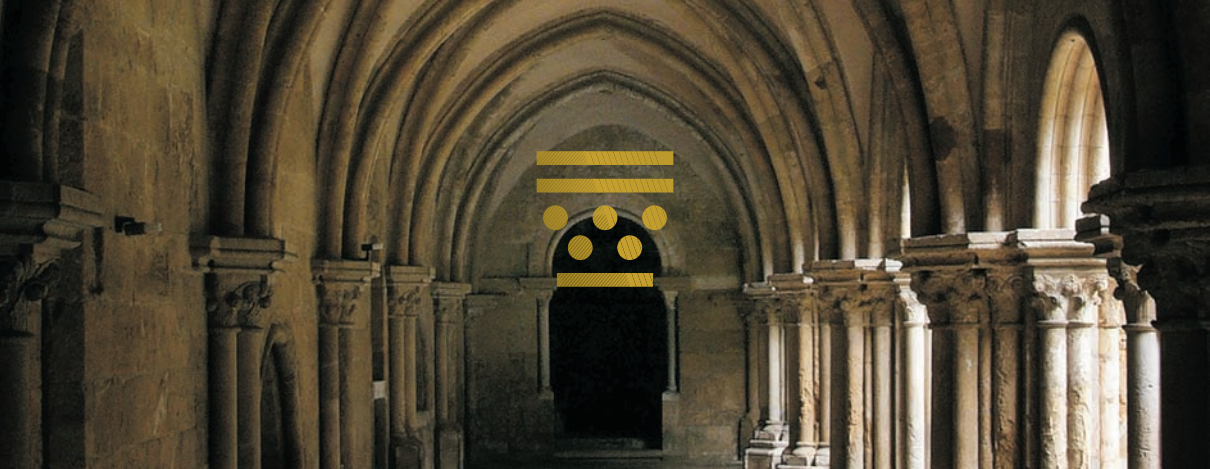


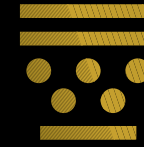
A SÈ VELLHA DE COIMBRA





A SÉ VELHA DE COIMBRA

MARIA DE LURDES CRAVEIRO



A SÉ VELHA DE COIMBRA

MARIA DE LURDES CRAVEIRO

I

2

TÍTULO
A SÉ VELHA DE COIMBRA

AUTOR
MARIA DE LURDES CRAVEIRO
MARIA LEONOR PONTES:
Os "Tesouros da Sé":
a memória recuperada

EDITOR
DIRECÇÃO REGIONAL DE
CULTURA DO CENTRO

RESPONSÁVEL DA EDIÇÃO
ANA MARIA BOTELHO

COORDENAÇÃO EDITORIAL
MARIA JOSÉ BENTO

FOTOGRAFIA
PEDRO MEDEIROS

ASSISTENTE DE FOTOGRAFIA
JOÃO MOURA RELVAS

DESIGN
FEB DESIGN

IMPRESSÃO
GRÁFICA MAIADOURO

ISBN
978-989-95354-5-9

DEPÓSITO LEGAL
xxx xxx

TIRAGEM
1000 exemplares
Coimbra 2011

004
APRESENTAÇÃO

008
INTRODUÇÃO

012
A DIOCESE DE
COIMBRA E A SÉ

013
DE CONIMBRIGA
A COIMBRA

018
A RENOVAÇÃO
ROMÂNICA DA SÉ

026
A CONVIVÊNCIA MEDIEVAL
COM OS PODERES

032
O BISPADO DE
D. JORGE DE ALMEIDA

040
A GESTÃO DA
CULTURA RENASCENTISTA

045
A SÉ BARROCA

048
O TUMULTO POMBALINO

052
DE MISERICÓRDIA À
UTOPIA DAS ORIGENS

057
A ACTUALIDADE

058
OS "TESOUROS DA SÉ":
A MEMÓRIA RECUPERADA

076
ESPAÇOS FÍSICOS
E SIMBÓLICOS

077
A IGREJA
A FACHADA POENTE
A FACHADA NORTE
A CABECEIRA
O CORPO DA IGREJA
A CAPELA-MOR
A CAPELA DE S. PEDRO
A CAPELA DO SACRAMENTO

126
A SACRISTIA

132
O CLAUSTRO
A GALERIA POENTE
A LIGAÇÃO INTERROMPIDA
À IGREJA
A GALERIA NASCENTE
A GALERIA SUL
OS ANDARES ALTOS

148
A TORRE

150
BIBLIOGRAFIA

153
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS



A história da diocese de Coimbra encontra-se indissociavelmente ligada à história da cidade. E, a estas histórias, junta-se também o percurso da cidade de Conimbriga, sem que, até hoje, se tenham estabelecido contornos claros sobre a mudança espacial operada pelos bispos ou as circunstâncias precisas em que ocorreu a passagem. De facto, a diocese sediada em Conimbriga haveria, em época ainda não completamente apurada, de transitar para Aeminium, a designação romana da cidade de Coimbra. A historiografia divide-se entre os séculos VI e IX, com especial fundamento ou na importância estratégica de Coimbra banhada pelo Mondego e na identificação dos bispos que frequentaram os concílios ocorridos nesta faixa temporal ou nas condições diferenciadas que a cidade podia oferecer a partir da primeira reconquista de Afonso III em 878.

Uma posição historiográfica firmada defende que a sede de bispado se manteve

em Conimbriga até cerca de 585, no rescaldo dos ataques suévicos de 465-466, não obstante a suspeita de que alguns bispos aqui tenham, esporadicamente, regressado. A cidade foi então entrando em declínio e progressivamente abandonada, mesmo que, por hipótese, Almansor a tenha ainda atacado em 986. Enquanto Conimbriga, também pela ausência de achados arqueológicos esclarecedores, não teve ocupação islâmica relevante, a antiga Aeminium, conquistada em 714, haveria de configurar um território marcante de poder civil e religioso. Na mudança da designação para Coimbra teria, aliás, tido um papel fundamental o facto de os bispos se continuarem a intitular como *episcopi conimbrienses*, ainda que o rei visigodo Quintila (636-640) aqui tivesse cunhado moeda como *Iminio*. A Coimbra islâmica (nos dois grandes períodos entre 714 e 878 e entre 987 e 1064) assumiria a designação de *Qulumbriya* ou *Qulumriya*, ao mesmo tempo que pactuava com a instalação da frágil estrutura da Igreja cristã.

Numa reconfiguração historiográfica ainda não comprovada, a sede do bispado teria condições para efectuar a transferência de Conimbriga apenas no âmbito da reconquista de Coimbra por Afonso III em 878. Esta hipótese centra-se na convicção de que a cidade, longe de desempenhar o papel “marcadamente militar” que lhe anda precocemente atribuído, teria construído, de facto, esse arrojo militar

(página anterior)
Tecto de alfarge
madeira policromada,
inícios do séc. XVI,
MNMC, Inv. nº 12179

(associado à efectiva presença do governador e à formidável alcáçova que iria para sempre dominar a cidade) apenas a partir do século X. A fragilidade da defesa da cidade islâmica ou cristã até ao domínio de Almansor e do califado de Córdoba inviabilizaria então o acolhimento condigno e seguro das estruturas do bispado. Da mesma forma que a decadência generalizada da antiga cidade romana de Aeminium, com os consequentes níveis de ruralização, haveria de promover a manutenção do bispado em Conimbriga. Nesta perspectiva, Nausto, bispo entre 867 e 912, teria efectivamente inaugurado uma implantação da qual o bispado nunca mais haveria de prescindir.

Fosse como fosse, foi a cidade projectada para o papel de reduto fronteiriço (que manteve depois da sua incorporação na taifa de Badajoz em 1022), a inexpugnável Coimbra, que acabou por sucumbir sob a pressão do cerco de Fernando Magno e voltar em 1064, definitivamente, às mãos dos cristãos. Foi o que lhe permitiu também resistir a nova invasão muçulmana em 1117. E foi, em suma, o sistema de muralha, o ingrediente vital para a segurança, que possibilitou a construção de um poder episcopal alicerçado na sábia gestão da comunidade social diversificada e portadora de diferentes crenças religiosas.

Se as dúvidas subsistem em torno da transferência do bispado, todas as investi-

gações parecem orientar-se para a identificação do local onde hoje assenta a Sé como o exacto espaço de implantação de uma primeira catedral e, porventura, coincidindo também (ou numa área de grande proximidade) com a ocupação da mesquita islâmica. O fragmento de pedra calcária com a inscrição MARIAE VIRGINIS, encontrado pelas obras da restauração iniciada em 1898 nas fundações da igreja (do terceiro pilar da nave ao Evangelho), atesta a preexistência de uma estrutura arquitectónica cristã já dedicada à Virgem. Ou seja, as próprias evidências arqueológicas demonstram que a catedral que hoje permanece substituiu uma outra de contornos ainda imprecisos. Tal como mostram, na sequência dos registos árabes reaproveitados, a presença da influente comunidade moçárabe no território da cidade.

Depois da conquista definitiva de Coimbra em 1064 ficam mais claras as estratégias políticas e administrativas de um poder controlado pelo moçárabe Sesnando Davides, a quem caberia também fundamental desempenho na reorganização do dividido espaço religioso. Representante dos interesses de Fernando Magno e, de igual modo, da confiança de Afonso VI, Sesnando pautou a sua actuação por uma política de conciliação social, protegendo a comunidade moçárabe e apoiando o rito hispânico peninsular. Na nova configuração da diocese restaurada, a ele se deve em grande parte a nomeação do



bispo D. Paterno (1080 - c. 1087), homem culto e capaz de promover (por documentação não totalmente credível) a dinâmica de uma escola catedralícia ou instituir o cabido da Sé. Mas as pressões do partido franco, no sentido de implementar também em Coimbra o rito romano proposto pela reforma gregoriana, levariam então à mudança encabeçada pelo novo bispo D. Crescónio (1092-1098). Com o diluir das pretensões moçárabes representadas em D. Paterno, e morto Sesnando em 1091, virava-se nova página na vida da Catedral.

O território da diocese foi sendo reconfigurado até ao século XX. Um primeiro domínio (até aos meados do século VI) coincidente, *grosso modo*, com a larga faixa entre os rios Douro e Tejo viu alterados os seus limites pela criação das dioceses de Lamego (569), Idanha (570) e Viseu (572), sempre no acompanhamento do processo de solidificação da Reconquista cristã. O percurso da Igreja portuguesa haveria de assistir à criação de novas dioceses, com a necessária partilha do território e a consequente oscilação das fronteiras diocesanas.

