre outros, projectou o retábulo do altar-mor da igreja dos Paulistas, em Lisboa, e o retábulo--mor da Sé do Porto, como vimos, cujo risco este segue. A composição desenvolve o motivo do arco de triunfo: dois pares de colunas salomónicas, pilastras decoradas com meios-corpos e festões e anjos no remate, como em Lisboa, enquanto o grande arco e baldaquino com lambrequim seguem o modelo

portuense¹⁹⁴. A vistoria foi feita precisamente pelos dois executantes da obra do Porto, Luis Pereira da Costa e Miguel Francisco da Silva, que, como dissémos, foi responsável por muitos retábulos joaninos do Norte do país.

O cadeiral do coro baixo é também deste período, sendo seu autor, Gaspar Ferreira, arquitecto e entalhador de Coimbra¹⁹⁵, várias vezes referido ao longo deste trabalho. Este artista esteve activo entre 1718 e 1761 e trabalhou não só em Coimbra, mas também para várias regiões da Beira Alta, destacando-se as obras feitas para o Cabido da Sé de Viseu. Este cadeiral é muito semelhante ao da Sé do Porto, só diferindo nos painéis do espaldar, onde em vez das letras AM se vêem esquemas de fitas e grinaldas¹⁹⁶. Foi dourado em 1736.

O cadeiral do coro alto da Sé de Viseu é obra do início do século XVI, que foi consertado durante o período de 1720 a 1738, tendo-lhe sido acrescentados os espaldares, acharoados e com folhas de acanto¹⁹⁷.

Ainda do século XVIII são os púlpitos adossados aos pilares da nave¹⁹⁸.

O coro dá acesso ao claustro superior, que data igualmente do primeiro terço do século XVIII. O claustro inferior é constituído por galerias de arcos de volta perfeita, assentes em colunas jónicas, ao gosto do Renascimento. A galeria superior, que é de 1721, contrariando o princípio da sobreposição das ordens architectónicas, é de estilo toscano e é uma arquitrave à

maneira grega, e não arcadas, que as colunas suportam. Esta tendência para a sobriedade é animada pelos balaústres de pedra que abrem para a quadra. Esta galeria comunica também com dependências capitulares, refeitas em 1521, no local da antiga morada de S. Teotónio¹⁹⁹.

Este é evocado nos painéis de azulejo. Assim, mais ou menos na época em que foram feitos estes acrescentamentos, realizaram-se revestimentos azulejares, primeiro nas paredes das naves e depois transferidos para o piso inferior do claustro. Aqui, os azulejos foram aplicados nas alas sul e poente, nesta representando cenas da infância de Cristo, como a «Fuga para o Egipto» (ou «Regresso da Sagrada Família do Egipto para Nazaré»), Anjos e a «Adoração dos Magos». Na outra parede estão os painéis com cenas da vida de S. Teotónio, o padroeiro de Viseu. No primeiro, está o santo recebendo Afonso Henriques, depois da batalha de Ourique, vendo-se atrás cavalos e prisioneiros mouros, de mãos atadas; no segundo, o santo, ajoelhado num barco, pede ajuda a Deus, na ocasião em que, viajando para a Palestina, foi surpreendido por uma tempestade; o último representa o santo distribuindo hábitos aos cónegos, em Santa Cruz de Coimbra. São todos azulejos de oficina coimbrã e datáveis de cerca de 1720, segundo documentos do Cabido de Viseu, do qual constam recibos assinados por Agostinho de Paiva e José de Góis²⁰⁰. São, como dissémos, muito provavelmente da mão do pintor Manuel da Silva. Este é também o autor dos

azulejos da Sala do Capítulo, de cerca de 1720, que representam imperadores em grandes painéis²⁰¹.

A torre sul tem um quadrante de relógio com azulejos de pintura azul, também do tipo de Coimbra.

Finalmente, o corredor que conduz à sacristia mostra um alizar com painéis representando paisagens, pastores, etc., com largas cercaduras barrocas, obra de produção lisbonense, de cerca de 1745²⁰², portanto já do tempo do bispo D. Júlio Francisco de Oliveira.

Na verdade, depois de um longo período de sé vacante e da nomeação, em 1739, de Jorge Pereira de Sande, que não aceitou o cargo, e de D. Frei António de Guadalupe, bispo do Rio de Janeiro, que não chegou a tomar posse, porque faleceu em Lisboa, pouco depois de desembarcar, em 31 de Agosto de 1740, foi finalmente escolhido para bispo de Viseu, em 9 de Novembro de 1740, D. Júlio Francisco de Oliveira. No entanto, só em 24 de Janeiro de 1724 obteve este licença para se retirar da Corte, tendo chegado a Viseu a 17 de Março e fazendo a sua entrada solene, com grande pompa, a 25 do mesmo mês. Governou a sua diocese até à morte, em 26 de Dezembro de 1765, mostrando grande preocupação com o aspecto pastoral, mas protegendo também as artes, embora já posteriormente ao período joanino²⁰³.

Interessou-se particularmente pela construção da Casa da Congregação do Oratório, para a qual contribuiu, possibilitando finalmente a sua inauguração, em 25 de Maio de 1747, a qual constou de missa solene, procissão pelas

ruas da cidade, armadas e alcatifadas de flores, na qual se levaram as imagens dos santos para o novo templo²⁰⁴.

A obra não ficou, no entanto, terminada, por ser "de risco dilatado" e D. Júlio Francisco logo pensou na construção da igreja²⁰⁵, mas a primeira pedra só seria lançada a 8 de Setembro de 1757, tendo o novo templo sido benzido a 27 de Janeiro de 1759²⁰⁶.

Devoto de S. Filipe Néri, mandou ainda esculpir uma imagem do santo, para colocar no altar-mor da Sé, acto que foi marcado por grande festa religiosa: a 18 de Fevereiro de 1754, fez-se a procissão e rezou-se o «Te Deum» e, no dia seguinte, foi a festa da colocação da imagem no altar. O mesmo bispo fez ainda um contrato com o Cabido, em 1756, tendo-lhe dado três mil cruzados para a celebração anual da festa do santo²⁰⁷.

Em 1758, mandou também reformar e ampliar o edifício do hospital da Misericórdia, estando em Fevereiro de 1760 já concluídas duas enfermarias e uma casa para crianças enjeitadas²⁰⁸.

GUARDA - CASTELO BRANCO

A entrada do bispo D. António de Saldanha na Guarda, a 29 de Janeiro de 1707, coincide com o início do reinado de D. João V, embora aquele prelado tivesse sido escolhido e confirmado ainda em 1705. Visitou então a sua diocese, mas pouco tempo aí permaneceu, tendo vindo para a Corte, onde faleceu a 28 de Julho de 1711. Sucedeu-lhe D. João de Mendonça, doutorado em Cânones, a quem D. João V nomeara sumilher da cortina em 1709. Sagrado em Lisboa em 1712, governou pessoalmente a sua diocese até 1717, ano em que partiu para Roma em visita *ad sacra limina*. Aí foi nomeado por Clemente XI assistente ao sólio pontifício e lá permaneceu até 1 de Junho de 1720. Regressado ao reino, partiu logo em Agosto para o seu bispado, mas preferiu residir em Castelo Branco, onde procedeu à remodelação dos jardins, vindo a falecer em 2 de Agosto de 1736²⁰⁹.

Depois de uma interrupção de poucos anos, sucedeu-lhe D. Frei José Fialho, nomeado em 1739, mas que faleceu logo em 1741, não se sabendo se chegou a ser confirmado ou se tomou posse do bispado.

O novo bispo foi D. Bernardo António de Melo Osório, nomeado em Junho de 1742 e sagrado a 17 de Janeiro de 1743 por D. Tomás de Almeida. Entrou no seu bispado e fez a visita pastoral. Fez importantes obras no Paço episcopal. Faleceu em 1774²¹⁰.

São reduzidas as intervenções na catedral da Guarda durante o período joanino. No tempo de D. João de Mendonça,

entre 1712 e 1720, instalaram-se no lado ocidental da igreja, nos intervalos dos contrafortes externos a que se apoiavam os arcos torais da nave, três capelas ediculares barrocas²¹¹.

O cadeiral da Sé, desaparecido, era uma versão simplificada, sem remate sobre os espaldares, do da Sé de Viseu. Resta apenas a cadeira dos bispos na ábside da Sé²¹².

Os bispos da Guarda possuíam, desde os finais do século XVI, um Paço Episcopal em Castelo Branco, residência que preferiam, já que nesta cidade o clima é mais ameno do que na sede do bispado²¹³.

Foi D. João de Mendonça que resolveu melhorar a residência, depois de regressar da sua estadia em Roma, mandando também fazer o jardim de S. João Baptista. É precisamente no pedestal da estátua deste santo, ali colocada, que se vê uma inscrição latina, que prova a participação do bispo como permite datar o jardim: "Das mulheres não nasceu maior Homem do que S. João Baptista ao qual pregador do deserto João entre todos o mais humilde dedicou este retiro no ano do Senhor de 1725 e 139 do seu episcopado"²¹⁴. Duas outras estátuas estão datadas: «Maria Madalena», de 1725, e «Moisés», na grande cascata do Lago maior, de 1726. Como D. João de Mendonça só viria a falecer, em Castelo Branco, em 1736, comprova-se que esta obra, tal como os aquedutos e repuxos são da sua responsabilidade²¹⁵. Para além do palácio, a propriedade episcopal compreendia o jardim, uma horta ajardinada ou quinta, uma mata, um olival

e outra propriedade conhecida por coelheira, por se destinar à criação de coelhos bravos²¹⁶. A ligação entre o jardim e a quinta era feita por uma passagem sobre a antiga rua da Corredoura. O jardim também tinha entrada directa por um portal onde está a inscrição: "Ano do Senhor de 1718".

Este jardim apresenta uma curiosa combinação de características próprias do sul - os dois espelhos de água - e do norte - as escadarias e estátuas de granito. Em termos de planta, está ligado ao tipo de jardins da segunda metade do século XVII, pela existência de um tabuleiro central, à volta de cinco fontes, com a central maior, como acontece, por exemplo, nos jardins do palácio Fronteira²¹⁷. A novidade está na profusão de estátuas, distribuídas ao longo dos percursos, e que parece transportar para o exterior o gosto da igreja barroca²¹⁸.

O jardim tem uma planta rectangular, de cerca de 40 x 55m, dividido em canteiros contornados a buxo, ao longo dos quais se distribuem as pequenas esculturas sobre peanhas de cantaria, com as respectivas legendas. Aqui encontramos as Virtudes, os Quatro Novíssimos do Homem, Signos do Zodíaco, ligados aos meses do ano, as Artes, símbolos da Natureza e da Geografia, de acordo com uma iconografia que se encontra, por vezes, representada em azulejo igualmente em espaços ajardinados e que revela uma simbiose entre o sagrado e o profano, bem característica do mundo barroco.

O jardim de buxo situa-se entre o Paço episcopal, a norte, e um tanque, a sul, assente numa plataforma um pouco

elevada, da qual sobem para um e outro lado, duas escadarias com balaustradas, decoradas por estátuas dos Evangelistas e Apóstolos, uma, e dos reis de Portugal do Conde D. Henrique aos Filipes, a outra. Ao centro, encontra-se o Lago das Coroas, constituído por um tanque rectangular com três repuxos em forma de golfinhos entrelaçados, rematados por uma Coroa.

Interessante é o chamado «Jardim alagado», na verdade um grande tanque, aproximadamente rectangular, tendo no seu interior canteiros curvilíneos, o que evoca curiosamente o lago da casa romana dos repuxos, em Conimbriga, mas também o tanque dos SS do palácio Fronteira, este de menores dimensões.

Num terraço superior, existe outro enorme tanque, que recebia água da Cascata de Moisés, que tem no topo a referida estátua datada: "Ama o Senhor teu Deus / E o teu Próximo como a ti mesmo / 1726"²¹⁹.

Este jardim é um dos nossos mais notáveis espaços barrocos ajardinados. Quanto aos elementos que o decoram, as estátuas, consideradas individualmente, até pela matéria em que foram feitas, o granito, elas não apresentam grande primor de execução, mas isso acontece por vezes na estatuária barroca dos jardins, de gestos exuberantes e vestes que esvoaçam, enquanto os rostos são quase grosseiros. aqui, o granito também não permitiu essa exuberância barroca, sendo as figuras rígidas, quase atarracadas. No entanto, consideradas no seu conjunto e

combinadas com a água e a vegetação, elas criam ritmos alternados, ascendentes e descendentes ou ziguezagueantes, que exigem portanto uma apreensão global.

O espaço do jardim estrutura-se assim a partir de percursos. "O traçado tem tendência a concentrar-se à volta de um eixo de desenvolvimento que começa no portal de entrada, escadarias para o jardim principal e portal para a antiga mata. Este eixo-percurso anula-se porém com a galeria passeio que corre em anfiteatro desdobrando-se nas escadarias de acesso ao Lago das Três Coroas"²²⁰. Existem fundamentalmente dois modos de fruir este jardim: uma que nos parece mais ligada ao jardim profano, escolhendo um dos percursos possíveis entre os seus canteiros; outra que está mais ligada a uma ideia de ascese e de aproximação a Deus, subindo as escadas e gozando da panorâmica, que apesar de não alcançar a elevação dos santuários do Norte, permite mesmo assim um desdobrar de planos numa visão "plongéante".

Alegoricamente, pode considerar-se este jardim "uma imagem do mundo criado por Deus": as Escrituras, representadas por Apóstolos e Evangelistas e pelo Moisés do cimo da cascata; o Mundo Espiritual, representado pelas Virtudes, Doutores da Igreja, etc.; o Mundo Material, pelos signos, partes do mundo, quatro elementos e quatro estações; e finalmente o Mundo Nacional, através dos Reis de Portugal²²¹.

Este programa iconográfico liga também o poder espiritual da igreja, através do próprio bispo que o

concebeu, com o poder temporal dos reis, sendo D. João de Mendonça, na verdade, a síntese dos dois poderes, ou o seu representante local.

Como todos os portugueses que, na época, passaram alguns anos em Roma, também D. João de Mendonça se tornou um amante e protector das artes. A decoração interior do seu Paço também o preocupou, tendo coleccionado porcelanas, tapeçarias, peças de mobiliário, quadros que constituíam uma pinacoteca, e ainda uma biblioteca. No entanto, devido à extinção desta diocese e posteriores ocupações do palácio, estes bens foram alienados, nada restando no local²²².

COIMBRA

Quando D. João V subiu ao trono, já D. António de Vasconcelos e Sousa tinha sido transferido da Sé de Lamego para a de Coimbra, da qual tomou posse por procuração em Abril de 1706, mas só veio a fazer a sua entrada pública na cidade, no meio de grandes festejos, a 10 de Março de 1707.

Foi este bispo que em 1711, por ordem do próprio D. João V, foi a Aveiro fazer a solene trasladação das ossadas da Beata Joana princesa, para a qual o architecto régio João Antunes fizera o magnífico túmulo barroco, de mármore embutidos, que data de 1699.

Por ordem do mesmo rei, deslocou-se igualmente a Lôrvão, a 19 de Outubro de 1715, para fazer a trasladação das ossadas das infantas D. Teresa e D. Sancha, filhas de D. Sancho I, beatificadas pelo papa Clemente XI, para as quais D. João V mandara fazer magníficas urnas²²³.

O bispo D. António faleceu a 23 de Dezembro de 1717 e foi sepultado na Sé, na mesma sepultura do seu antecessor.

Foi durante o seu governo que se fez o zimbório azulejado da Sé Velha, que substituiu o primitivo coruchéu românico de três andares²²⁴.

Depois da morte de D. António e devido ao corte de relações com a Santa Sé, houve um período de sé vacante, em que a diocese foi governada por vigários capitulares. Durante este período, a administração das rendas foi muito irregular, aumentando as despesas com a realização de obras

e distribuição de donativos, o que obrigou a uma intervenção régia, em carta de 20 de Julho de 1725²²⁵.

Foi precisamente durante estes anos, entre 1720 e 1724, que foram realizados os painéis de azulejo para as Salas do Cabido e Antecabido, uma escada e três alas do claustro, encomendados na oficina local de Agostinho de Paiva, onde foram pintados por Manuel da Silva. No entanto, estes painéis já não se encontram nos locais de origem, estando armazenados nos Museus Machado de Castro e do Azulejo²²⁶.

Foi ainda durante este período que se realizou a banqueta da Catedral de Coimbra, datável entre 1717 e 1741²²⁷. Sabe-se que em 1742 a banqueta era composta por uma cruz romana com a imagem de Cristo e respectiva auréola; sete tocheiros altos, idênticos, "à romana"; e seis bustos de santos em pedestais, com os respectivos atributos cinzelados e os pedestais decorados com relevos representando seis serafins (Santo António, Santa Catarina, S. Pedro, S. Paulo, Santa Luzia e S. Francisco).

A punção que figura na cruz e tocheiros traz a marca do ourives A.N., provavelmente António Nunes das Neves, activo entre 1717 e 1762.

Os pedestais em que repousam os bustos são decorados com uma composição que mostra a «Assunção da Virgem», inscrita num medalhão em baixo-relevo. Este motivo que surge igualmente na base dos tocheiros, parece ser uma invocação do motivo da Assunção da Virgem, tal como era representada

na parte central do retábulo da Sé Velha. Nogueira Gonçalves atribui este conjunto a um artista, activo entre 1717 e 1725, escultor e ourives, de formação italiana, mas provavelmente residente entre nós, ou seja, Ludovice²²⁸.

Depois do período de vacância, D. João V, em 1739, escolheu para bispo D. Frei Miguel da Anunciação, filho de Tristão da Cunha e Ataíde, 19 Conde de Povolide, professor na Faculdade de Cânones de Coimbra, que depois entrou para a ordem dos Cónegos Regrantes de Santa Cruz, tendo recebido o hábito em 1728 e sendo, já em 1737, geral da Congregação. Foi sagrado a 9 de Abril de 1741, na sua igreja de Santa Cruz e fez a sua entrada pública na cidade a 11 de Junho de 1741, facto assinalado por um romance hendecassílabo anónimo, do qual incluímos, em anexo, alguns excertos. Por ele sabemos que foi a entrada mais grandiosa a que a cidade de Coimbra tinha assistido, o que não se limitará a um exagero retórico, já que para além do costumado preparo das ruas para a passagem do cortejo, se ergueram arcos, cuja pompa o autor se abstém de descrever por enfadonha. Além disso, em todos os locais onde o novo bispo tinha de parar, foi colocado um trono, protegido por docel. À entrada da cidade, o Senado esperava-o em "theatro magnifico e luzido", adornado "de riquissimas sedas". O dia da chegada e os dois que se seguiram foram assinalados por "festivas luminarias"²²⁹.

Foi D. Miguel da Anunciação que a 16 de Julho de 1748 lançou os fundamentos do Seminário, cuja construção se

prolongaria nos anos seguintes e à qual consagrou os seus cuidados e a maior parte dos rendimentos episcopais²³⁰.

A «Gazeta de Lisboa», em Suplemento de 12 de Setembro de 1748, refere que o Bispo de Coimbra, tendo decidido fundar um Seminário na cidade de Coimbra, "mandou fazer a planta do edificio" ... "pelo Architecto da Mitra, que he hum filho da Provincia de Santo António, bem conhecido pela sua grande sciencia na Architectura"²³¹. De facto, o nome deste architecto da Mitra de Coimbra não é referido, mas foi identificado com o religioso capucho Frei João da Soledade, que também delineou, para o mesmo bispo, o desaparecido convento das ursulinas de Pereira²³². O contrato foi assinado pelo mestre-de-obras Manuel Rodrigues, em 11 de Junho de 1748²³³. O lançamento da primeira pedra teve lugar a 16 de Julho e, para o efeito, o referido Padre Frei João da Soledade levantou "hum Templo volante de figura exagona (ou de 6 lados) com 68 palmos de diametro, porticos, janelas, e altar; e a dornado tudo magnificamente"²³⁴. O Seminário de Coimbra era tradicionalmente atribuído a dois architectos italianos, João Francisco Famossi(ou Tamossi) e Giacomo Azzolini, que de facto dirigiram as obras mais tarde, julgando-se que são responsáveis pelo acréscimo do último andar²³⁵. Foi Sousa Viterbo que identificou Famossi como architecto do Seminário, por documento de 1754. Trata-se de um atestado datado de 17 de Outubro em que dá conta da vistoria que fez ao Real Colégio de S. Paulo de Coimbra, e em que se identifica como sendo "Bolognese" e diz encontrar-

-se naquele momento em Coimbra como "mestre e diretor das obras do novo seminário que Sua Eccã. Reu.ma il Snr Bispo Conde sta fazendo"²³⁶. Segundo textos do século XIX, Famossi - que aliás aí é chamado Jamossi - teria vindo expressamente de Itália, a convite de Nicolau Gilberti, sacerdote napolitano, para dirigir a construção do Seminário Diocesano de Coimbra²³⁷. A verdade é que morreu, já a obra estava adiantada, porque caiu da torre quando colocava um dos sinos no campanário. A obra foi então terminada por Giacomo Azzolini, que viera de Itália por volta de 1752, para ajudar Bibiena na construção do Teatro Régio. Sabe-se que depois do Terramoto de 1755 foi para Coimbra, tendo então trabalhado no acabamento do Seminário, que estava concluído em 28 de Outubro de 1765; regressou depois a Lisboa, para dirigir os cenários do Teatro Régio, actividade em que se manteve até 1786 ou 87, data em que faleceu²³⁸.

O Seminário de Coimbra é pois um edifício já posterior ao período joanino, situando-se a sua construção essencialmente na segunda metade do século XVIII, e, embora com projecto de um architecto local, a sua construção foi dirigida e concluída por dois architectos bolonheses.

O edifício é bem articulado, com o corpo central correspondente à igreja e as duas torres de grandes ventanas com balaústres, apenas marcadas por pilastras na parte inferior. Interiormente, a igreja segue um plano tradicional na architectura portuguesa - o quadrado de ângulos cortados, que origina um octógono irregular. Os acabamentos do

edifício mantêm certamente o cunho que lhes foi dado pelos dois architectos bolonheses responsáveis por uma parte da sua construção, nomeadamente pelo último andar, que retira às torres parte da sua volumetria²³⁹.