Inscrição com dedicatória à Virgem "MARIAE VIRGINIS"



A RENOVAÇÃO ROMÂNICA DA SÉ

(página anterior)
Fachada poente
e norte
séc. XII

Igreja da Sé
séc. XII

A construção da independência do território português, associada à instalação da corte em Coimbra em torno de Afonso Henriques, marcou não apenas a estrutura urbana com a obrigatória instalação dos equipamentos adequados à sua natureza de capitalidade mas implicou também o reforço da dimensão religiosa sustentada pelo bispado. Ao longo do decisivo século XII, a construção do mosteiro de Santa Cruz, a nova ponte sobre o Mondego ou as obras na torre de menagem do castelo são indicadores suficientes para compreender as dinâmicas instaladas na cidade, no âmbito da criação de novos pólos de desenvolvimento religioso, económico, social ou militar.

A Sé, pilar da comunidade cristã e importante instrumento de poder na conquista da aceitação e credibilidade do jovem reino, não podia também deixar de sofrer profunda remodelação. A notícia, dada por

António de Vasconcelos, de uma hipotética passagem subterrânea entre a Catedral e a zona da alcáçova consubstancia uma ligação física dos poderes, que haveriam de ser geridos num quadro de equilíbrio mais ou menos instável ao longo de toda a Idade Média. A renovação da Sé decorre, assim, da dupla necessidade de transmissão da imagem fortalecida de autoridade: do bispo, na causa pela supremacia face à concorrência dos poderes religiosos instalados na cidade, e do rei, no complexo processo de alargamento territorial para sul. É desta forma que se pode também interpretar a participação de Afonso Henriques no custeamento das obras da nova igreja.

O momento inaugural da reconstrução da Sé permanece uma incógnita. Se é certo que, no rasto das indicações do *Livro Preto* da Sé, parece ter sido o bispo D. Miguel Salomão (1162-1176) o grande responsável pelas campanhas que conduziram a Sé a uma reformulação sem precedentes, a verdade também é que parece ter havido essa intenção esboçada anteriormente, sem que a iniciativa tivesse condições de concretização. Por esse motivo, uma datação aceite para a renovação da Sé situa-se em torno a 1162, projectada até 1184, altura em que teria sido sagrada a capela-mor e inaugurado o culto, mesmo que os estaleiros montados não tivessem ainda concluído todas as obras. Por outro lado, e contrariando esta posição, tem-se afirmado uma alternativa de leitura para a cronologia da Sé.





Com base em estudos de Pierre David e Manuel Luís Real, prefigura-se a possibilidade de fazer recuar o início dos trabalhos ao pontificado de D. Bernardo (1128-1146), a coincidir também com o momento crucial do arranque da independência do novo reino. Assim, a D. Miguel Salomão caberia, em fase de encerramento dos principais trabalhos, a dotação de benesses, onde se incluíram ricas alfaias litúrgicas, e uma atitude mecénica dirigida particularmente à capela-mor e à edificação do portal.

Na mesma indefinição historiográfica coloca-se o problema da identificação de uma mão-de-obra sem contornos precisos e com formações diferenciadas que englobam a cultura moçárabe. Apurada, desde há muito, está a participação de Roberto, mestre francês que teria chegado a Coimbra em data incerta, seduzido por um mercado de trabalho dinamizado pelos progressos da Reconquista. Nunca foi contestada a origem francesa do arquitecto com, porventura, filiação à região de Clermont e com um percurso incerto que passaria por eventuais contactos com a arte italiana mas, seguramente, pelo grande caminho da peregrinação até Santiago de Compostela. Ligado ou não à edificação do mosteiro de Santa Cruz (1131) (que António Nogueira Gonçalves identifica como pedra basilar de um românico B – tecnicamente evoluído e culturalmente próximo dos modelos internacionais), Roberto está presente na definição específica do

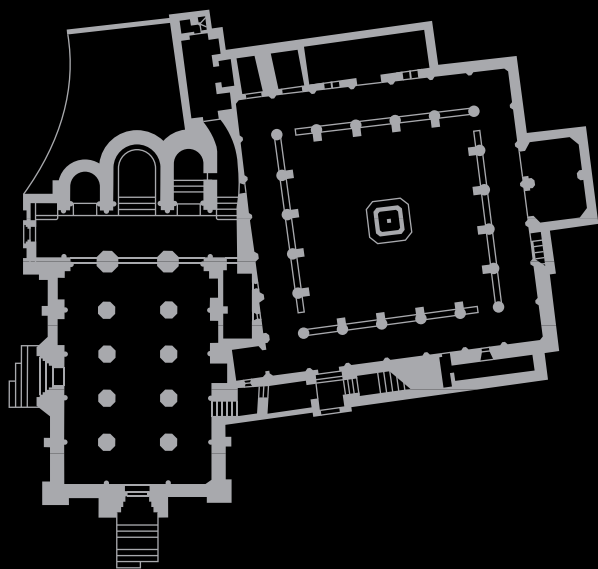
portal axial da Sé e tem como colaborador directo um mestre Bernardo substituído, após a sua morte, por Soeiro. Para inspecionar o obra e traçar o portal ter-se-ia chamado o arquitecto francês, por quatro vezes vindo de Lisboa onde se encontrava, dando cumprimento ao programa construtivo a realizar no contexto das novas linhas fronteiriças estabelecidas com as conquistas de Santarém e Lisboa em 1147.

Fosse como fosse, a construção da Sé, nos meados do século XII, decorreu sobre a constituição de fortíssima estrutura elevada de *podium*, a partir do qual se definiu o mais impressionante programa arquitectónico do românico português. Com afinidades às marcas europeias de reconhecida qualidade formal e espacial, a Sé configurou um espaço de três naves e cinco tramos, com as galerias altas do trifório sobre as naves laterais, e uma cabeceira tripartida e decrescente. Sobre a estrutura geral assenta poderosa abóbada de berço revestida de torais (com abóbada de aresta sobre as naves laterais), em equilíbrio sustentado também pelos pilares cruciformes no corpo da igreja. A decoração, remetida sobretudo aos capitéis e ao portal, evoca as sensibilidades expressas ao longo dos caminhos da peregrinação e privilegia o encontro de um mundo interpretativo de bizarras fantasias ornamentais (de catequéticos objectivos?) com o incipiente afloramento vegetalista que, em explosão controlada da natureza, haveria de dominar os séculos seguintes.

Portal poente
séc. XII

Sigla de canteiro na
fachada poente da Sé
séc. XII

Capitel da galeria
do trifório
séc. XII



Planta actual da
Sé Velha
DRCC

Capitel da igreja
séc. XII

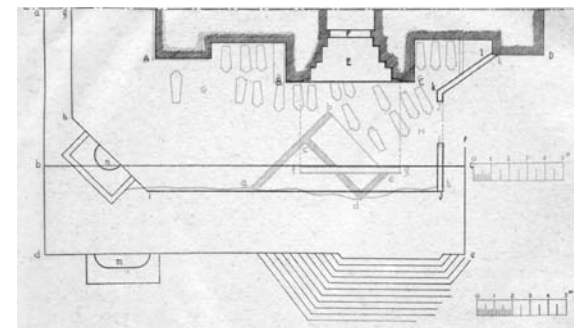
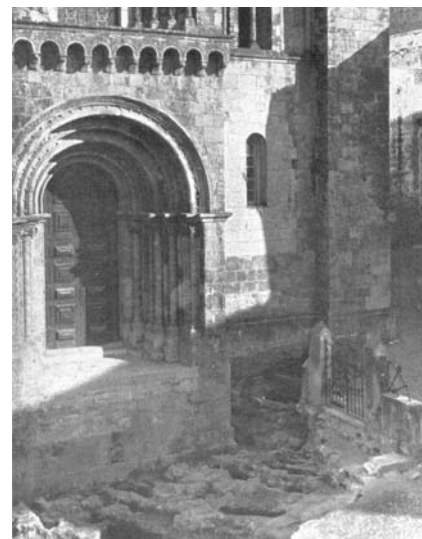
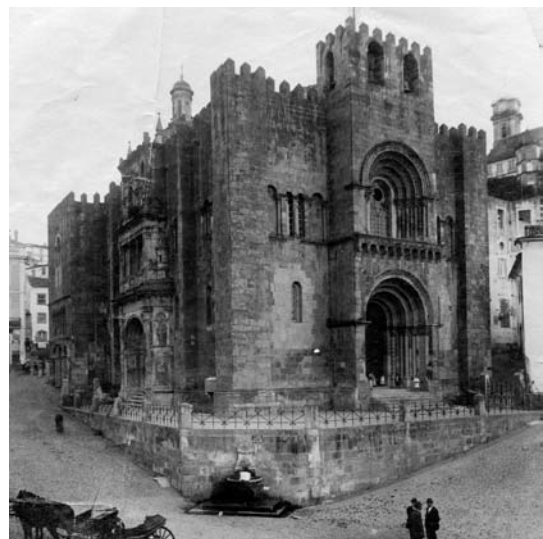
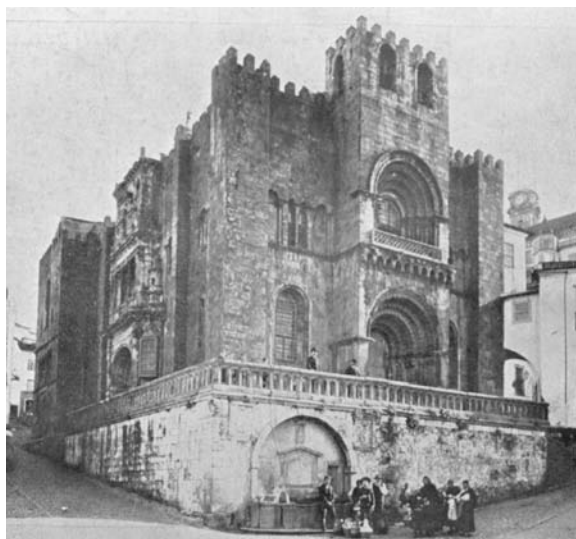
Tal como a sugestiva influência islâmica patente no portal reentrante se esgotaria na subsequente cultura medieval.

A organização geral da igreja, orientada pela cabeceira a nascente, estrutura os dois eixos perpendiculares (das linhas traçadas do portal à capela-mor e pelos braços salientes do transepto) com intersecção no cruzeiro e identificando a simbólica da cruz. Por esta via, a Sé transforma-se também no espaço de salvação por excelência.

Na década de 30 do século XX, por ocasião da construção da escada que António de Vasconcelos rotulou como *macabra*, desencadeou-se intensa polémica relacionada com o protagonismo da entrada axial na igreja românica. Tratava-se de resolver a questão da acessibilidade pelo portal a poente, sabendo-se que a porta a norte (sempre aberta no século XVIII) desempenhou também esse papel ao longo da

Idade Média. Acérrimo defensor da ausência de qualquer escada no portal principal, Vasconcelos divulgaria os resultados da campanha arqueológica de 1933: o derube da plataforma que unia desde o bispado de D. Jorge de Almeida as duas portas da igreja (a axial e a porta Especiosa), ampliada com D. Afonso Castelo Branco e reconfigurada em 1898 com António Augusto Gonçalves, pôs a descoberto o cemitério medieval frente à Sé e as fundações da casa do vodo (da relação ou da audiência) a escasso metro e 70 da linha do portal da igreja. A presença de registos desenhados na zona parietal inferior da fachada poente, bem como a falta de quaisquer indícios de encosto de uma presumível escada frontal ou lateral ao portal e sobre a necrópole levaram o ilustre erudito de Coimbra, socorrendo-se de outros exemplos (alguns de distante paralelismo), a defender a entrada principal pela porta Especiosa românica, depois oculta pela que lhe foi sobreposta.





Sé com a plataforma ampliada por D. Afonso Castelo Branco

1890 (António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. I, Coimbra, 1930, Est. V)

Plataforma da Sé recriada em 1898 por António Augusto Gonçalves

IBMC, C-575

Ainda para Vasconcelos, o acesso pela porta axial passou apenas a fazer-se a partir do séc. XIV com passadiço de dois degraus laterais. Certo é que antes da intervenção de D. Jorge de Almeida havia já uma estrutura montada que dava acesso à Sé pelo portal axial: a pretensão do bispo em comprar a casa da Câmara foi justificada “*para se fazer e acrescentar o tauolleiro della mais do que era por seer muito pequeno*” (Vasconcelos, 1935, p. 222). Certo é também que se a documentação é explícita sobre a entrada axial no século XIV não se pode concluir pela sua ausência no período anterior. Disso mesmo dá conta o registo de enterramento de um benfeitor da Sé, efectuado em 1222, num “*monumento de pedra do lado dos degraus pelos quais se sobe à porta ocidental, do lado da torre dos sinos*” (Alarcão, 2008, p. 123). E bem perto, cronológica e culturalmente, a igreja de S. Tiago ostenta também o portal com o muro devidamente aparelhado, muito acima do pavimento do largo.

Comprovadamente, porque a linha da fachada da Sé corta algumas sepulturas, verificou-se em 1933 que a necrópole era anterior à sua construção, mesmo que pelo adro se continuassem a praticar enterramentos. Em 1933 as sepulturas foram encontradas preservadas depois das três intervenções conhecidas no adro; da mesmíssima forma que a possível entrada românica a poente as podia ter protegido. Nesse ano, os critérios da ciência arqueológica falharam a divulgação de um conjunto de informações que teria sido vital para a compreensão deste espaço; por exemplo, a revelação precisa das cotas ou a identificação mais cuidada da definição dos muros encontrados (que Vergílio Correia reconhece como romanos e medievais). De facto, a convicção de António de Vasconcelos na identificação das estruturas murais frente ao portal com a casa do vodo foi já contrariada por Jorge de Alarcão que a localiza mais a norte e junto à linha definida pela actual rua de Quebra Costas (Alarcão, 2008, pp. 123-125).

A noroeste, portanto, da linha da fachada poente da Sé, inviabilizando também desta forma os critérios de Vasconcelos. Os muros romanos encontrados em 1933 poderiam, no século XII, estar há muito tempo desactivados e permitir, assim, uma estrutura de acesso à igreja preservando também as sepulturas.

Foi recentemente recuperada a tese de Vasconcelos, defendendo a impossibilidade do acesso a poente. Por via de uma política ideológica sustentada pela dinamização de uma imagem de autoridade que Roma negou a Afonso Henriques até Alexandre III em 1179; da projecção de idêntica afirmação de poder pelo rito da coroação a que se tinham submetido os reis leoneses (consanguíneos do primeiro rei português) em Oviedo; das práticas consubstanciadas no *Pontifical de Santa Cruz de Coimbra* (ou *Pontifical de Braga*, organizado para uso do respectivo arcebispo); da consuetudinária tradição que estabelecia

a coroação dos reis além-Pirinéus; da fabricada imposição da capitalidade em Coimbra (na qual o mosteiro de Santa Cruz desempenharia tão importante papel), António Filipe Pimentel sustentou a mudança de estratégia construtiva da Sé pela década de 60 do século XII (quando se encontra aqui documentada a presença de mestre Roberto). A partir daí, o românico internacional em Coimbra seria também dirigido para servir os propósitos régios ligados à coroação e sagração litúrgica (e aqui teve também lugar a coroação de D. Sancho I, em 1185), actos da mais alta solenidade que requeriam a montagem de adequado aparato cenográfico. Ao portal axial, inacessível do exterior e em posição elevada, seria reservada uma espécie de último acto, lugar onde o rei, consagrado por Deus, podia então ser aclamado pelos homens.

O problema da acessibilidade do portal a poente, longe de estar solucionado, continua, assim, em aberto.

Demolição do tabuleiro da Sé 1933

(António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. II, Coimbra, 1935, Est. XII)

Desenho com a marcação dos tabuleiros de D. Jorge de Almeida, D. Afonso Castelo Branco e António Augusto Gonçalves sobre a necrópole medieval

(António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. II, Coimbra, 1935, p. 199)

A CONVIVÊNCIA MIEVEAL COM OS PODERES

manteve com a Sé uma atitude constante de desafio, escudada na sua directa sujeição a Roma e no seu estatuto de Isento face aos direitos reconhecidos do bispo. A primeira contenda surgiu logo por alturas da fundação do mosteiro em 1131, pretendendo a Sé que os crúzios lhe fizessem doação de todos os seus bens assegurando, assim, a respectiva subordinação. Tais ambições provocaram a pronta reacção do arcediogo D. Telo que obteve de Inocência II, por bula de 26 de Maio de 1135, o privilégio de Isento e colocando o mosteiro sob a protecção directa do papado. Expressivamente, o Papa recomendava ao rei D. Afonso Henriques que, “*não permitas que alguém os perturbe*” (Cruz, 1963-1964, p. 25). Os conflitos nesta matéria arrastar-se-iam durante anos e haveriam de serenar apenas em Março de 1162, pela chamada Carta de Liberdade concedida ao mosteiro pelo bispo D. Miguel Salomão, crúzio convicto que renunciaria ao bispado acolhendo-se então ao claustro regrante. A autonomia do mosteiro face à tutela diocesana seria reconhecida por Alexandre III logo em 1163, quase duas décadas antes do reconhecimento papal da independência nacional. De uma habilidade diplomática exemplar, os crúzios garantiam, assim, a protecção papal e colocavam-se também sob a guarda régia. Durante a Idade Média, os argumentos esgrimidos pelas duas partes, mosteiro e Sé, no sentido de capitalizar razões próprias, mostram um equilíbrio instável e pronto a exacerbar-se muitas vezes difíceis de conter.

Por outros tantos episódios de atribulação passaram as relações com a Ordem do Templo, quando esta se furtava ao pagamento dos direitos episcopais sobre as igrejas de Ega, Pombal ou Redinda. Pelos anos 50 do século XIII, o bispo D. Egas Fafes travava a mesma batalha da arrecadação da dízima sobre os mosteiros cistercienses de Seiça, Almaziva, Lorrão e Celas.

Túmulo de
D. Egas Fafes
segunda metade
do séc. XIII

(página seguinte)
Claustro da Sé
1218

Pode dizer-se que, desde os começos, a Sé restaurada atravessou períodos de grande intranquilidade em que se sucederam conflitos a diversos níveis. As pressões iniciais para instaurar a operatividade da reforma gregoriana conviveram com uma atmosfera onde a competição entre moçárabes e reformadores atingiu níveis lendários vertidos ainda na pena de Alexandre Herculano com a história do “bispo negro”. Em tempos de cerrado investimento no processo da independência jogava-se também, paralelamente, a cartada do domínio eclesiástico e da sujeição da diocese de Coimbra à supremacia metropolítica de Braga, contrariando outras pretensões de obediência a Toledo ou a Santiago de Compostela.

A rivalidade entre a Sé e as Ordens religiosas foi, de igual força, sentida ao longo de toda a Idade Média. Particularmente, o mosteiro de Santa Cruz, de cônegos regrantes de Santo Agostinho,







Túmulo de D. Pedro Martins
inícios do séc. XIV

Pela dimensão do preenchimento do celeiro da Sé (porventura situado na linha do casario frente à fachada norte da igreja) passavam, de igual forma, os níveis da autoridade do bispo sobre as paróquias e mosteiros da diocese.

Os conflitos entre os bispos e o cabido foram também uma realidade frequente. As nomeações papais ou a interferência régia sobre os bispos, à revelia das expectativas do cabido, conduziram a vida interna da Sé a uma atmosfera com períodos de oposição mais ou menos declarada e mesmo à ausência de reconhecimento do bispo pelo cabido, como aconteceu com D. Mateus Martins (1268-1279). Por outro lado, e numa antevisão da reforma da Igreja, os bispos tentaram, desde cedo, disciplinar as várias instâncias do clero diocesano. Registe-se, nesta matéria, a atitude particularmente enérgica de D. Aimerico d'Ébrard (1279-1295), tentando controlar abusos e contrariar uma prática instalada de demissão das responsabilidades eclesiásticas.

As iniciativas explícitas no sentido de instaurar regras disciplinares, na sequência das directivas emanadas dos concílios de Constança (1417-1418) e Basileia (iniciado em 1431), passaram pelas operações de distanciamento entre os clérigos e a comunidade laica; passaram também, assim, pela revolução operada no coro da Sé. No século XV, o coro estava instalado na nave central elevado por um degrau relativamente ao pavimento da igreja e com muro ou gradeamento separando os cônegos dos leigos. Entrava-se no coro pelo transepto e a sua localização ia até ao terceiro par de pilares da igreja. Nos bancos que o delimitavam havia espaço para 40 cônegos; o trono do bispo situava-se no topo a poente, de frente para o altar e tinha, à sua esquerda, o assento para o chantre e o tesoureiro-mor e, à sua direita, o deão e o mestre-escola. No topo nascente sentavam-se outras quatro dignidades eclesiásticas.

Em 1469 o bispo D. João Galvão (1460-1482), o primeiro bispo-conde de Coimbra,



Escultura jacente de D. Estêvão Anes Brochardo
primeira metade do séc. XIV

construiu o primeiro coro alto de que há notícia no espaço catedralício em Portugal. Terminado em 1477 com uma estrutura sustentada por dois arcos de cantaria, corria sobre a porta axial e avançava até ao segundo par de pilares da igreja. O governo do bispo D. Afonso de Castelo Branco (1585-1615) haveria de o aumentar, dotando-o de nova balaustrada e de abundante revestimento de talha.