LEIRIA

D. Álvaro de Abranches e Noronha, filho do Conde de Valadares, foi confirmado bispo de Leiria em 19 de Junho de 1694, tendo permanecido longos anos à frente desta diocese. Devido à sua idade já muito avançada, em Dezembro de 1742, assumiu o governo espiritual e temporal da mesma, o bispo de Coimbra, D. Miguel da Anunciação, que manteve este cargo mesmo depois da morte de D. Álvaro, em Abril de 1746. No entanto, já em Novembro de 1745 tinha sido nomeado coadjutor e sucessor de D. Álvaro, D. Fr. João de Nossa Senhora da Porta, o qual foi confirmado em Março de 1746, tendo tomado posse do bispado a 23 de Julho e entrado em Leiria a 5 de Outubro de 1746²⁴⁰.

A Catedral de Leiria foi mandada construir por D. João III, pelo que no século XVIII não necessitaria de grandes reformas; por outro lado, a avançada idade de D. Álvaro não o incentivaria a grandes inovações, pelo menos na fase final do seu episcopado.

Foi portanto necessário esperar por D. Fr. João de Nossa Senhora da Porta, para que fosse enviado um arquitecto a Leiria, para fazer as obras necessárias à adaptação da capela-mor ao novo cerimonial romano, obra que imediatamente se iniciou, de acordo com notícia do «Mercúrio Histórico de Lisboa»²⁴¹.

LISBOA (Basílica de Santa Maria)

Para além das reformas efectuadas na antiga catedral de Lisboa sob patrocínio do rei D. João V e às quais já fizemos referência, encontramos na edícula baptismal da sé azulejos historiados datáveis do primeiro terço do século XVIII (cerca de 1730). Nos arcos está representado o «Baptismo de Cristo» e «Santo António pregando aos peixes», evidente referência ao facto deste santo português ter sido baptizado. Nas paredes, estão painéis emoldurados por anjos e cestos, que Santos Simões atribuiu ao monogramista P.M.P.²⁴².

Alguns azulejos arrancados da Sé de Lisboa foram colocados no Seminário de Almada. Entre estes, contam-se os painéis de carácter marcadamente ornamental, considerados "dos melhores exemplares da azulejaria barroca portuguesa" que se encontravam aplicados nas paredes das naves laterais e que são atribuídos igualmente ao monogramista P.M.P.²⁴³

Também no transepto existia um painel assinado, de Manuel dos Santos, que foi retirado quando das obras de restauro e cuja localização se desconhece²⁴⁴.

PORTALEGRE

Esta é outra das três catedrais - além de Miranda e Leiria - mandadas erguer por D. João III, e que só ficou concluída no século XVII.

Durante o reinado de D. João V, esta diocese foi governada por vários bispos, o primeiro dos quais, D. Fr. Domingos Barata, nomeado por D. João V em 22 de Fevereiro de 1707, veio a falecer logo em 25 de Abril de 1709. Mais tempo à frente da diocese esteve D. Álvaro Pires de Castro Noronha, filho dos Marquesses de Cascais, que foi nomeado bispo em 1711, e a dirigiu até Março de 1737, data do seu falecimento.

Depois de alguns anos de sé vacante, D. Manuel Lopes Simões tomou posse da diocese a 4 de Março de 1742, tendo feito entrada pública a 27 de Agosto, indo da Bemposta à igreja do Espírito Santo e desta para a Sé. Faleceu a 15 de Maio de 1748.

D. João V nomearia ainda um quarto bispo para Portalegre, D. Fr. João de Azevedo, que tomou posse a 28 de Outubro de 1748, e veio a fazer a sua entrada pública a 19 de Dezembro, indo de S. Francisco para a Sé, tendo-se mantido à frente da diocese até 1765²⁴⁵.

Nem todos estes bispos contribuíram para o enriquecimento artístico da catedral, com excepção de D. Álvaro Pires de Castro Noronha, a quem se devem as principais transformações.

No entanto, contam-se algumas intervenções do século XVIII, nomeadamente nalguns altares, como o da Capela de Nossa Senhora do Carmo, e o de Santo António e do Santíssimo, nas capelas do transepto.

No baptistério, existe um retábulo de azulejo azul e branco, com moldura amarela, representando o «Baptismo de Cristo», datável de meados do século XVIII, provavelmente da época de D. João de Azevedo.

Mas é na Sacristia, em cuja verga da porta se vê a data de 1710 - curiosamente coincidente com um curto período de sede vacante, entre a morte de um bispo e a eleição de outro - que encontramos um importante revestimento azulejar, que forra as paredes e o tímpano da abóbada. Segundo Santos Simões, esses azulejos, que representam episódios da «Fuga para o Egipto» («Fuga» e «Repouso»), com cercaduras de temas profanos de grande desenvolvimento e técnica de execução das mais notáveis da época, são obra dos Oliveira Bernardes, sendo as figuras de António e a parte ornamental, particularmente o tímpano e as paredes dos topos, de seu filho Policarpo²⁴⁶. O mesmo autor considera-os de 1715-20, portanto já do tempo das reformas de D. Álvaro de Castro. Nos extremos da parede onde está o arcaz, estão outros painéis, representando a «Adoração dos Magos» e a «Adoração dos Pastores», que Santos Simões considera de bom desenho e datáveis de cerca de 1740, enquanto para Luis Keil são de desenho mais fraco e convencional²⁴⁷.

Na sacristia, encontra-se um arcaz de pau-santo, com seis corpos de três gavetões cada um, espaldar, espelhos e remates em talha, obra da época joanina, que Santos Simões considera contemporâneos dos azulejos de cerca de 1740. Embutidos na parede, estão mais três armários do mesmo estilo e um lavatório simples.

Na torre direita da catedral, existem cinco sinos, um dos quais tem a data de 1746 e o nome do fundidor, António de Camirio Alonso²⁴⁸.

O claustro da Sé é também obra do século XVIII, desenvolvendo-se a sua construção em duas campanhas, uma primeira durante o período joanino, devida à iniciativa do já referido bispo D. Álvaro de Castro e Noronha, e outra, posterior, devida a D. Manuel Tavares Coutinho (1778-1798).

A obra foi começada cerca de 1720²⁴⁹. Situa-se junto à fachada sul da igreja e tem acesso por uma porta aberta no transepto. O claustro tem planta quadrangular, com cinco tramos de cada lado, definidos por arcadas de volta perfeita, assentes em pilares quadrangulares, com pilastras toscanas adossadas. Sete dos pilares são de mármore, enquanto os outros têm base de mármore, mas são de alvenaria, imitando os primeiros. Esta relativa simplicidade é animada pelos remates de cortina, espelhos e fogaréus, que permitem enquadrá-lo no barroco. A um lado da quadra, vê-se um poço também setecentista.

Na parte sul do claustro, no canto direito, está uma capela originalmente dedicada a Santiago, mas onde se venera o Senhor dos Passos, que foi decorada no século XVIII.

Também a Igreja do Senhor Jesus do Bonfim foi mandada edificar pelo bispo D. Álvaro Pires de Castro Noronha, em 1720²⁵⁰. A decoração interior é característica do período joanino, com talha dourada, telas relativas à Paixão de Cristo e silhares de azulejos.

Toda a igreja é forrada com cenas alusivas à vida de Cristo. Na parte inferior das janelas e junto à entrada principal, estão anjos ornamentais. Aqui vemos ainda quatro profetas, identificados por legendas: "DANIEL, ISAIAS, JEREMIAS E NICODEMOS".

No corpo da igreja estão grandes painéis, representando, do lado direito, «Entrada de Jesus em Jerusalém» e «Jesus expulsando os vendilhões do Templo»; do lado esquerdo, «A Ceia» e o «Lava-pés». São azulejos da época da construção da igreja (1721)²⁵¹.

O edifício do Paço Episcopal também foi transformado e ampliado pelo bispo D. Frei João de Azevedo, que, como dissémos, governou a diocese de 1748 a 1765. O edifício tem a data de 1754, da provável conclusão das obras. O mesmo bispo mandou ainda reconstruir o edifício do seminário diocesano, já em 1765²⁵². Todas estas obras ultrapassam o reinado joanino e enquadram-se já num gosto estético que tem a ver com a segunda metade do século, pelo que apenas as referimos como últimos exemplos do mecenato episcopal nesta cidade.

ELVAS

A Sé de Elvas²⁵³ era dirigida, desde 1706, por D. Frei Pedro de Lencastre, que viria a falecer em 27 de Setembro de 1713, estando sepultado na própria sé, junto à Capela das Chagas. Sucedeu-lhe D. Fernando de Faro, proposto em 1714, mas que não chegaria a governar o bispado, porque faleceu no Vimieiro, quando para lá se dirigia, a 14 de Outubro de 1714, estando também sepultado na Sé.

De 1715 a 1728, foi a diocese dirigida por D. João de Sousa de Castelo Branco, depois do qual se seguiu um longo período de sé vacante, até que em Janeiro de 1743, foi sagrado D. Pedro de Vilas Boas e Sampaio, que faleceu logo em Junho seguinte, tendo-lhe sucedido seu irmão, D. Baltasar de Faria Vilas Boas, que tomou posse do bispado ainda em Outubro de 1743, tendo permanecido à frente deste até Julho de 1757, data da sua morte, e sendo também sepultado na Sé, em mausoléu próprio²⁵⁴. Só a este último se devem algumas importantes intervenções nomeadamente na zona da capela-mor.

No entanto, o edifício sofreu várias alterações e acrescentamentos no século XVIII (1729, 1734 e 1749), quer por iniciativa do Cabido, durante o período de sé vacante, quer por iniciativa dos bispos D. Baltasar de Vilas-Boas, como referimos, e, na segunda metade do século, D. Lourenço de Lencastre (1759-1780)²⁵⁵.

A capela-mor foi mandada construir em 1749, por D. Baltasar, para substituir a anterior, que datava de 1599, e que o Cabido mandara demolir em 1734, durante o período de

sede vacante. O seu autor foi José Francisco de Abreu²⁵⁶, natural de Torres Vedras, que trabalhara em Mafra e depois em Elvas, Évora e Vila Viçosa. Na primeira destas cidades, já fizera a capela da Senhora da Soledade, na igreja das Clarissas, enquanto em Vila Viçosa viria a trabalhar na década de 50, fazendo os planos da capela-mor e cruzeiro dos Agostinhos (1753), os novos Paços do Concelho (1754) e a igreja da Lapa (1756)²⁵⁷. De notar que a capela-mor mandada demolir pelo Cabido, em 1734, foi aquela onde D. Tomás de Almeida, alguns anos antes, em 1729, dera a benção nupcial ao príncipe D. José e a D. Mariana Vitória.

A capela e o altar são de mármore de várias cores. O retábulo é formado por seis colunas, assentes em mísulas, com capitéis muito ornamentados, e coroado por um frontão com a cruz radiante. Aos lados, estão dois brasões, o Pontifical, e o da família Vilas-Boas, a que pertenciam os dois bispos irmãos. Ao centro do altar, está uma pintura sobre tela, representando a «Coroação da Virgem», pintada em Elvas pelo italiano Lorenzo Gramieri, em 1749, quadro que Luis Keil considera medíocre²⁵⁸.