As medidas régias pelo controlo sobre a Igreja forneceram, em suma, um quadro de relações delicadas, com uma estabilidade precária de difícil gestão entre o rei e a Sé. À projecção de uma vontade de centralização régia do poder, explícita na primeira dinastia, a Sé reagiu prontamente apelando à defesa dos direitos episcopais. É nesse contexto de conflito aberto que se situa o bispado de D. Pedro Soares (1192-1232), voz activa contra a ingerência de D. Sancho I e D. Afonso II nos assuntos internos da Igreja. A expressiva participação de

D. Afonso II nas obras do claustro, emergindo para outras directivas estéticas diferentes da igreja da Sé, vai ao encontro de uma atitude moderna em rota de colisão com a pretendida independência do clero diocesano. As contendas arrastar-se-iam com particular agudeza no reinado de D. Sancho II.

Foi com D. Afonso III que se tornou evidente a aposta régia no sentido de captar a fidelidade dos bispos. Numa aproximação conveniente às duas partes, o processo da corrida aos poderes episcopais passaria pela confiança do rei e pela dependência dos privilégios eclesiásticos à tutela e ao patrocínio régios. Exemplos reveladores dessa ligação estreita ao círculo da corte são os bispos D. Egas Fafes (1247-1267), D. Pedro Martins (1296-1301) ou D. Estêvão Anes Brochardo (1303-1318). Em direcção à Idade Moderna, a engrenagem da ligação dos poderes estava definitivamente lançada.

O BISPADO DE D. JORGE DE ALMEIDA

O governo de D. Jorge de Almeida (1482-1543) ofereceu à Sé um dos seus capítulos mais brilhantes. Atravessando um momento crucial na viragem de uma cultura política, ideológica e estética o bispo centrou esforços na construção de uma imagem alicerçada em conhecimento e habilidade na gestão do património à sua guarda. Era filho de D. Lopo de Almeida (terceiro neto de D. Pedro I e D. Inês de Castro, primeiro conde de Abrantes e vedor da fazenda de D. Afonso V, alcaide-mor das vilas de Abrantes, Punhete (Constância) e Torres Vedras, senhor de Abrantes, Sardoal, Mação e Almendra) e de D. Beatriz da Silva. O pai integrou, em 1451-1452, o séquito de elite que acompanhou à Itália a futura imperatriz da Alemanha, a infanta D. Leonor de Portugal, irmã de Afonso V, para o negociado casamento com Frederico III. A viagem aos focos importantes da cultura humanista do Renascimento (Siena, Florença, Roma e Nápoles) e os contactos com as entidades mecénicas do

mais alto nível (Enea Silvio Piccolomini – o futuro Pio II - ou Nicolau V), bem como a viagem a território francês em 1471 em missão diplomática para tratar do casamento da infanta D. Joana com o rei de França Luís XI, proporcionaram a D. Lopo uma abertura às novas correntes estéticas e exigências científicas que haveriam então de estimular os próprios filhos.

D. Jorge de Almeida era irmão de D. João de Almeida, segundo conde de Abrantes, guarda-mor de D. João II e vedor da sua Fazenda; de D. Diogo Fernandes de Almeida, sexto prior do Crato, monteiro-mor de D. João II, alcaide-mor de Torres Novas e a quem D. João II confiou a educação a protecção dos interesses de seu filho ilegítimo D. Jorge; de D. Pedro da Silva, comendador-mor da Ordem de Avis, enviado em 1492 a Roma por D. João II para prestar obediência ao papa Alexandre VI, homem próximo de D. Manuel que acompanhou o rei em 1498 na viagem a Castela e Aragão; de D. Fernando de Almeida, bispo de Ceuta desde 1493, nuncio do papa Alexandre VI e com fortíssimas ligações à família Bórgia, entre quem viria a morrer em 1499 ou 1500; ou de D. Francisco de Almeida, primeiro vice-rei da Índia. Seus sobrinhos eram, por exemplo, o primeiro reitor da Universidade em Coimbra, D. Garcia de Almeida; D. Leonor de Vasconcelos, a abadessa do mosteiro de Celas que contrata com Nicolau Chanterene a execução do seu túmulo em 1526; ou ainda D. Joana de Noronha, casada com o 2º barão do Alvito, D. Diogo Lobo da Silveira, o responsável pela construção do castelo do Alvito (1494-1504).

Encontra-se hoje comprovada a estadia de D. Jorge de Almeida em território italiano desde, pelo menos, 1469. O futuro bispo frequentou, muito jovem, os estudos em Pisa e Perugia e teve uma longa permanência na Cúria Romana, à semelhança, aliás, do que aconteceu com outros prelados portugueses no mesmo período.

Manteve correspondência assídua com o Magnífico Lourenço de Médici, foi embaixador do rei D. João II em Roma e não se furtou, no desempenho desse cargo, a atritos com o papa Sisto IV, na contenda sobre o bispo de Silves. Na corrida aos benefícios eclesiásticos, o rei pretendia para a governação da diocese de Silves o seu consanguíneo D. Afonso mas Roma obstava com o facto de este ter casado clandestinamente o que inviabilizava a nomeação. A questão resolveu-se já com Inocêncio VIII, declarando D. João II obediência ao papa e o resultado saldou-se, em 1486, pela nomeação de D. Jorge Martins para a Sé de Braga, de D. João Álvares, prior do mosteiro de Grijó, para a Sé de Silves e de D. Afonso de Portugal para a Sé de Évora. Não eram, de facto, novidade as desinteligências entre o poder régio e as mais altas instâncias da Igreja. Pela mesma altura, o Príncipe Perfeito acabava de rematar o conflito com o bispo de Évora, D. Garcia de Meneses (regressado de Roma em 1482), que tinha reagido contra os oficiais régios que violavam as liberdades eclesiásticas. O bispo é preso em Palmela onde morre a 1484, na mesma data em que, em Roma, D. Jorge de Almeida se manifesta adepto da causa do rei na questão delicada do proclamado exílio do bispo de Silves. No percurso da centralização régia, entre a expectativa dos benefícios e os compromissos de conveniente obrigação, também era hora de correr riscos e assumir posições partidárias explícitas.

A 22 de Maio de 1482, com 25 anos de idade, clérigo de Ordens menores e cónego de Lisboa, Sisto IV nomeava-o então administrador do bispado de Coimbra, no mesmo dia em que D. João Galvão era transferido para Braga; no ano seguinte, a 14 de Dezembro de 1483, em carta autógrafa e enviada de Roma para o secretário do duque de Milão, Bartolomeu Chalco, ainda se intitulava embaixador do rei de Portugal e bispo de Coimbra.

Portador de uma carga italianizante explícita, desenvolveu uma proximidade às correntes humanistas do Renascimento que a sua actuação à frente da diocese de Coimbra e a sua abertura mecénica não deixaram de traduzir. O bispo não deixou de se fazer acompanhar em Coimbra por italianos como o decano do Cabido, Michelagnolo Bonichi di Casena, falecido em 1507 e sepultado na capela do Sacramento, em obra promovida pelo sobrinho, Marco António Bonichi, arceidiago da Sé.

No seu longo período de governação, o bispo de Coimbra, segundo conde de Arganil e inquisidor-mor do reino a partir de 1536, atravessou as conjunturas políticas diferenciadas que percorreram os reinados de D. João II, D. Manuel e D. João III. A sua presença em momentos de importância política e diplomática como em Évora em 1490 (na recepção à princesa D. Isabel, filha dos Reis Católicos, prometida ao infante D. Afonso e futura mulher de D. Manuel) atesta bem a força do seu testemunho no sonho acalentado da união dos dois reinos; tal como o acompanhamento da morte de D. João II em 1495 no Alvor revela uma proximidade constante aos círculos mais altos do poder.

Em Coimbra é a figura marcante e tutelar da espiritualidade, em constante e adequada renovação. O esforço evidenciado nas *Constituições do Bispado*, as primeiras publicadas pela diocese na cidade de Braga em 1521, no sentido de imprimir regras de comportamento e disciplina aos clérigos encontra correspondência numa política de autoridade levada a cabo pela Igreja Moderna que, simultaneamente, desenvolve mecanismos variados para a reforma em curso. Neste contexto, não surpreende a vertente mecénica que enquadrava a gestão de D. Jorge de Almeida à frente da diocese de Coimbra.



Sé com a cobertura no coro alto
 fotografia da década de 70 do séc. XIX: Ramirez, Alexandre... (Coord.), *Passado ao Espelho...*, Coimbra, 2006

Retábulo principal, Crucifixo
 Olivier de Gand e Jean d'Ypres, 1498-1502

Desde muito cedo, o bispo preocupou-se com uma política construtiva estendida a todas as áreas da sua tutela. Sem que se possa precisar com rigor o volume e a orientação das obras que efectuou no paço episcopal, “afogadas” por reconstruções posteriores, as evidências do período manuelino que sobreviveram até tarde, e que incluíam os tectos de alfarje, provam a extensão do sentido reformista no paço. Hoje preservam-se no local, convertido no Museu N. de Machado de Castro, os tectos provenientes da Sé com a mesma sedução pelo serpentinado geométrico da decoração islâmica.

Na Catedral, a expressão máxima do poder espiritual na cidade, o esforço não foi menor. Com a atenção concentrada no protagonismo da Sé, promoveu as medidas necessárias à configuração de uma imagem de poder assente na renovação estética e no impacto urbanístico pela criação de novas e mais dinâmicas áreas de sociabilidade.



Das escavações arqueológicas no adro da Sé já no século XX, pôde apurar-se a campanha realizada aqui no governo de D. Jorge de Almeida e depois aumentada em tempo de D. Afonso Castelo Branco. Aquilo que o primeiro fez, foi criar uma plataforma artificial por cima da necrópole medieval que, anulando o declive do terreno, se estendia em forma rectangular a 6.30 metros e a 6.10 metros para além da linha do último corpo saliente da fachada à sua esquerda e abrangia as duas entradas principais do edifício. O novo tabuleiro criado vinha, assim, resolver problemas de circulação e visibilidade porque, em 1501, “...ho adro da dita See era muito pequeno e a mayor parte delle staua na rua publica e assy por a emtrada e seruentia da dita see seer em luguar fraguoso e nom seer boã seruentia, que o dito sñor bispo determinara de fazer huum patim amte as portas principaaes da dita see e fazer diamte .s. huum terreiro larguo e espaçoso que fosse adro. E pera esto assy fazer e fabricar como deuia era necessario



se auerem derribar certas casas que hy stauam...” (Correia, 1930, p. 187). Um processo iniciado em 1498 e que implicava o derrube da casa da Câmara (na altura destinada às audiências judiciais) situada em frente da fachada poente da Sé (ou um pouco mais a noroeste). Na mesmíssima data de 1498, movia D. Jorge de Almeida esforços junto do Cabido no sentido da angariação de fundos para a construção do novo retábulo que viria a ser executado pelos dois artistas flamengos que haveriam de imprimir na escultura de Coimbra uma nota marcante do dinamismo nórdico. É, pois, notória a unidade entre estas obras, cujo espírito obedecia a um programa explícito de engrandecimento da Sé, a breve prazo complementado com o revestimento azulejar no seu interior, e, por analogia, de enaltecimento do seu bispo, arvorado em reconhecido príncipe mecénático. A entrada axial ganhava um outro aparato (nobilitado pela construção do *podium*) que, por sua vez, na representação do espectáculo do poder, pro-

movia a encenação montada no espaço da capela-mor. Cerca de 35 anos mais tarde e em momento esteticamente diferente, caberia a vez à Porta Especiosa de manifestar a preponderância da Sé pela aplicação de uma linguagem arquitectónica e decorativa de rigor canónico e clássica erudição.

É longa a lista de peças oferecidas pelo bispo à sua Sé. O exemplo do conjunto de alfaias litúrgicas e peças ornamentais, elencado por Pedro Álvares Nogueira, é revelador da enorme reformulação dos objectos de culto por que passou então a Catedral. Dessa lista faziam parte ricos paramentos ornados de ouro e seda, um anel com pedras preciosas, um missal de pergaminho iluminado e coberto de veludo carmesim com brochas de prata esmaltadas e douradas, várias tapeçarias ou peças litúrgicas de prata como a conhecida custódia datada de 1527, a caldeirinha renascentista e alguns cálices que se guardam no Museu Nacional de Machado de Castro.

Revestimento azulejar da igreja da Sé por D. Jorge de Almeida
 (António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. I, Coimbra, 1930, Est. XXV)



No seu testamento lavrado a 29 de Abril de 1542, nomeando como testamenteiros os seus sobrinhos D. Pedro de Almeida e o arcebispo de Lisboa D. Fernando de Almeida, juntamente com o protonotário Heitor Rodrigues de Gouveia, cônego da Sé, e Fernão Brandão seu criado, ainda deixa à Sé, “*todo o balsamo e reliquias que se acharem em minha casa ao tempo de meu falecymto e as caixas em que forem guardadas ora sejam ouro ou de prata*” (A.N.T.T.: *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp. Caixa 47, Doc. 1867, fl. 3/v).

No mesmo enquadramento decorrem o revestimento azulejar da Sé (com azulejos comprados por Olivier de Gand em Sevilha em 1503) e o novo retábulo para a capela-mor, executado entre 1498 e 1502 por Olivier de Gand e Jean d'Ypres, onde constam repetidamente as armas do prelado numa criação paradigmática de leitura ascensional obrigatória. No final da sua



vida persiste nesse cuidado que o leva a providenciar a continuidade das “*obras da minha see das que eu ora mais tenho na vontade de se fazerem saom acabaremse os hornamentos para que mandey jaa comprar hua boa parte de brocado e pedras que tenho em meu poder e se entregarão ao meu cabido se os eu primeiro não acabar por meu falecymto e descobrir as abobodas da see que tem sobre a crasta e fazeremse novos peitoris de maneira que fiqe tudo em cima limpo e descoberto e se ouver inda pera mais na metade se despendera nas ditas obras como bem parecer aos senhores arcebispo e dom pedro dalmeida meus testamenteiros*” (A.N.T.T.: *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp. Caixa 47, Doc. 1867, fl. 4/v).

Os critérios de renovação da imagem através da utilização das artes plásticas manifestam-se, assim, em obras que não alteraram a estrutura da Sé mas implica-



ram a sua modernização num espírito que emprega aqui os artistas mais credenciados da época. A oficina de escultura mais criativa na cidade, liderada por Diogo Pires-o-Moço, encarregou-se da execução das duas lápides (também no Museu Machado de Castro), uma evocativa da renovação do altar do Santíssimo Sacramento e datada de 1491, a outra, a inscrição funerária do bispo de Fez, D. Álvaro, assinada por Diogo Pires. Do mesmo escultor é ainda a pia baptismal que, embora se encontre hoje na Sé (para onde transitou em 1901), foi uma encomenda do bispo para a sua igreja de S. João de Almedina e ostenta uma iconografia poderosa e ligada à vocação evangelizadora do cristianismo. A pia que em 1772 foi transferida da Catedral Velha para a Nova, é obra de Pero e Filipe Henriques e decorre das empreitadas que os filhos de Mateus Fernandes levaram a cabo na Sé, também por iniciativa de D. Jorge de Almeida.

Custódia
prata dourada, 1527,
MNM, Inv. n.º 6091;
O26

Caixa de hóstias de D. Jorge de Almeida
prata dourada,
1.º quartel do séc. XVI,
MNM, Inv. n.º 6080;
O17

Caldeirinha de água benta
prata, 2.º quartel do
séc. XVI, MNM,
Inv. n.º 6093; O29



Guirlanda da torre do cruzeiro com motivos flamejantes do tempo de D. Jorge de Almeida
IHRU, 095704

Fachada norte da igreja com o túmulo de D. Sesnando
(foto posterior a 1898) (António de Vasconcelos, *A Sé-velha de Coimbra...*, vol. I, Coimbra, 1930, Est. VII)

Sobre o cruzeiro da igreja, a base quadrangular sobre a qual assentava a torre de três andares em forma de coruchéu piramidal foi ornada de guirlanda com motivos flamejantes que seriam destruídos em 1932. Uma campanha de obras, iniciada em 1635 no bispado de D. Jorge de Melo, revestiu a torre de azulejos azuis e brancos. É esta emblemática torre que surge na vista panorâmica de Coimbra, executada em 1669 por Pier Maria Baldi, e que faz parte do acervo iconográfico com que foi documentada a viagem de Cosme de Médicis à Europa ocidental. No governo de D. António de Vasconcelos e Sousa (1706-1717) a torre seria demolida para dar lugar ao zimbório revestido de azulejos azuis e brancos que hoje se mantêm.

A adopção explícita dos formulários renascentistas, introduzida na Sé por D. Jorge de Almeida, conciliada com a vontade de aliança à mão-de-obra mais qualificada, regista-se na obra sem autor (atribuída ao desconhecido *Mestre dos Túmulos dos Reis*)



da magnífica Senhora da Anunciação, datável da década de 20, que fazia parte de altar colocado na capela de Santa Maria no claustro ou ainda no retábulo de Nicolau Chantarene invocando a vida e martírio de S. Pedro, sintomaticamente o tema imposto na capela do lado do Evangelho, o local do sepulcro do bispo.

A presença do brasão do bispo nas obras sob a esfera do seu patrocínio é uma constante observável, não apenas no âmbito específico da arquitetura da Sé ou do paço episcopal mas também na vasta área da diocese como, por exemplo, na igreja de Santa Maria da Alcáçova de Montemor-o-Velho. Em território geográfico e cultural de rivalidades, não ficou o bispo alheado do seu papel interventor na modernização das estruturas presentes na diocese; quer através das obras de encomenda directa quer através da concessão das necessárias licenças à realização dos trabalhos, também eles controlados pela entidade episcopal.



Neste capítulo, podem invocar-se os exemplos das igrejas de S. João de Figueiró dos Vinhos ou de S. Miguel de Penela.

Atento às necessidades espirituais de uma comunidade e com um percurso de vigilância sobre o património construído, a D. Jorge de Almeida estava, assim, reservada a categoria de protector das estruturas físicas de suporte da religião e da fé. O centro do poder episcopal, a Sé, estava na primeira linha das atenções do bispo. Atravessando o período crucial da imposição dos mecanismos ligados à formação do Estado Moderno e à necessidade de transmissão de renovada e eficaz imagem de poder, o bispo não se poupou a esforços no sentido de conferir aos espaços sob a sua tutela uma outra roupagem feita de suprema autoridade. Estabelecendo o contraponto com a reforma em curso no mosteiro de Santa Cruz, numa linguagem de sedução e com tremendo impacto urbanístico, a Porta Especiosa foi uma das suas realizações mais brilhantes.



Virgem da Anunciação
"mestre dos Túmulos dos Reis", calcário, c. 1525, MNMC, Inv. 3441; E107

Painel cerâmico com brasão de D. Jorge de Almeida
produção sevilhana, inícios do séc. XVI, MNMC, Inv. n.º 1400; C1680

A partir desta, foi reforçada a ligação da igreja ao claustro com a presença de dois arcos: um abrindo para a igreja, o outro com ligação imediata ao claustro (transposto depois para o piso alto) e cujas afinidades ao seu congénere, em cota inferior, não oferecem dúvidas quanto à encomenda ou ao tempo artístico envolvido.

Verdadeiro príncipe humanista, e à semelhança de idênticos procedimentos encetados pelo rei D. Manuel em Santa Cruz, também o bispo ensaiou uma acção política de aproximação do seu poder a uma espécie de mito fundacional. As ossadas de D. Sesnando, recuperadas da campa rasa no adro da Sé, foram colocadas em túmulo cuja visibilidade se construiu na fachada norte da igreja. A memória da figura mais representativa da libertação da cidade ao jugo muçulmano emparceirava com a obra realizada pelo bispo no exterior da Sé (a breve prazo complementada com a Porta Especiosa) e legitimava a autoridade de uma Igreja renovada.

A GESTÃO DA CULTURA RENASCENTISTA

É com o governo de D. Jorge de Almeida que o Renascimento ganha uma expressão de visibilidade, sobretudo no contexto da porta Especiosa ou do retábulo da capela de S. Pedro. Mas os ingredientes da cultura renascentista identificam-se antes de 1482 na Sé e prolongar-se-iam muito para além da sua morte (1543) sob diferentes roupagens e assumindo outras componentes formais. E, tal como não é possível dividir a personalidade mecénática do bispo nas categorias aparentemente dicotómicas com que a historiografia classificou o Gótico e o Renascimento, também não é legítimo retirar as heranças clássicas que se perfilam na Sé ao longo de todo o século XVI, numa declaração de vontade que chega ao século seguinte.

Deste modo, a capela do Sacramento (1566), pela sua aposta no plano centralizado e no retábulo organizado na conciliação entre o dinamismo de linhas e volumes e o preenchimento ornamental de obstinada matriz renascentista, constitui a marca expressiva da continuidade refrescada pelas instruções da Contra Reforma. A gravidade figurativa que se inscreve na atmosfera da capela, longe de anular a dimensão humana da representação, efectua um percurso no tempo reconduzindo-o, assim, às faixas culturais do classicismo. O concílio que se desenrola no interior da capela em torno do Santíssimo promove uma cosmogonia que dialoga na plataforma discursiva da Igreja renovada e sustentada pela credibilidade da herança clássica. Uma Igreja, em suma, que não prescinde ainda do território do “antigo”, firmando nele as bases da sua actuação catequética e moralizadora.

A capela de Duarte de Melo, mestre escola da Sé, aberta no primeiro tramo à Epístola em 1583 por Tomé Velho, ostentava o arco agora colocado nos andares altos do claustro.