Esta capela-mor foi sagrada pelo mesmo bispo, no dia 15 de Agosto de 1749. Aí, num nicho, à direita do altar, está uma urna, que contém os ossos dos dois bispos irmãos, D. Pedro, falecido em 1743 e D. Baltasar, em 1757. Foi este que mandou fazer o túmulo, com as armas da família, e para lá trasladou os ossos do irmão a 27 de Agosto de 1749²⁵⁹. Num medalhão, posteriormente colocado, lê-se: "*Nesta urna*

estao / os ossos dos Ex.mos Sr.res / D. Pº de Villas Boas e Sã/payo e D. Balthazar de Faria / e Villas Boas irmaos / e Bispos q. forão desta cidade". Nas paredes laterais, estão duas tribunas, com balaustrada de mármore.

Exteriormente, como a capela-mor foi levantada a partir dos alicerces, apresenta características das construções de meados do século XVIII.

Outras capelas, no interior da Sé, foram alteradas durante este período: é o caso da Capela dedicada ao Senhor dos Passos (5ª do lado da Epístola), toda de mármore de várias cores, como a capela-mor, e com o sacrário também de mármore. Tanto este altar, como o fronteiro, devem ter sido mandados fazer pelo bispo D. Baltasar, cerca de 1750.

A Capela do Santíssimo tem uma grade de ferro forjado, do princípio do século XVIII, que ostenta, no coroamento, imagens de madeira dourada, representando S. Pedro, S. João Baptista e os Evangelistas, S. Lucas e S. Marcos.

Entre as alfaías que pertencem à Sé, contam-se umas galhetas e prato, de prata lavrada, do século XVIII, tendo gravadas no prato as armas do bispo D. Pedro de Vilas-Boas²⁶⁰.

De acentuar que, ao contrário do que aconteceu noutras dioceses, aqui, embora o Cabido tivesse a ambição de construir uma nova capela-mor, pelo que demoliu totalmente a anterior, não deve ter tido possibilidades económicas de levar por diante a obra, pelo que coube já aos bispos, em

meados do século, a sua necessária reconstrução e ornamentação, embora essas dificuldades persistissem, pois a mitra se achava "com a terça parte menos das rendas, que lograram os seus predecessores"²⁶¹.

ÉVORA

Nos inícios do século XVIII, era arcebispo de Évora D. Simão da Gama, que viria a falecer a 5 de Agosto de 1715. Seguiu-se um longo período de sé vacante, durante o qual, como vimos, D. João V patrocinou a construção de uma nova capela-mor, cujo projecto entregou a Ludovice.

O novo arcebispo de Évora, eleito em 1739, foi D. Frei Miguel de Távora, filho segundo dos marqueses de Távora, doutorado em Teologia na Universidade de Coimbra, provincial da sua Ordem, os Eremitas de Santo Agostinho, e reitor do Colégio que a mesma tinha em Coimbra. Sagrado por D. Tomás de Almeida em 19 de Fevereiro de 1741, entrou em Évora em 28 de Março do ano seguinte, permanecendo à frente da diocese até 1759, ano em que faleceu, desgostoso pelos acontecimentos em que a sua família se envolvera²⁶².

Para além da grande obra patrocinada por D. João V, a maior parte dos melhoramentos que beneficiaram a catedral de Santa Maria de Évora, devem-se também ao período da sé vacante, embora por iniciativa do Cabido.

Os móveis da Sacristia são todos da grande reforma determinada pelo Cabido entre 1733 e 1734, quando era presidido pelo Deão Manuel Correia de Azevedo Corte Real, sendo tescureiro-mor Cristóvão Salema Correia e cónego magistral Tomé Chichorro da Gama Lobo. Túlio Espanca enumera os artistas e artífices que participaram nessa obra: a consolidação das estruturas arquitectónicas esteve a cargo dos mestres da capela-mor, Manuel da Cruz Matoso e Manuel

Gomes Negrão; os desenhos e execução dos arcazes dos cálices, armários e paramenteiros foram obra de Francisco da Silva, oficial de entalhamento e carpintaria; o conjunto de madeiras de casquinha provenientes da Figueira da Foz, com guardas, espaldar e fachos discoides esculpidos, foi feita por Manuel de Abreu, Francisco Gomes, Francisco de Lima, José de Carvalho, José de Macedo, João Tavares (torneiro), auxiliados pelos aprendizes António Correia e António do Espírito Santo. Existem também vestígios de pinturas murais, realizadas por José Xavier e Manuel Rodrigues, em 1733, e António dos Santos e Francisco Xavier de Castro, em 1734²⁶³.

Do Tesouro da Sé fazem também parte diversas alfaias e paramentos da época de D. João V, alguns dos quais assinalados pelas armas episcopais dos prelados para quem foram executados. É o caso de algumas bolsas de corporais, de brocatel bordado a ouro e matiz, com as armas do arcebispo D. Simão da Gama (1703-1715), ou de uma série de quatro Missais Romanos, impressos em Roma e Antuérpia, em 1701 e 1735, forrados de veludo vermelho, com guarnições e cantos de prata branca, rendilhada, nas duas faces, e com armas do mesmo arcebispo²⁶⁴.

Poucas alterações se fizeram a nível arquitectónico, na catedral. Uma dessas obras foi consequência de uma tempestade ocorrida a 1 de Dezembro de 1736 e que afectou o zimbório, cujo tambor, de um só andar, veio a receber beneficiações em 1737; então a cruz de metal dourado, que datava de 1586 e se tinha desfeito, foi substituída por uma

agulha esguia de globo e anjo do catavento, feitos em folha
de cobre antigo²⁶⁵.

FARO

A Catedral de Faro foi transferida de Silves, tendo-se instalado na igreja de Santa Maria, onde o primeiro ofício teve lugar a 30 de Março de 1577. É de notar que sendo o Algarve considerado um reino à parte, os bispos tiveram aí papel de relevo, sendo nomeados "representantes da mais alta nobreza" ou "personagens de elevada formação académica e de larga experiência religiosa"²⁶⁶, como D. António Pereira da Silva, nomeado bispo do Algarve em 14 de Novembro de 1704 e que viria a falecer em Faro, a 14 de Abril de 1715; ou o Cardeal D. José Pereira de Lacerda, da família dos Senhores de Ficalho, doutor em Cânones e Professor em Coimbra, Inquisidor em Évora, prior da Ordem Militar de S. Tiago, eleito em 11 de Novembro de 1715 bispo do Algarve, cargo que acumulou com os de Vice-Rei do Reino dos Algarves e de Conselheiro do rei²⁶⁷.

Coube-lhes, tal como ao Cabido, a encomenda de obras de arte, que alteraram a feição interior da Sé no sentido do Barroco. Também as Irmandades e Ordens Terceiras tiveram intervenção importante na encomenda de obras de grande valor, mesmo em capelas da Catedral, como é o caso da Confraria do Santíssimo ou da Irmandade da Misericórdia de Faro.

Esta catedral foi objecto de um violento ataque dos ingleses no ano de 1596, que resultou num enorme incêndio, o que obrigou a uma reconstrução parcial do edifício, que ocorreu durante o século XVII e que, nalguns casos se

prolongou durante o século XVIII. É o caso do retábulo do altar-mor que ainda em 1749 acabava de ser dourado²⁶⁸.

Ao longo do período joanino foram sendo feitos melhoramentos na Sé: assim, no século XVII, tinha sido construída uma capela destinada aos ofícios dos defuntos e dedicada a S. Miguel, que em 1708 já estava arruinada, pelo que se decidiu que o Arcediago de Tavira, "fabriqueiro actual tomasse a seu cuidado o reparo"²⁶⁹.

A Sala do Cabido desde 1709 teve em volta bancos de madeira sobre cões de pedra, feitos com madeira do Brasil, de uma nau que dera à costa em Tavira²⁷⁰.

O Baptistério também sofreu obras em 1708, por iniciativa do Cabido, que mandou mudar a pia baptismal e lavrá-la de novo, pôr uma grade na janela e outra no arco da entrada; mais tarde, foi-lhe aplicado um rodapé de azulejo azul e branco e as paredes e abóbada foram estucadas²⁷¹.

Foi ainda no tempo de D. António Pereira da Silva que se reconstruiu o absidiolo do lado da Epístola, dedicado a S. Tomás de Aquino. Segundo um manuscrito do próprio bispo, datado de 1712, "...da parte da Ep.^a está uma Capela que estou fazendo e há-de ser da invocação do Sto Lenho..."²⁷². Esta capela não foi, no entanto, terminada por este bispo, que viria a falecer em 1715, como dissémos, tendo várias campanhas de acabamento, já da segunda metade do século XVIII. Num arcosólio do lado do Evangelho, inscreve-se o túmulo do próprio arcebispo, de mármore diversos, cuja caixa assenta em dois leões deitados e é

coroada pelas respectivas armas. É difícil integrar a talha desta capela num estilo definido, podendo-se dizer que alia uma estrutura derivada do estilo arquitectónico dos retábulos maneiristas, com colunas sobrepostas em vários andares, no meio dos quais se abrem nichos com imagens e custódias, com o "estilo nacional", presente nas duas colunas pseudo-salomónicas que fecham o conjunto, coroadas por arco de volta perfeita. A linguagem é claramente barroca, com acantos enrolados, querubins, cachos de uvas e figuras híbridas. A capela tem, além disso, uma dupla importância: em primeiro lugar, por ser o único relicário da região; em segundo, por o seu encomendador ser o único bispo que, durante este período, mandou construir um túmulo monumental para receber o seu corpo²⁷³, apesar de, lamentavelmente, não ter chegado a ser sepultado neste cenotáfio²⁷⁴.

O novo bispo, D. José Pereira de Lacerda, passou à sua diocese em 1718 e logo no ano seguinte visitou parte da zona por ela abrangida. Nesse mesmo ano, a 19 de Novembro, foi criado, pelo Papa Clemente XI, cardeal presbítero da Igreja Romana²⁷⁵, e, em 1721, foi nomeado Conselheiro de Estado por D. João V.

Foi neste ano que D. José Pereira de Lacerda autorizou a transferência da Capela das Almas para a Capela de S. Brás, para que a Confraria pudesse construir a respectiva Sacristia e Casa do Despacho, em corpo saliente, ao lado da Capela do Rosário²⁷⁶. A nova capela, revestida de

talha dourada, enquadra-se no "estilo nacional", prolongando-se a talha pelas paredes da capela e respectivo enquadramento, que é coroado, acima da cornija, por um friso em que alternam urnas com coroas entre volutas. No topo do arco, um medalhão com dois anjos que sustentam uma almofada com duas tíbias e uma caveira.

Entretanto, outras obras importantes foram feitas durante o governo do Cardeal Pereira de Lacerda, embora já não de sua responsabilidade, visto que partiu para Roma em 9 de Maio de 1721, para tomar parte na eleição do novo Papa, o que não chegou a acontecer, pois quando lá chegou já Inocêncio XIII tinha sido escolhido. Em Roma fez parte da Academia dos Arcades, logo em 1721, como Retimo Sideate²⁷⁷, e veio a participar na eleição de outro Papa, Bento XIII, em 29 de Maio de 1724. Só regressaria a Portugal em 1728, quando do rompimento de relações com a Santa Sé, tendo ainda permanecido algum tempo na Corte, antes de regressar à sua diocese, vindo a falecer em Faro, a 29 de Setembro de 1738²⁷⁸.

Na sua ausência, e segundo o livro de despesas da Sé, logo em 1722 se abriram janelas rectangulares nas capelas góticas de S. Domingos e Nossa Senhora da Conceição²⁷⁹, substituindo assim as janelas de arco quebrado, por outras, mais de acordo com o gosto da época e proporcionando melhor iluminação.