A moderna historiografia tem vindo a assumir a falácia da conceptualização rígida dos tempos artísticos, organizados de forma marcadamente tipológica e não deixando espaço à continuidade dos fluxos criativos. Assim, a atitude de D. João Galvão em 1469, na imposição do novo coro alto, pode ser inscrita no capítulo da reformulação da Igreja em direcção a uma plataforma moderna de disciplina interna e reconversão das políticas de poder eclesiástico. Da mesma forma, e ainda nos finais do século XVI sob o governo de D. Afonso Castelo Branco, o aumento considerável do tabuleiro da Sé (mais 4.80 metros para ocidente, para além do que tinha sido estabelecido por D. Jorge de Almeida) continua a reivindicar uma cultura fundada no classicismo e nas consequentes referências urbanísticas que integram o poder do sagrado.



Retábulo do Sacramento
João de Ruão, 1566

Em tempos obstinadamente designados como maneiristas, a condição imposta pelo bispo Frei Gaspar do Casal é explícita no sentido da obediência ao modelo imposto pelo arco da passagem ao claustro, do tempo de D. Jorge de Almeida: “*tudo de maneira que fique conforme ao que convem ao decoro desta casa e delle se espera fazendose o arco na forma da traça que digua com ho outro do principio da escada*” (Almeida, 1973, pp.18-19).

A atmosfera criada na nova sacristia (mutilada entre 1912 e 1918) viria a privilegiar, nos finais do século XVI, a organização de um universo decorativo filtrado da gravura nórdica ou italiana que circulou abundantemente em todo o espaço europeu. A poderosa abóbada de caixotões preenchida com as cartelas que dinamizaram a plástica classicizante do governo de D. Afonso Castelo Branco em Coimbra (1585-1615) encontra eco noutras construções patrocinadas pelo bispo,

tal como se projectam também nas referências ornamentais providas de um outro tempo cultural de “primeiro” Renascimento. Para a mesma sacristia, o bispo mandou executar (1607) um conjunto notável de tábuas pintadas pela parceria formada por Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão. Hoje à guarda do Museu Nacional de Machado de Castro, as dez tábuas da série da Vida de Cristo representam os temas da Anunciação, Adoração dos Pastores, Adoração dos Magos, Circuncisão, Repouso na Fuga para o Egipto, Cristo no Horto das Oliveiras, Traição de Judas, Flagelação, Coroação e Caminho do Calvário.

A circulação estabelecida no interior da Sé, promovendo a passagem da igreja para o claustro e para os andares superiores, teve, no patamar intermédio onde se localiza hoje a fabricada (1939) capela do claustro, dois arcos com o mesmo sentido decorativo que integra a conjugação de meios círculos, ovais ou losangos.



Um dos arcos era encimado pelo brasão de D. Afonso Castelo Branco que não deixou, como o fez noutras ocasiões e noutros locais, de aliar-se a D. Jorge de Almeida pela manutenção de heranças reconfiguradas sobre uma matriz ornamental.

Os arcos construídos na igreja por Isidro Manuel em 1638 são, mais uma vez, a evidência clara de uma celebração da cultura renascentista do século XVI. Os registos decorativos que os preenchem (cornucópias, motivos militares, enrolamentos vegetalis-tas ou figuras geométricas de meios círculos e losangos, sempre tratados com outro sentido volumétrico) reportam-se ainda ao modelo plasmado no arco da passagem ao claustro mas prescindem agora da representação figurativa, obrigatória na percepção do universo humanista. Por outro lado, as pinturas seiscentistas que neles se encaixam estabelecem, na sua corporalidade romanizada (veja-se particularmente o tema do martírio de S. Sebastião), a expressiva

filiação nessa cultura clássica “eternizada” e constantemente renovada. Mesmo assim, não deixam de evidenciar um caminho claramente apontado em direcção às práticas catequéticas e ao sentido da piedade e devoção barrocas.

O enclausuramento desta plasticidade nas unidades tipológicas do maneirismo mais não faz, afinal, do que comprometer a inteligibilidade do processo artístico inscrito na fluidez do tempo. Reconhecer as variantes do tempo não pode, assim, implicar o silenciamento da continuidade e a identificação de um fio condutor sempre presente.

Arco no patamar intermédio de ligação entre a igreja e o claustro com o brasão de D. Afonso Castelo Branco
IHRU, 095633

Elmo no arco de ligação ao claustro
João de Ruão,
c. 1535-1540

Elmo, decoração nos arcos laterais da igreja
Isidro Manuel, 1638



A SÉ BARROCA

Não deixou a Sé de acompanhar também as exigências do tempo cultural que se inscreve na percepção do espectáculo barroco. No âmbito do teatro litúrgico, da música ou da epifania da cor e da luz, a Sé ganhou uma riqueza patrimonial que, não anulando as preexistências, as integrou no dinamismo dos novos modelos culturais.

O coruchéu da torre do cruzeiro foi revestido de azulejos azuis e brancos, num trabalho rematado em 1643 ao tempo do bispo D. João Mendes de Távora. O exterior da Sé ganhava assim um dinamismo cromático que se manteria até hoje, pese embora a alteração do zimbório no governo de D. António de Vasconcelos e Sousa.

Entre 1635 e 1638 a igreja viu alterada a definição do coro baixo. De uma ocupação coincidente com a nave central, do transepto ao terceiro par de pilares, o coro pas-

sou a dominar a capela-mor estendendo-se até à zona central do transepto. Nesta situação se manteria, no entanto, durante pouco tempo.

No governo de D. João de Melo (1684-1704) rasgaram-se as duas grandes janelas na fachada poente da igreja que assim se mantiveram até 1900. A composição lumínica do espaço redefinia-se então para a obtenção de efeitos de maior visibilidade do espectáculo montado internamente. Pela acção do mesmo bispo fez-se um grande investimento sobre o coro baixo, enquadrado por grades baixas de pau preto e servido por dois púlpitos nos topos. Uma descrição do primeiro quartel do século XVIII descreve-o da seguinte forma: “*O choro he todo de madeira de Angelim muito bem feito, e tem por cada banda dezouto cadeiras em que se assentam os Conegos, meynos Conegos, e Tercenarios, e por baixo destas em segundo andar tem outros tantos assentos que servem para cappelães, e mossos de choro, e no espaldar do dito choro estam mettidos em molduras de talha dourada admiraveis quadros de pintura romana todos de passos de Nossa Senhora, e toda esta obra de cadeiras, e quadros mandou fazer o Bispo Dom João de Mello, excepto quatro cadeiras que ha poucos annos se acrescentaram por ter mostrado a experiencia que em algumas funções nam cabiam no tal choro os Conegos desta See, e alguns das outras que se achavam hospedes, e tambem se acrescentarão*”

Zimbório da Sé
sécs. XVII-XVIII



quatro quadros em que estão pintados os Evangelistas ficando cada hum nas extremidades do tal choro, e fichando-o todos” (Vasconcelos, 1930, p. 464). O cadeiral seria transferido para a Sé Nova onde se mantém na capela-mor.

O trabalho de talha dourada com que se preencheu a capela-mor, num diálogo dinâmico de formas e movimento com o retábulo flamejante de D. Jorge de Almeida, foi integrado também no pontificado de D. João de Melo, pelos anos 80 de Seiscentos. Atribuída ao entalhador português António Gomes e possivelmente dourada pelo lisboeta Luís de Oliveira, a talha transportou a Sé aos mais refinados escalões da plástica barroca. A referida descrição do século XVIII identifica a capela-mor preenchida “*de talha mais moderna pellas ilhargas, tecto e frontaria, e na ilharga da parte do Evangelho tem em quazi meya altura as imagens de dous Santos Evangelistas em vulto, e da mesma sorte hum Anjo que está anunciando à Senhora que lhe fica de frente na parte da Epistola, aonde tambem estam as Imagens dos outros dous Evangelistas, e na frontaria em cima do arco tem o Anjo S. Gabriel em figura agigantada com o Letreiro na mão que diz Ave Gratia plena, e aos pes deste estão em hum escudo as armas reais, e nas ilhargas deste anjo estam de cada banda duas imagens de Profetas que todos fazem o numero de quatro com vestidos, e carapuças como taes” (Vasconcelos, 1930, pp. 465-466). A eficácia do programa iconográfico da capela era, assim, reforçada com a presença das armas reais. No âmbito da pretensa recuperação da “pureza” românica do edifício, esta talha foi apeada nos finais de 1893 e parcialmente vendida no ano seguinte.*

Nos inícios do século XVIII as galerias altas do trifório na igreja contribuíram também, numa complexidade funcional requerida, para esse grau de espectacularidade própria dos tempos barrocos. Do lado do Evangelho



Transepto à Epístola
IHRU, 541567

Capela-mor com
preenchimento de
talha barroca
IBMC, PB-00707

situavam-se as casas do cartório e do órgão, executado em 1722 por Calisto de Barros Pereira (Garcia, 1923, pp. 318-320), (“*hum órgão novo de vinte e quatro, cuja caixa, de madeira entalhada sem ainda ser dourada, occupa a largura de dous arcos dos cinco que ... tem por banda cada nave, ficando ja sobre o choro de baixo ametade da dita caixa*”) enquanto o lado da Epístola era ocupado pelo dispensário ou antecoro.

Obra maior deste período, e hoje dispersa entre a Sé Nova e o Museu N. Machado de Castro, é a banqueta de prata do altar-mor da Sé, encomendada pelo Cabido entre 1707 e 1725. O ourives de Lisboa, António Nunes Neves, deu corpo ao projecto do ourives-arquitecto João Frederico Ludovice e o resultado saldou-se pela exposição qualificada de uma plástica barroca romanizada, de que dá conta o conjunto formado pela cruz, pelos castiçais e pelos seis bustos de Santa Catarina, Santo António, S. Pedro, S. Paulo, Santa Luzia e S. Francisco.

O TUMULTO POMBALINO

1772 ditou o fim do percurso catedralício para o edifício. A Reforma Pombalina da Universidade contextualizou então um dos momentos de maior convulsão na sua história. O bispo D. Miguel da Anunciação (1739-1779) foi preso em 1768 sob alegada acusação de interferir nas competências da recém-criada Real Mesa Censória (importante instrumento do dirigismo estatal), assumindo então a governação da diocese, como vigário capitular, D. Francisco de Lemos de Faria Pereira Coutinho. Em 1774 seria nomeado por Clemente XIV coadjutor e futuro sucessor de D. Miguel da Anunciação. Reitor da Universidade em 1770 e Reformador em 1772, o marquês de Pombal pôde contar com o seu mais fiel aliado na prossecução do projecto reformista da Universidade. Nascido no Rio de Janeiro, D. Francisco de Lemos acabaria por ser em Coimbra a extensão “natural” dos desígnios pombalinos para a Universidade, o homem que viabilizou a reforma dos

Estudos e dos espaços a partir de 1772 e que a ela se manteria fiel até à sua morte em 1822.

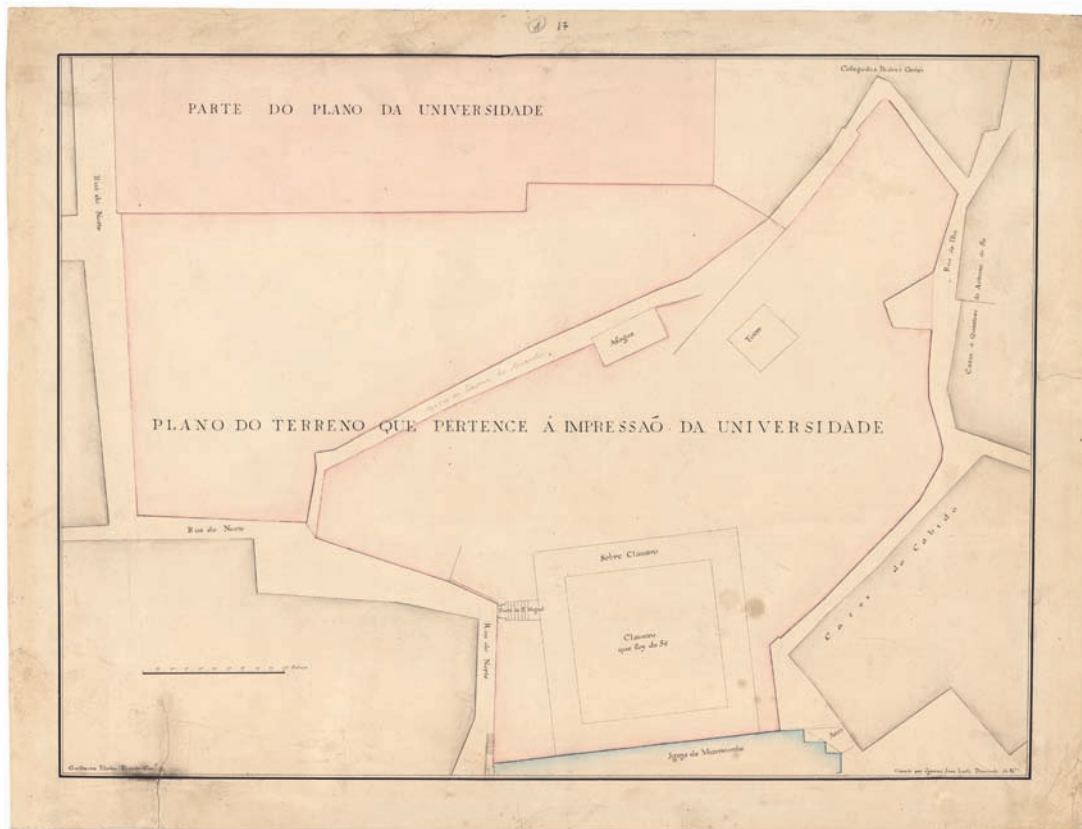
O fecho do primeiro acto da odisseia reformista da Universidade culminou em 1779 na exoneração de D. Francisco de Lemos. No mesmo ano, a 12 de Setembro, tomava posse do Bispado de Coimbra, vago por morte de D. Miguel da Anunciação, e era nessa qualidade que celebrava em Pombal, a 11 de Maio de 1782, as exéquias fúnebres de Sebastião José de Carvalho e Melo. De 1777 a 1799, desempenhou as funções dos vários cargos em que foi sendo sucessivamente investido, destacando-se a sua actividade à frente do Bispado com uma acção renovadora consubstanciada na enorme quantidade de Cartas Pastorais da sua responsabilidade.

Em condições mais agrestes, D. Francisco de Lemos voltaria ao governo da Universidade, tomando posse como reformador-reitor a 16 de Maio de 1799. Ao bispo-reitor estava então reservada a contestação que crescia no seio da Universidade, cada vez mais afastada do antigo espírito reformista, bem como a incompreensão dos meios políticos nacionais. No país devastado pelas invasões francesas, fragilizado por uma Corte ausente e em vésperas das conturbações do sopro liberal, o momento era propício ao rolar de cabeças. Quando, a 17 de Março de 1808, o reitor partia de Lisboa, integrado numa comissão que deveria cumprimentar Napoleão em Baiona e discutir com o Imperador os negócios do país, estava, no apuramento caótico de responsabilidades que se seguiria, a fornecer aos seus adversários o pretexto que apressaria a sua queda. Em Novembro de 1810, de regresso a Portugal, era alcunhado de jacobino e traidor à pátria. Desterrado no Porto durante dois anos, só em Setembro de 1812 seria chamado a Lisboa para ser considerado inocente de pactos com o invasor.

Retrato do Bispo-Conde, Reitor da Universidade, D. Francisco de Lemos óleo sobre tela, séc. XIX, Reitoria da Universidade de Coimbra, Inv. n.º PIN/89



DOM FRANCISCO DE LEMOS DE FARIA PEREIRA COUTINHO COLLEGA E RECTOR REAL COLLEGIO DOS MILITARES RECTOR MAIOR DA UNIVERSIDADE BISPADO DE COIMBRA COUNHEIRO DESTA MAGISTRAE PROBITORIO



E, se a 21 de Maio de 1821 era eleito Deputado às Cortes pela Província do Rio de Janeiro, a mesma assembleia haveria, pela voz de Borges Carneiro, de o rotular de “*Reliquia do marquez de Pombal, magico, vingativo, despota que desterra lentes e faz quanto quer, e exerce funções incompatíveis como são as de bispo e reitor*” (Teixeira, 1890, pp. 11-12). A 8 de Outubro pedia a renúncia do cargo e no mesmo ano de 1821 (a 20 de Agosto) desistia também da Universidade pedindo a exoneração do cargo de reformador-reitor. A 16 de Março de 1822 descansou.

A D. Francisco de Lemos se deverá a convicção do Cabido em aceder à mudança (ordenada em provisão do marquês a 14 de Outubro de 1772) da Sé para a igreja dos jesuítas. A expulsão da Companhia de Jesus em 1759 ditou o abandono dos seus espaços em Coimbra, agora vagos e disponíveis para acolher a Sé, o Cabido e diversos recintos universitários. O argumento da estreiteza da velha Sé para o desempenho com dignidade das suas funções foi largamente desenvolvido. A 21 de Outubro de 1772, com pompa e circunstância, em procissão que incorporava todo o clero da cidade, o corpo universitário, representantes da nobreza e as forças do exército, com o reitor sob o palio transportando o Santíssimo, o cortejo que chegou à igreja jesuítica dava por encerrado um capítulo de séculos e iniciava um outro em articulação mais directa (e física) com a Universidade. Com a alteração imposta, transitava também para a Nova Sé o espólio categorizado que deixou o velho edifício despido de paramentos,

alfaias litúrgicas, relíquias, esculturas, a pia baptismal, os sinos da torre, o relógio, mobiliário, o órgão, o cadeiral...

A antiga igreja da Sé era entregue à Misericórdia e o claustro (provavelmente por sugestão do próprio reitor) adaptado para a instalação da Imprensa universitária. As obras que aqui decorreram a um ritmo veloz no cumprimento dos planos do arquitecto Guilherme Elsdén (director do Gabinete das Obras e responsável pelo programa construtivo da Reforma), puseram os prelos a funcionar logo em 1773. A Imprensa ocupava toda a área delimitada a sul pela zona da Universidade e pelo colégio dos Padres Grilos; a poente pela rua da Ilha, casas do Cabido e casas e quintas particulares; a nascente pela rua do Norte e a norte pela igreja, reconvertida na igreja da Misericórdia. Os espaços que implicaram maior investimento centraram-se em torno do claustro e da área adjacente pela rua da Ilha que iria receber a fachada principal da Imprensa.

Tratada com a atenção que derivava do seu real estatuto, a Imprensa constituiu vital instrumento de propaganda da Reforma universitária, assegurando a projecção do sentido ideológico reformista e desencadeando, ao mesmo tempo, o delicado processo de des-sacralização da antiga Sé. O derrube da torre dos sinos junto ao claustro, em 1775, desobstruindo a vista para a zona da Alcáçova e facilitando o trabalho na Imprensa, seria o último contributo da Sé Velha para o engrandecimento da Universidade.

Plano do terreno que pertence à Imprensa da Universidade
Guilherme Elsdén,
1773, BGUC,
Ms. 3377/43

DE MISERICÓRDIA À UTOPIA DAS ORIGENS

Planta da Sé Velha adaptada a igreja da Misericórdia com a indicação da sacristia
Guilherme Elsdén, c. 1773, MNMC, 2231; DA118

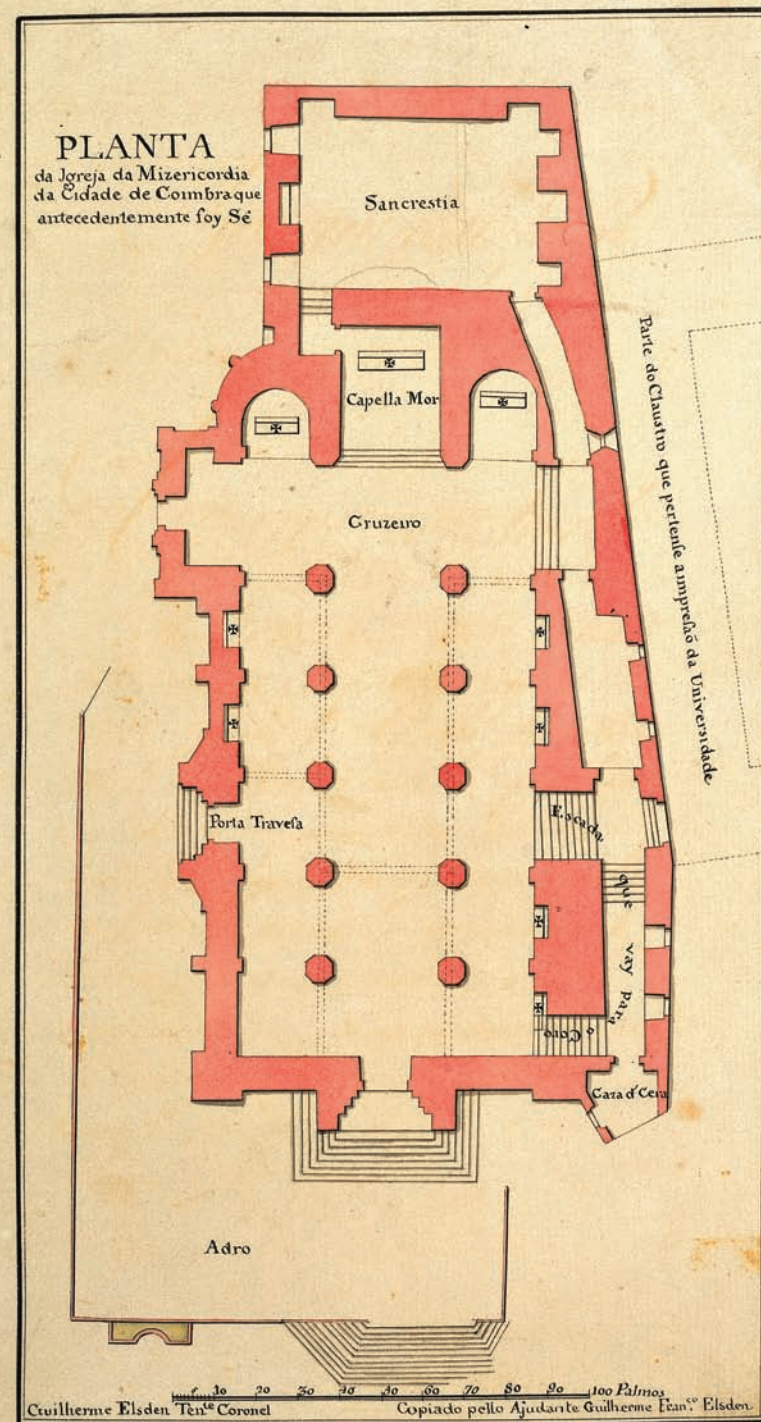
A 15 de Outubro de 1772, a igreja da Sé (com casas adjacentes viradas à rua do Norte) era entregue à Misericórdia e, nessa qualidade, figurou já em todas as plantas e documentos executados no âmbito da Reforma Pombalina. O atribulado percurso da Irmandade tinha passado pela ocupação de várias casas na cidade até à fixação na igreja românica de S. Tiago, sobre a qual se ergueram as dependências julgadas necessárias. Os constrangimentos provocados pela ocupação da grande igreja da Sé em tão insólitas circunstâncias motivou o descontentamento da Mesa que, à morte do rei D. José em 1777, aproveitou a oportunidade para voltar a S. Tiago. No ano seguinte, a igreja da Sé ficava vaga.