Outra das obras importantes levadas a cabo durante o período em que o Cardeal Lacerda esteve ausente, foi a

Capela de Nossa Senhora dos Prazeres, da iniciativa do Arcediago de Lagos, D. José da Gama²⁸⁰ ou do Cabido²⁸¹.

Pelos documentos citados, parece evidente a iniciativa do Arcediago de Lagos, já que em 1722 o Cabido determinou que o mesmo "fosse contado por residente por todo aquele tempo em que os oficiais trabalhassem na sua Capela"²⁸². Esta é notável pela combinação de materiais preciosos que nela se encontram: mármore embutidos, embrechados, azulejos, talha, estuque e pintura em tela. No entanto, também aqui é difícil a aplicação dos períodos estabelecidos por Robert C. Smith. A combinação da talha dourada com os mármore embutidos encontra-se nalgumas igrejas do período joanino (por exemplo, no retábulo-mor da Matriz de Loures), e o facto de a capela ser totalmente revestida de talha, também se enquadra no conceito de "igreja de ouro", comum nesta época. Original aqui é a substituição do habitual retábulo, enquadrando o trono com a imagem da Virgem, por uma espécie de baldaquino, em que as seis colunas foram substituídas por seis anjos atlantes, sobre cujas cabeças estão os capitéis, sobre os quais se vêem dois anjinhos, de pé, segurando as sanefas que saem do baldaquino em coroa e terminam em volutas. As paredes da capela estão forradas de talha com motivos barrocos: folhagens, volutas enroladas, anjinhos e flores; no tecto, nuvens brancas e douradas e quatro águias douradas enquadram um pequeno painel de pintura já pouco nítida. Exteriormente, a capela é enquadrada por pilastras de talha dourada,

assentes em pedestais de mármore embutido. Nas pilastras, anjinhos atlantes suportam espelhos. Ao centro, no fecho do arco, está, surpreendentemente, visto que a capela é dedicada à Senhora dos Prazeres, uma pequena tela rectangular com a Senhora das Dores. Também no coroamento em volutas barrocas de talha, se vêem anjinhos de pé, segurando símbolos da Paixão, numa curiosa antítese entre prazer e dor, afinal bem sintomática do barroco.

Esta capela ainda demoraria a ser concluída. Um novo bispo, D. Inácio de Santa Teresa, foi nomeado em 13 de Fevereiro de 1740, deixando a diocese de Goa, que até então dirigira; veio a entrar em Faro a 19 de Novembro de 1741. O seu governo não foi pacífico, tendo tido várias discórdias com o Cabido, até ao seu falecimento, em Abril de 1751²⁸³, facto que não deve ter sido favorável ao andamento das obras na Catedral.

Provavelmente por isso, ainda em 1748 não estava dourada a talha da capela de Nossa Senhora dos Prazeres, encargo que seria da responsabilidade do Cabido, que em 24 de Fevereiro deu dez moedas de ouro para dourar o trono e portas. Em Outubro, já não havia dinheiro para continuar a obra. Registam-se outros donativos em 1749, mas só em 1751, já com sé vacante, se destinaram 160\$000 para se a acabar de dourar, tarefa que só será terminada em 1752²⁸⁴.

Outra das capelas que sofreu reformas durante este período foi a de S. Brás, que funcionava desde o século XVII e, como vimos, tinha trocado com o Altar das Almas. Logo em

1726 tinha sido pedida autorização ao Cabido para se iniciarem obras na capela do Santo, o que foi concedido. Anos depois, em 1748, foi pedida nova autorização, para alargar o arco exterior da capela para "lhe pôrem um arco de madeira para ficar em correspondência com o Altar das Almas"²⁸⁵, facto que demonstra "uma elevada disputa social"²⁸⁶. A autorização foi dada e o Cabido ainda ofereceu cinco moedas de ouro para a obra, a que acrescentou, em 1750, mais 24 mil réis para o retábulo²⁸⁷. Este enquadra-se mais facilmente no "estilo nacional", apesar da época em que foi feito: duas colunas pseudo-salomónicas continuam-se nas arquivoltas do coroamento, tendo nos intervalos dois espaços reentrantes, onde surgem nichos com imagens. No entanto, a imagem do orago está protegida por um baldaquino circular, do qual pendem cortinas, o que já é um elemento característico do "estilo joanino". Significativamente, o arco exterior é extremamente elevado, desdobrando-se em duas partes, a primeira até à cornija, que termina no enfiamento das pilastras por duas urnas com palmas, e a segunda que constitui uma espécie de tímpano de um frontão triangular curvilíneo, em que estão representados, em relevo, os corações de Jesus e Maria. O frontão é, por sua vez, coroado por volutas, que terminam numa cartela.

Ainda neste período foi transformada a Capela do Senhor Jesus, também designada do Santo Cristo. Em 1728, foi pedida licença à Santa Sé para se proceder à reparação. Em 1730, já se dispunha de uma soma suficiente (mais de oitenta

mil réis), pelo que o Cabido decidiu que se ajustasse a feitura do retábulo. Um documento de 1753 parece confirmar a obra, porque fala dos andaimes, da pintura e de um escultor de Lisboa, encarregado de fazer os riscos²⁸⁸. No entanto, vinte anos depois, a capela já não se encontrava em condições, pelo que foi novamente reparada, sendo desta época os elementos que aí vemos.

Em 1739, foram colocados os 48 armários da chamada "casa dos armários", que serviria de Sala do Cabido e vestiário. Na mesma altura deve ter sido colocado o púlpito, com a respectiva escada, e pias de água benta²⁸⁹.

Era costume na época o Cabido recitar o ofício no coro alto. Por isso, o da Sé de Faro tinha um altar de talha e os assentos para os capitulares. Aí também se encontrava o órgão. No entanto, o terramoto de 1722 deitou abaixo o arco do coro e danificou a torre. A reconstrução do coro foi feita entre 1723 e 1725²⁹⁰. A abóbada de nervuras do coro foi então substituída por uma abóbada de alvenaria, cujas arestas foram pintadas a dourado e, nos cantos, colocaram umas figuras híbridas, semi-anjo, semi-sereia. O órgão, de 1715-16, que nada sofrera, foi colocado na nave, num coreto privativo. Estas obras ainda foram completadas na segunda metade do século XVIII²⁹¹.

Algumas imagens também foram restauradas durante este período. Assim, as chaves do «S. Pedro», que se encontrava na capela-mor, foram renovadas e douradas em 1741; quanto ao «S. Paulo», a mão direita foi feita de novo

e encarnada no mesmo ano²⁹². A imagem de «Cristo Morto» da Capela de Nossa Senhora da conceição, foi ali colocada entre 1739 e 1744, e sabe-se que custou 7\$000 réis de fazer e outro tanto de encarnar²⁹³.

O Cabido da Sé de Faro era também dirigente da Ermida de Nossa Senhora do Pé da Cruz de Faro, cujo retábulo da capela-mor, datado de 1732, marca o início de uma nova fase da talha algarvia, que, embora ainda manifeste influências do "estilo nacional", na composição de colunas que se continuam em arquivoltas, já apresenta colunas do tipo salomónico, ou seja, diferenciadas no terço inferior, e planta côncava, especialmente nas ilhargas²⁹⁴. Neste caso, deve ter havido uma primeira campanha de obras, no primeiro quartel do século XVIII, devida a Gaspar Martins, referindo-se a de 1732 essencialmente à construção do trono pelo escultor Manuel Martins²⁹⁵.

Também no domínio da arquitectura civil, houve certa intervenção dos bispos do Algarve. Assim, há que destacar o Paço Episcopal, cuja biblioteca se deve a D. António Pereira da Silva, já referido. As estantes, apesar da simplicidade das linhas direitas, dentro ainda da tradição do século XVII, são notáveis pela decoração policroma, de que se destaca o brasão de armas do bispo, verdadeiro símbolo de poder²⁹⁶.

Assim, no reino dos Algarves, o poder episcopal é não só representativo da Igreja, mas também do poder real, sempre ausente. Daí a importância das obras patrocinadas

pelo bispo de Faro, que aproveitando a estrutura architectónica pre-existente, procuraram pô-la ao gosto da época, ainda que dentro de um certo regionalismo próprio da zona.

FUNCHAL

De 1698 a 1721 foi bispo do Funchal D. Frei José de Sousa Castelo Branco, o qual governou pessoalmente a diocese durante 17 anos, vindo a renunciar ao cargo por motivo de doença. Mudou o Seminário do seu Paço para o Mosteiro Novo (na actual Rua do Seminário) e, sendo dotado de grande cultura, dedicou-se à investigação no domínio da genealogia.²⁹⁷

Sucedeu-lhe D. Frei Manuel Coutinho, que chegou à sua diocese a 22 de Julho, onde, segundo notícia da «Gazeta de Lisboa», foi recebido, logo no dia seguinte, com uma procissão "por baixo de uma artificiosa columnata, formada de muitas columnas, que corrião desde o Palácio do Governador até à Igreja Cathedral", a que se acrescentavam, dos lados, jardins e fontes artificiais, com estátuas e figuras. Como era usual, as ruas estavam armadas e alcatifadas de flores²⁹⁸.

Este novo bispo veio a criar novos cargos, como o de Ouvidor Forâneo do Porto Santo, por Provisão de 16 de Julho de 1729, do Livro II de Alvarás, Provisões, etc. da Câmara Eclesiástica do Funchal. Criou também as freguesias do Jardim do Mar e da Ribeira da Janela.

No domínio da arquitectura, construiu a sacristia-mor e a casa capitular, anexas à Sé manuelina do Funchal, respectivamente a norte e a leste da ábside, e restaurou algumas igrejas; melhorou ainda, à sua custa, a Leprosaria da cidade e beneficiou com uma botica os doentes que não

podiam receber assistência na Misericórdia. Resignou das suas funções em 1738, devido a desinteligências com as autoridades civis e eclesiásticas²⁹⁹.

A sacristia-mor da Sé, ou Sacristia dos Cônegos, construída no exterior do templo, em 1732³⁰⁰, foi alterada durante os restauros de 1956, que pretenderam isolar o templo de anexos posteriores. Esta sacristia compreendia uma sala e uma "ante-casa na entrada para lavatórios" e respectivos armários, tendo desaparecido a primeira e o corredor de comunicação para a igreja. De tudo resta ainda uma parte da talha e do apainelado mural³⁰¹.

No interior da Sé, na Capela de Nossa Senhora do Amparo, existem azulejos do século XVIII. A edícula foi sacrificada para abrir a passagem entre a igreja e a sacristia dos cônegos, pelo que a capela ficou reduzida ao camarim ou tribuna com a imagem da Senhora, a que se tem acesso por uma escada. É nas paredes das rampas dessa escada que estão duas composições azulejares, representando a «Anunciação» e a «Adoração dos Magos»; são atribuíveis ao ciclo oficial de Bartolomeu Antunes³⁰².

Em 1741 entrou um novo bispo na diocese do Funchal, o franciscano do Convento do Varatojo, D. Frei João do Nascimento, que governaria a diocese até 1753. Este prelado teve especial preocupação com a missionação do povo da ilha, para o que enviou dois frades da sua ordem a percorrê-la com essa missão. Preocupou-se também com a reforma dos costumes e, de acordo com os objectivos da Contra-Reforma, com o

esplendor do culto. Foi na sua época que um grande tremor de terra atingiu a Madeira, a 31 de Março de 1748, tendo destruído vários edifícios e igrejas, entre os quais o Paço Episcopal e a torre da Sé. Assim, reconstruiu o Paço e levantou também as igrejas do Monte e do Estreito de Câmara de Lobos³⁰³.

Será certamente desta reforma que data o revestimento azulejar de uma varanda mirante voltada ao mar, na parte mais elevada do edifício onde hoje está instalado o Museu de Arte Sacra. Os azulejos revestem toda a parede até à sanca e são divididos em três painéis por duas portas, cujas cantarias emolduram, com motivos ornamentais de anjinhos e cartelas. A pintura é a azul e branco, mas o rodapé é de marmoreados amarelos. Representam as três virtudes teologais, Fé, Esperança e Caridade. A primeira, identificada pela legenda "Fides" é uma figura feminina que ergue o crucifixo. Mais interessante é a "Charitas", onde um nobre reclinado parece receber moedas de um anjo em troca da espada, enquanto à direita está o grupo tradicional da mulher que amamenta uma criança, enquanto afaga outra e olha para uma terceira. Este grupo, segundo Santos Simões, inspira-se na gravura de Giovanni Battista Sintes, sobre desenho de Pietro Zerman, que ornamenta a página com o brasão da Casa de Cadaval, no livro em que se descreve a embaixada do Marquês de Fontes ao Papa. A Esperança, como a Fé tratada à maneira de estátua, com o símbolo da âncora está no outro painel lateral. Nas molduras vêem-se já os

concheados e os motivos em "asa de morcego", característicos da azulejaria de 1745-50, de acordo com a data de reconstrução do palácio, que tem na verga do portal a data de 1750³⁰⁴.

Mais uma vez aqui, dada a distância a que se encontrava do reino, o papel do bispo como representante do poder real se torna relevante, tendo D. Frei João Nascimento sido encarregue do Governo Civil e Militar do Distrito.

NOTAS:

¹Germain Bazin, "Reflexions sur l'origine et l'évolution du Baroque dans le Nord du Portugal" in Belas Artes, nº 2, 2ª série, Lisboa, 1950, p. 12

²José Fernandes Pereira, "Teles, D. Rodrigo de Moura" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989

³Miguel Soromenho, Manuel Pinto de Vilalobos da engenharia militar à arquitectura, 3 vols, Departamento de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991

⁴Fortunato de Almeida, História da Igreja em Portugal, Nova edição dirigida por Damião Peres, vol. II, Livraria Civilização, Porto - Lisboa, 1968, p. 604

⁵Robert C. Smith, Marceliano de Araújo, Escultor Bracarense, Nelita Editora, Porto, 1970, p. 40

⁶Miguel Soromenho, op. cit., p. 75

⁷Robert C. Smith, op. cit., p. 40

⁸J. M. dos Santos Simões, Azulejaria em Portugal no século XVIII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, Elenco, p. 103

⁹Idem, ibidem, Elenco, p. 102

¹⁰Miguel Soromenho, op. cit., p. 75

¹¹J. M. dos Santos Simões, op. cit., Elenco, p. 102

¹²Miguel Soromenho, op. cit., p. 93

¹³Robert C. Smith, op. cit., p. 40, nota 10a)

¹⁴Miguel Soromenho, op. cit., p. 83

¹⁵J. M. dos Santos Simões, op. cit., Elenco, p. 100

¹⁶José Meco, O Azulejo em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, p. 224

¹⁷José Meco, op. cit., pp. 225-226. Ver documentos anexos.

¹⁸J. M. dos Santos Simões, op. cit., Elenco, p. 98

¹⁹Miguel Soromenho, op. cit., pp. 84 e 95

²⁰Miguel Soromenho, op. cit., p. 94

²¹Idem, ibidem, pp. 81 e 92

²²Idem, ibidem, p. 78

²³Idem, ibidem, p. 81

²⁴Idem, ibidem, p. 94

²⁵Idem, ibidem, p. 95

²⁶Manuel Moreira Rocha, "A Capela de Santa Madalena do Monte da Falperra - nova abordagem", comunicação ao Congresso Internacional de História da Arte Portugal Encruzilhada das Culturas, das Artes e das Sensibilidades, Lisboa, 24 a 31 de Outubro de 1992

²⁷Fortunato de Almeida, op. cit., p. 604

²⁸Sobre todo o conjunto ver: Mónica Massara, Santuário do Bom Jesus do Monte - fenómeno tardio barroco em Portugal, Braga, 1988

²⁹José Fernandes Pereira, "Retórica da fé: simbolismo e decoração no Escadório dos Cinco Sentidos" in Claro-Escuro, nº 1, Químera Editora, Lisboa, 1988, p. 20

- ³⁰Manoel António Vieira, Descrição do Prodigioso Augusto Santuario do Bom Jesus do Monte da Cidade de Braga, antigamente nomeado de Santa Cruz, Lisboa, 1793
- ³¹Germain Bazin, op. cit., p.6
- ³²Miguel Soromenho, op. cit., p. 134, nota 84
- ³³Alberto Feio, Bom Jesus do Monte, 2ª ed., Braga, 1984, p. 47
- ³⁴Mónica, Massara, op. cit., p. 51; José Fernandes Pereira, "Bom Jesus do Monte, Santuário do" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989
- ³⁵Miguel Soromenho, op. cit., p. 84
- ³⁶José Fernandes Pereira, "Bom Jesus do Monte, Santuário do", op. cit.
- ³⁷José Fernandes Pereira, "Retórica da fé: simbolismo e decoração no Escadório dos Cinco Sentidos", op. cit., p. 19, nota 15
- ³⁸Idem, ibidem, p. 30, nota 13
- ³⁹Idem, ibidem, p. 24 e p. 30, nota 17, para a identificação de todas as figuras representadas no Escadório e referidas no texto.
- ⁴⁰Para uma visão do santuário e seu significado, ver Mónica Massara, op. cit.
- ⁴¹Esta igreja, depois da extinção das Ordens Religiosas, em 1834, foi entregue à Irmandade do Terço, em 1846, pelo que hoje é vulgarmente conhecida como Igreja do Terço.
- ⁴²Carlos Alberto Ferreira de Almeida, Barcelos, Editorial Presença, Lisboa, 1990, «Cidades e Vilas de Portugal», nº 9, p.76
- ⁴³José Meco, O Azulejo em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, pp. 4-5
- ⁴⁴Carlos Alberto Ferreira de Almeida, Barcelos, op. cit., p. 77
- ⁴⁵J. M. dos Santos Simões, op. cit., Elenco, pp. 94-95
- ⁴⁶Carlos Alberto Ferreira de Almeida, op. cit., pp. 226-227
- ⁴⁷Ver capítulo referente à talha e azulejo (Parte I)
- ⁴⁸Gazeta de Lisboa de 23 de Maio de 1716. Ver documento anexo.
- ⁴⁹Miguel Soromenho, op. cit., p. 84
- ⁵⁰Idem, ibidem, p. 84
- ⁵¹J. M. dos Santos Simões, op. cit., Elenco, p. 115
- ⁵²Fortunato de Almeida, op. cit., vol. II, p. 604
- ⁵³Miguel Soromenho, op. cit., p. 121
- ⁵⁴Robert C. Smith, Cadeirais de Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 1968
- ⁵⁵Robert C. Smith, Marceliano de Araújo, op. cit., pp. 40-41
- ⁵⁶Idem, ibidem, p. 41
- ⁵⁷Catálogo da Exposição Triomphe du Baroque, Europália, Bruxelas, 1991, Secção "Le Sacré et les Fêtes", 12 e 13, pp. 233-234
- ⁵⁸Idem, ibidem, p. 42
- ⁵⁹Idem, A Talha em Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 1963
- ⁶⁰Eduardo Pires de Oliveira, "A Ourivesaria em Braga em 1650-1830 com base em alguns documentos do Arquivo Distrital de Braga", comunicação ao Congresso Internacional de

História da Arte, Portugal, Encruzilhada das Culturas das Artes e das Sensibilidades, Lisboa, 24 a 31 de Outubro de 1992

⁶¹Fortunato de Almeida, op. cit., pp. 604-605

⁶²Relação da entrada que o Serenissimo Senhor D. Joseph de Bragança Arcebispo Primaz fez na Cidade de Braga aos 23 de Julho de 1741, impresso na loja de Livros de João Ferreira. Ver documento anexo.

⁶³Ver documento anexo.

⁶⁴Santos Simões (in op. cit.) dá a data de 1742, mas Manuel Braga da Cruz diz que parece ser antes 1722 (in "A Sé de Braga", Bracara Augusta, vol. XXX, nº 70, Braga, 1976, p. 375)

⁶⁵Robert C. Smith, André Soares, arquitecto do Minho, Livros Horizonte, 1973, p. 16

⁶⁶Mercurio Historico de Lisboa de 12 de Março de 1746. Ver documento anexo.

⁶⁷Robert C. Smith, André Soares, op. cit., p. 16

⁶⁸Idem, ibidem, p. 53, nota 20

⁶⁹Idem, ibidem, p. 17 e figs. 9 e 10. Santos Simões (op. cit., Elenco, p. 97) considerou os azulejos do átrio, provenientes de Tibães, da fábrica do Rato e de 1780.

⁷⁰Mercurio Historico de Lisboa de 12 de Março de 1746. Ver documento anexo.

⁷¹Maria Manuela Milheiro, "O aniversário de Sua Alteza D. José de Bragança", comunicação ao VIII Congresso Internacional A Festa no século XVIII, Lisboa, 18 a 22 de Novembro de 1992 (não publicada)

⁷²Fortunato de Almeida, op. cit., vol II, p. 651

⁷³Idem, ibidem, p. 653

⁷⁴Alexandrino Brochado, O Porto e as suas igrejas azulejadas, Porto, 1990, p. 17

⁷⁵Flávio Gonçalves, "João Baptista Pachini e os painéis da Casa do Cabido da Sé do Porto" in Arquivos do Centro Cultural Português, vol. V, Paris, 1972

⁷⁶Idem, "Arte importada e artistas estrangeiros nos portos de Entre-Minho-e-Douro" in Museu, 2ª série, nº 10, Dezembro de 1966, Porto, pp. 23-44

⁷⁷Artur de Magalhães Basto, Apontamentos para um Dicionário de Artistas..., Porto, 1964

⁷⁸Flávio Gonçalves, op. cit. nota 3

⁷⁹J. M. dos Santos Simões, Azulejaria em Portugal no século XVIII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, Elenco, nota de rodapé de Flávio Gonçalves, p. 111

⁸⁰Robert C. Smith, "A vinda de Nicolau Nasoni para Portugal" in Museu, 2ª série, nº 7, Porto, Junho de 1964, pp. 7-11

⁸¹Idem, ibidem, p. 9

⁸²Idem, "A data do nascimento de Nicolau Nasoni" in Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, Fascs. 1-2, vol. XXVI, Março-Junho de 1963, pp.5-10

⁸³Idem, ibidem, p. 9

⁸⁴Germain Bazin, "Refléxions sur l'origine et l'évolution du baroque dans le nord du Portugal" in Belas Artes, 2ª série, nº 2, Lisboa, 1950

⁸⁵Catálogo da Exposição Triomphe du Baroque, op. cit., I 10, pp. 150 e 154

⁸⁶Robert C. Smith, Nicolau Nasoni, arquitecto do Porto, Livros Horizonte, Lisboa, 1966, pp. 83-91

⁸⁷Domingos de Pinho Brandão, "Trabalhos de Nasoni ainda desconhecidos, IV - Pinturas da Sé do Porto" in Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, vol. XXVII, 1964, Fasc. I e II, Março-Junho, pp.130-132

⁸⁸Robert C. Smith, Nicolau Nasoni, Livros Horizonte, Lisboa, 1963, p. 8, nota 8

⁸⁹Domingos de Pinho Brandão, op. cit., p. 131

⁹⁰Robert C. Smith, op. cit., nota 77, p. 10 e est. 1

⁹¹Joaquim Jaime Ferreira Alves, "Nasoni, Nicolau" in Dicionário da Arte Barroca Em Portugal, Editorial Presença, Lisboa, 1989, pp. 305-310; idem, entrevista sobre o tema "Nasoni e a Igreja dos Clérigos", programa Memória do Esquecimento, Antena 2, 28 de Abril de 1992

⁹²Riccardo Averini, "L'Educazione artistica di Nicola Nasoni" in Estudos Italianos em Portugal, nº 37, Instituto Italiano di Cultura in Portogallo, Lisboa, 1974, pp. 180-184

⁹³Robert C. Smith perfilha esta mesma opiniao em "Nicolau Nasoni (1691-1773) " in Actas do Congresso «A Arte em Portugal no século XVIII», Bracara Augusta, tomo II, vol. XXVII, Fasc. 64(76), 1973, p. 517: "perfis borrominianos, que talvez conhecesse quando passou por Roma rumo à ilha de Malta".

⁹⁴Robert C. Smith, op. cit., nota 77, p. 13

⁹⁵Entrevista citada ao programa "Memória do Esquecimento" da Antena 2

⁹⁶D. Domingos de Pinho Brandão, "Nicolau Nasoni e a reconstrução da Catedral de Lamego" in Beira Alta, vol. XXXVI, nº 1, 1977, p. 188

⁹⁷Idem, ibidem, p. 186

⁹⁸Idem, ibidem, p. 187

⁹⁹Robert C. Smith, op. cit., nota 77, p. 15

¹⁰⁰Idem, citado por J. A. Pinto Ferreira, "A Casa do Doutor Domingos Barbosa, cónego Magistral da Sé (Um solar setecentista da cidade do Porto)" in boletim cultural da Câmara Municipal do Porto, Fasc. 1-2, vol. XXVIII, Março-Junho de 1965

¹⁰¹Entrevista citada ao programa "Memória do Esquecimento" da Antena 2

¹⁰²Robert C. Smith, op. cit., nota 77, p. 16

¹⁰³Idem, ibidem

¹⁰⁴Joaquim Jaime Ferreira Alves, "Nasoni, Nicolau", op. cit. e entrevista ao programa "Memória do Esquecimento" da Antena 2

¹⁰⁵Reynaldo dos Santos, Oito Séculos de Arte Portuguesa, vol. II, Lisboa, 1964-70, p. 268

¹⁰⁶D. Domingos de Pinho Brandão, Documentos e Memórias para a História do Porto, Porto, 1963, p. 51

¹⁰⁷Robert C. Smith, "A Talha do Porto" in Documentos e Memórias para a História do Porto, op. cit., pp. 286-287

¹⁰⁸D. Domingos de Pinho Brandão, op. cit. nota 95, pp. 46-47

- 109 Reynaldo dos Santos, op. cit., pp. 269-271
- 110 D. Domingos de Pinho Brandão, op. cit. nota 95, p. 42
- 111 Idem, ibidem, pp. 43-44
- 112 Idem, ibidem, pp. 44-45
- 113 Idem, ibidem, p. 45
- 114 Idem, ibidem, p. 46
- 115 Idem, ibidem, p. 46
- 116 Robert C. Smith, Cadeirais de Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 1968
- 117 D. Domingos de Pinho Brandão, op. cit., nota 95, p. 47
- 118 Carlos de Azevedo, Baroque Organ-Cases of Portugal, Amsterdam, 1972, Bibliotheca Organologica, vol. 50, p. 15
- 119 Idem, ibidem, p. 41
- 120 Alexandrino Brochado, O Porto e as suas igrejas azulejadas, op. cit., pp. 17-21
- 121 Flávio Gonçalves, "A data e a origem dos azulejos do claustro da Sé do Porto" in Suplemento «Cultura e Arte» de O Comércio do Porto de 8 de Fevereiro, 14 de Março, 11 de Abril e 11 de Julho de 1972
- 122 José Meco, O Azulejo em Portugal, Publicações Alfa, Lisboa, 1989, p. 230
- 123 Idem, ibidem
- 124 D. Domingos de Pinho Brandão, op. cit. nota 95, pp. 57-58
- 125 José Meco, op. cit., p. 235
- 126 Alexandrino Brochado, O Porto e as suas Igrejas Azulejadas, op. cit., p. 24
- 127 Idem, ibidem, p. 27
- 128 Catálogo da Exposição Triomphe du Baroque, op. cit., Le sacré et les fêtes, II - 34, p. 256; peça pertencente ao Palácio de Vila Viçosa.
- 129 Idem, ibidem, II - 31, pp. 254-55; peça pertencente ao Palácio de Vila Viçosa
- 130 Guia da Exposição Roma Lusitana - Lisboa Romana, Roma, 3/12/1990-31/1/1991, Ed. Argos, pp. 155-156
- 131 Relaçam da sollene entrada publica que nesta Corte, e cidade do Porto fez em o dia sinco de Mayo de 1743 o Exc.mo e R.mo Senhor D. Fr. Joseph Maria da Fonseca e Evora, Porto, Na Officina Prototypa Episcopal, MDCCXLIII; ver documento anexo
- 132 Idem, ibidem; ver documento anexo.
- 133 Pier Paolo Quieto, "D. Joao V e os seus embaixadores junto da Santa Sé" in D. Joao V de Portugal. A sua influência na arte italiana do século XVIII, Elo ed., Lisboa, Mafra, 1990
- 134 Idem, ibidem, p. 28
- 135 P.e José de Castro, Portugal em Roma, vol. I, Uniao Gráfica SARL, Lisboa, 1939, p. 258
- 136 Fortunato de Almeida, História da Igreja em Portugal, op. cit., p. 653, nota 1
- 137 Catálogo da Exposição Triomphe du Baroque, op. cit., "Le sacré et les fêtes", II - 32, p. 255; peça pertencente ao Tesouro da Catedral do Porto.
- 138 Idem, ibidem, II - 33, pp. 255-256; esta peça pertence hoje a um coleccionador particular de Lisboa.

- ¹³⁹Mercurio Historico de Lisboa, de 18 de Abril de 1744; ver documento anexo.
- ¹⁴⁰Ibidem; ver documento anexo.
- ¹⁴¹Fr. António Pereira da Silva, A Questao do Sigilismo em Portugal no século XVIII. História, religiao e política nos reinados de D. Joao V e D. José I, Braga, Tip. Ex. Franciscana, 1964
- ¹⁴²J. A. Ferreira de Almeida (coordenação), Tesouros Artísticos de Portugal, Ed. do Reader's Digest, Lisboa, 1976
- ¹⁴³Fortunato de Almeida, História da Igreja em Portugal, op. cit., vol. II, p. 644
- ¹⁴⁴Relaçam da solemne entrada que na Cidade de Miranda fez o Excellentissimo e reverendiss. Senhor D. Diogo Marques Mourato... em 21 de Outubro de 1742, Porto, Na officina Prototypa Episcopal, 1742
- ¹⁴⁵Ibidem; ver documento anexo.
- ¹⁴⁶Fortunato de Almeida, op. cit., p. 644
- ¹⁴⁷"A vetusta cidade de Miranda do Douro" in A Descoberta de Portugal, Edições do Reader's Digest, Lisboa, 1982, p. 75
- ¹⁴⁸Fortunato de Almeida, op. cit. p. 633
- ¹⁴⁹D. Domingos de Pinho Brandao, "Nicolau Nasoni e a reconstrução da Cathedral de Lamego" in Beira Alta, vol. XXXVI, nº 1, 1977, pp. 174 e 175
- ¹⁵⁰A. Nogueira Gonçalves, "Lamego. Sé Cathedral" in Guia de Portugal, vol. III - Beira Litoral, Beira Baixa, Beira Alta, Lisboa, 1944, p. 648
- ¹⁵¹D. Domingos de Pinho Brandao, op. cit. nota 133, p. 175
- ¹⁵²Idem, ibidem, p. 176
- ¹⁵³Idem, ibidem, p. 177
- ¹⁵⁴Idem, ibidem, p. 178
- ¹⁵⁵D. Joaquim de Azevedo, Historia Ecclesiastica da Cidade e Bispado de Lamego, Porto, 1878, p. 174
- ¹⁵⁶D. Domingos de Pinho Brandao, op. cit. nota 133, pp.177-178
- ¹⁵⁷Joaquim Jaime Ferreira Alves, entrevista citada ao programa "Memória do Esquecimento" da Antena 2, sobre "Nasoni e a Igreja dos Clérigos"
- ¹⁵⁸D. Joaquim de Azevedo, op. cit., p. 174
- ¹⁵⁹D. Domingos de Pinho Brandao, op. cit. nota 133, pp.183-184
- ¹⁶⁰Robert C. Smith, Nicolau Nasoni, Arquitecto do Porto, op. cit., p. 48
- ¹⁶¹Idem, Nicolau Nasoni, op. cit., p. 10 e fig. 1
- ¹⁶²Idem, ibidem, p. 10 e figs. 2a e 2b e 3
- ¹⁶³D. Domingos de Pinho Brandao, op. cit. nota 133, p. 184, nota 23
- ¹⁶⁴A. Nogueira Gonçalves, op. cit., p. 648
- ¹⁶⁵Idem, ibidem
- ¹⁶⁶D. Joaquim de Azevedo, op. cit., p. 119
- ¹⁶⁷D. Domingos de Pinho Brandao, op. cit. nota 133, p.196
- ¹⁶⁸A.N.T.T., Mitra de Lamego, Livro 42, "Livro para as despesas das Obras da Sé que tiveram princípio em 18 de Fevereiro de 1746"
- ¹⁶⁹D. Domingos de Pinho Brandao, op. cit., pp. 196-197

- 170 Idem, ibidem, p. 197
- 171 Idem, ibidem, pp. 197-198
- 172 Idem, ibidem, p. 198
- 173 A. Nogueira Gonçalves, op. cit., p. 648
- 174 Idem, ibidem, pp. 648-649
- 175 J. M. dos Santos Simoes, Azulejaria Portuguesa do Século XVIII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, Elenco, pp. 119-120
- 176 Fortunato de Almeida, op. cit., pp. 633-34
- 177 Gazeta de Lisboa, de 7 de Julho de 1744; ver documento anexo
- 178 Fortunato de Almeida, op. cit., p. 676
- 179 Alexandre Alves, "Esculturas de Laprade na Diocese de Viseu" in Beira Alta, vol. XXXV, nº 4, 1976, Ed. da Junta Distrital de Viseu, p. 461
- 180 Idem, ibidem, p. 462
- 181 Idem, ibidem, p. 463
- 182 Dalila Rodrigues, "Vasco Fernandes ou a contemporaneidade do diverso" in Catálogo da Exposição Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento, Galeria de Pintura do Rei D. Luis, 17 de Março a 10 de Junho de 1992, p. 38
- 183 José Meco, O Azulejo em Portugal, op. cit., p. 228
- 184 Alexandre Alves, op. cit., p. 465; J. M. Santos Simões, op. cit., Elenco, pp. 127-128, nota de rodapé de Flávio Gonçalves
- 185 Alexandre Alves, ibidem; J. M. dos Santos Simões, ibidem, p. 127, nota 137
- 186 José Meco, op. cit., p. 228
- 187 Alexandre Alves, op. cit., p. 465
- 188 Idem, ibidem, p. 466
- 189 Idem, ibidem, p. 466
- 190 Idem, ibidem, p. 468
- 191 Idem, ibidem
- 192 Idem, ibidem
- 193 Arq. Dist. de Viseu, Doc. do Cabido da Sé, M.4, col. 158, in Alexandre Alves, op. cit., p. 469
- 194 Robert C. Smith, A Talha em Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 1962, p. 109
- 195 Idem, Cadeiras de Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 1968
- 196 Idem, ibidem
- 197 Idem, ibidem, "Cadeiras de charão"
- 198 Alberto Correia, Viseu, Editorial Presença, Lisboa, 1989, «Cidades e Vilas de Portugal», nº 7, p. 43
- 199 Idem, ibidem, p. 44
- 200 J.M. dos Santos Simões, Azulejaria em Portugal no século XVIII, op. cit., Elenco, p. 127
- 201 Idem, ibidem, p. 128
- 202 Idem, ibidem, p. 127
- 203 Fortunato de Almeida, op. cit., pp. 676-77
- 204 Gazeta de Lisboa, de 20 de Junho de 1747; ver documento anexo
- 205 Mercúrio Histórico de Lisboa, de 16 de Dezembro de 1747; ver documento anexo

- 206 Fortunato de Almeida, op. cit., p. 677
- 207 Idem, ibidem
- 208 Idem, ibidem
- 209 Fortunato de Almeida, op. cit., vol. II, pp.629-30
- 210 Idem, ibidem, p. 630
- 211 Sant'Anna Dionísio, Guia de Portugal, vol. III, Beira Litoral, Beira Baixa, Beira Alta, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1944
- 212 Robert C. Smith, Cadeirais de Portugal, op. cit.
- 213 Esta residência passou a pertencer aos bispos de Castelo Branco, quando este bispado foi criado em 1771, até 1831, data em que faleceu o último bispo e a cidade passou então a depender da diocese de Portalegre.
- 214 Sousa Viterbo, A Jardinagem em Portugal (2ª série), Coimbra, Imprensa da Universidade, 1901, Separata do vol. 56 do «Instituto», pp. 57-58
- 215 Idem, ibidem, p. 58
- 216 Idem, ibidem, p. 58
- 217 Helder Carita, Homem Cardoso, Tratado da Grandeza dos Jardins em Portugal, Círculo de Leitores, Lisboa, 1990, p. 152
- 218 Idem, ibidem, p. 157
- 219 Ana Cristina Leite, Castelo Branco, Editorial Presença, Lisboa, 1991, «Cidades e Vilas de Portugal», 13, pp.62-72
- 220 Helder Carita, Homem Cardoso, op. cit., p.148
- 221 Ana Cristina Leite, "Paço Episcopal, Jardins do" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit.
- 222 Idem, Castelo Branco, op. cit., p. 72
- 223 Fortunato de Almeida, op. cit., vol. II, p. 608; sobre estas urnas ver capítulo "A imagem da Corte nas artes decorativas".
- 224 Sant'Anna Dionísio, Guia de Portugal, vol. III, op. cit.
- 225 Fortunato de Almeida, op. cit., p.608
- 226 José Meco, O Azulejo em Portugal, op. cit., p.228
- 227 Catálogo da Exposição Triomphe du Baroque, op. cit., "Le sacré et les fêtes", II 70a, 70b e 70c, pp. 304-305
- 228 A. Nogueira Gonçalves, Estudos de ourivesaria, orto 1984
- 229 Relação da solennissima, e muyto plauzível entrada, que fez o Excelentissimo Senhor Bispo Conde para o seu Pallacio especial desta cidade de Coimbra em 11 de Junho de 1741, Romance hendecasyllabo, Coimbra, Na Officina de Luis Seco Ferreyra, 1741; ver documento anexo
- 230 Fortunato de Almeida, op. cit., pp. 608-9
- 231 Gazeta de Lisboa, Suplemento de 12 de Setembro de 1748, pp. 738-9; ver documento anexo
- 232 Nelson Correia Borges, "Do Barroco ao Rococó", História da Arte em Portugal, vol. 9, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 27
- 233 Idem, "Coimbra" in Dicionário da Arte Barroca em Portugal, op. cit., pp. 128-130
- 234 Gazeta de Lisboa, notícia citada, p. 738
- 235 Nelson Correia Borges, op. cit., pp. 27 e 28

- 236 Sousa Viterbo, Diccionario ... dos architectos..., vol. II, Lisboa, 1904, pp. 436-437 (A.N.T.T., Papeis do Ministerio do Reino, maço 519)
- 237 António Moniz Barreto Corte-Real, Belezas de Coimbra, p. 182; Rodrigues Gusmão, "Noticia de alguns artistas de que não fala o Dictionnaire de Raczyński" in O Instituto, 1885-86, p. 318
- 238 Sousa Viterbo, op. cit. e Cyrillo Volkmar Machado, Colecção de Memórias, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922, pp. 151-152
- 239 Nelson Correia Borges, op. cit. p. 27 e foto p. 28
- 240 Fortunato de Almeida, op. cit., vol. II, p. 636
- 241 Mercúrio Historico de Lisboa, de 6 de Agosto de 1746 (Ms da Biblioteca Pública de Évora); ver documento anexo
- 242 J. M. dos Santos Simões, op. cit., Elenco, p. 290
- 243 José Meco, O Azulejo em Portugal, op. cit., pp. 227- 228
- 244 Idem, ibidem, p. 221
- 245 Fortunato de Almeida, op. cit., vol. II, p. 647
- 246 J. M. dos Santos Simões, Azulejaria em Portugal no século XVIII, op. cit., Elenco, p. 392
- 247 Luis Keil, Inventário Artístico de Portugal, I, Distrito de Portalegre, A.N.B.A., Lisboa, 1943
- 248 Idem, ibidem
- 249 Jorge Rodrigues e Paulo Pereira, Portalegre, Editorial Presença, Lisboa, 1988, «Cidades e Vilas de Portugal», nº3, p. 49
- 250 J. A. Ferreira de Almeida (coordenação), Tesouros Artísticos de Portugal, Lisboa, 1976
- 251 J. M. dos Santos Simões, op. cit., Elenco, p. 391
- 252 Luis Keil, op. cit.
- 253 Esta diocese foi extinta em 30 de Setembro de 1881
- 254 Fortunato de Almeida, op. cit., vol. II, p. 621
- 255 Luis Keil, "Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Elvas" in Inventário Artístico de Portugal, I, op. cit.
- 256 Gazeta de Lisboa de 21 de Agosto de 1749; ver documento anexo.
- 257 Sant'Anna Dionísio, Guia de Portugal, vol. 2º, Extremadura, Alentejo, Algarve, B.N.Lisboa, 1927, "Elvas"
- 258 Luis Keil, op. cit., Introdução, "A Arte no Distrito de Portalegre - Pintura"
- 259 Gazeta de Lisboa de 7 de Outubro de 1749; Fr. Cláudio da Conceição, Gabinete Histórico, Tomo X, Lisboa, 1823; ver documentos anexos
- 260 Luis Keil. "Igreja de Nossa Senhora da Assunção", op. cit.
- 261 Gazeta de Lisboa de 21 de Agosto de 1749; ver documento anexo
- 262 Fortunato de Almeida, op. cit., vol. II, p. 625
- 263 Túlio Espanca, Inventário Artístico de Portugal, VII, Concelho de Évora, A.N.B.A., Lisboa, 1966, p. 34
- 264 Idem, ibidem, p. 34
- 265 Idem, ibidem, pp. 19-20

- (12 Jns)
- 266 Francisco I. C. Lameira, Itinerário do Barroco Algarvio, Delegação Regional do Sul da Secretaria de Estado da Cultura, 1988, p. 15
- 267 Padre José de Castro, Portugal em Roma, vol. I, União Gráfica, Lisboa, 1939, p. 91
- 268 José António Pinheiro e Rosa, A Catedral do Algarve e o seu Cabido, Sé em Faro, Separata dos «Anais do Município de Faro», nº XII, Faro, 1983, p. 28
- 269 Idem, ibidem, p. 33
- 270 Idem, ibidem, p. 34
- 271 Idem, ibidem
- 272 Idem, ibidem, p. 35
- 273 Francisco I. C. Lameira, op. cit., pp. 39-41
- 274 José António Pinheiro e Rosa, op. cit., p. 37, nota 55
- 275 Padre José de Castro, op. cit., vol. I, p. 91
- 276 José António Pinheiro e Rosa, op. cit., p. 34
- 277 Padre José de Castro, op. cit., p. 108; Pier Paolo Quieto, "A acção cultural portuguesa em Roma. Relações com a Arcádia e a Academia de S. Lucas" in D. João V de Portugal, A sua influência na arte italiana do século XVIII, Ed. Elo, Lisboa-Mafra, 1990, p. 63, nota 1
- 278 Fortunato de Almeida, op. cit., II vol., p. 658
- 279 José António Pinheiro e Rosa, op. cit., p. 37
- 280 Idem, ibidem, p. 37
- 281 Francisco I. C. Lameira, op. cit., p. 42
- 282 José António Pinheiro e Rosa, op. cit., p. 37
- 283 Fortunato de Almeida, op. cit., p. 658
- 284 José António Pinheiro e Rosa, op. cit., p. 39
- 285 Idem, ibidem, p. 39
- 286 Francisco I. C. Lameira, op. cit., p. 43
- 287 José António Pinheiro e Rosa, op. cit., p. 39
- 288 José António Pinheiro e Rosa, op. cit., p. 40
- 289 Idem, ibidem, p. 25
- 290 Idem, ibidem, p. 41
- 291 Idem, ibidem, p. 41
- 292 Idem, ibidem, p. 43
- 293 Idem, ibidem, p. 46
- 294 Francisco I. C. Lameira, op. cit., p. 18
- 295 Idem, ibidem, p. 52
- 296 Idem, ibidem, p. 57
- 297 Eduardo C. N. Pereira, Ilhas de Zargo, vol. II, 3ª ed., Funchal, Edição da Câmara Municipal do Funchal, 1968, p. 449
- 298 Gazeta de Lisboa de 30 de Agosto de 1725; ver documento anexo.
- 299 Eduardo C. N. Pereira, op. cit., p. 450
- 300 Cabido da Sé do Funchal, A.N.T.T., Maço 14, doc. 60
- 301 Eduardo C. N. Pereira, op. cit., p. 662
- 302 J. M. dos Santos Simões, op. cit., p. 179
- 303 Idem, ibidem, p. 450
- 304 J. M. dos Santos Simões, Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1963, pp. 160-161