Foi a Ordem Terceira de S. Francisco que voltou a ocupar a antiga Sé, instalando-se aqui entre 1785 e 1816. Desta ocupação há notícias sobre a construção de um campanário em madeira sobre a Porta Especiosa, concorrendo para a sua deterioração.

Durante anos os sinos repicaram aqui, animando o espaço urbano e acelerando também a decomposição da estrutura renascentista.

Numa etapa seguinte, e fruto da desactivação da igreja românica de S. Cristóvão como sede da paróquia, passou a Sé Velha a assumir essas funções. Em 1839, a evidência mais forte das intervenções efectuadas foi a construção do campanário (com quatro sinos, provenientes do também desactivado colégio de Tomar da Ordem de Cristo) na fachada principal da igreja. O campanário, visível em muitas fotografias antigas, seria demolido nas obras de 1933.

Na segunda metade do século XIX, o conjunto edificado da Sé Velha ressentia-se da falta de compreensão e de abandono. A pressão citadina, do bispo-conde D. Manuel de Bastos Pina e a ajuda crucial da rainha D. Amélia (que visitou a Sé em 1892) ajudaram a erguer um projecto de recuperação que ganharia forma a partir de 1893.





Portal poente,
coluna com
decoração capitelar
c. 1898

Liderada por António Augusto Gonçalves, uma primeira campanha de obras foi orientada no cumprimento das regras que pautavam então a filosofia interventiva sobre o património edificado. O grande objectivo era, de comum acordo com as mais conceituadas práticas levadas a cabo na cultura ocidental, reconduzir os edifícios à sua natureza “primitiva”. Uma ideologia de contornos nacionalistas legitimava a crença na possibilidade de recondução dos espaços a uma espécie de estado puro de fabricação e na “autenticidade” dessa prática e dos seus resultados. Por isso se trabalhou, com os meios possíveis, na perseguição da utopia da reconversão ao românico e à suposta atmosfera lumínica deste período; por isso se mutilou também o rosto da Sé, despojando-o de uma riqueza construída ao longo de séculos e apagando os traços da memória “indesejável”.

Na igreja, a fachada poente foi limpa dos vãos barrocos que ladeavam o portal que

se restaurou também; retirou-se a balaustrada de pedra no grande janelão superior; em 1898, reconfigurou-se o patamar exterior (encurtando a extensão dada por D. Afonso Castelo Branco, anulando o ângulo N/O numa linha onde se colocou a fonte e criando uma entrada a sul) e substituiu-se o anterior remate de pedra por grade de ferro; no mesmo ano de 1898, em Setembro, deu-se início ao restauro possível da Porta Especiosa, sempre acompanhado por António Augusto Gonçalves e cujos relatórios constituem um lamento profundo pelos níveis irrecuperáveis a que a digna entrada do edifício tinha chegado: “*Os destroços de toda a fachada são certamente o efeito do abandono e desleixo, e da inconsistência específica da pedra de Ançã; mas outro motivo existe de poucos conhecido. Haverá setenta anos, as pombas vagabundas, que pousavam nas saliências da arquitectura, eram alvejadas pelos amadores venatórios, que tranquilamente sentados na fronteira escada do celeiro do Cabido,*



ajuntavam as Ecomodidades da pesca aos prazeres da caça. E à frequência deste passatempo se devem atribuir as numerosas mutilações dos ornatos ... O corpo superior é em grande parte construído de cantaria friável; e, encontrando-se fendilhada pela acção da geada, facilmente se desagregará, em assolação progressiva. Basta um brando ponteiro de pau, para desfazer porções sensíveis...” (Vasconcelos, 1930, pp. 382-384).

No interior da igreja removeu-se a generalidade dos azulejos, retiraram-se rebocos de cal, suprimiu-se a talha que revestia a abóbada e as paredes laterais da capela-mor, desmantelou-se o coro alto, deslocaram-se túmulos, restauraram-se os retábulos e redefiniu-se o pavimento. No claustro iniciou-se uma campanha de restauro que só ao longo da primeira metade do século XX teria mais forte envolvimento, a partir das obras de demolição efectuadas já pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais.

Restauro do claustro
IHRU, 095671

Sé com o patamar
de D. Afonso
Castelo Branco, as
janelas barrocas e o
campanário
IBMC, PB-00685



Cabeceira românica com a ligação à sacristia de D. Afonso Castelo Branco
IHRU, 095686

Capela fabricada com o encerramento da ligação entre a igreja e o claustro
(1939), IHRU, 095814



A 4 de Julho de 1902, depois desta primeira campanha de restauro e após a vinda da pia baptismal da igreja de S. João de Almedina em 1901, a igreja foi solenemente reaberta ao culto. Para esse efeito, veio a imagem da Rainha Santa Isabel, a escultura de Teixeira Lopes venerada em Coimbra, para a celebração pontifical presidida pelo bispo D. Manuel de Bastos Pina e acompanhada com grande emoção na cidade.

Entre 1912 e 1918 sacrificou-se a sacristia de D. Afonso Castelo Branco em nome da visibilidade da cabeceira românica. Mas é na década de 30 do século XX que o conjunto edificado da Sé Velha adquire a definição que hoje apresenta. Em 1932 elimina-se a guirlanda com que D. Jorge de Almeida tinha coroado a torre lanterna; em 1933 destrói-se o campanário que rematava desde 1839 a fachada poente, suprime-se a plataforma que unia a porta poente à porta Especiosa e constroem-se nesta os cinco degraus de ligação à rua.

No ano seguinte constrói-se a escada frente ao portal poente que, mau grado todas as críticas, se mantém ainda como o principal acesso à igreja. Em 1939 é desactivada a ligação entre a igreja e o claustro no eixo da porta Especiosa e forja-se uma outra que rompe o espaço anteriormente ocupado pela capela de S. Tomás de Vila Nova. No lado do claustro transforma-se então o circuito da passagem em capela que viria, durante algum tempo, a albergar a pia baptismal e hoje mantém o retábulo quinhentista da Natividade. Reconvertida à nudez minimalista da ideia fabricada em torno do românico e despojada de um sentido lumínico que não se lhe autorizava, a Sé podia então apresentar-se como o produto mais eloquente dos conceitos historiográficos do século XIX e, por conseguinte, o mais “puro” modelo de uma cultura erudita recuperada do século XII português. O mesmo é dizer que a Sé transporta tanto uma plasticidade do românico nacional como a visão que a recriou a partir do século XIX.

A ACTUALIDADE

Em meados dos anos 70 do século XX nota-se acentuada mudança de atitude nas intervenções levadas a cabo pela D.G.E.M.N. As preocupações pela conservação, como reflexo das orientações prescritas pela Carta de Veneza de 1964, teriam continuidade nos últimos anos do mesmo século. Os problemas colocados no âmbito da manutenção e salvaguarda da Sé foram então enfrentados pelo Instituto Português do Património Arquitectónico. Os trabalhos de consolidação, iniciados pela porta Especiosa, estenderam-se à limpeza e conservação dos outros portais e das superfícies murais exteriores da Sé. Particularmente delicada, a intervenção sobre a porta Especiosa obrigou, desde logo, à constituição de equipas multidisciplinares e implicou o difícil repto lançado aos técnicos para a resolução dos graves problemas que afectavam toda a estrutura. No interior da igreja fizeram-se sondagens nas abóbadas das naves laterais que permitiram a constatação de registos quase contínuos de pigmento.

O recinto aberto do claustro foi igualmente intervenção, identificando-se a rede de canalização das águas e as cotas do afloramento rochoso. A antiga torre dos sinos, submetida às obrigatórias campanhas arqueológicas, foi, então, o espaço considerado de eleição para a constituição de um centro interpretativo e expositivo em torno da riqueza patrimonial da Sé.

O projecto de musealização da Sé, levado a cabo nos primeiros anos do século XXI, implicava, portanto, um compromisso assumido entre as tutelas do Estado e da Igreja. O conjunto edificado não podia perder a sua natural componente religiosa, ao mesmo tempo que saía reforçada a dignidade e a importância histórica e patrimonial do edifício já classificado, em 1907, como Monumento Nacional. Este projecto, ou uma iniciativa de maior viabilidade no âmbito museológico, continua por desenvolver.

OS “TESOUROS DA SÉ”: A MEMÓRIA RECUPERADA

MARIA LEONOR PONTES



Cruz de altar
prata branca e
dourada, 1º quartel
do séc. XVI, MNMC,
Inv. n.º 6084; O21

**Concha e patena do
cálice abaixo**
ouro, 2ª metade do
séc. XVI, MNMC,
Inv. n.º 6095; O31A /
6095A; O32

**Cálice com brasão
de D. João Soares**
ouro, 2º metade do
séc. XVI, MNMC,
Inv. n.º 6095; O31

**Cálice de D. João
Mendes de Távora**
prata dourada,
1ª metade do
séc. XVII, MNMC,
Inv. n.º 6106; O47

O património móvel que actualmente se encontra na Sé Velha não reflecte a riqueza do templo que foi durante séculos a Catedral da importante cidade de Coimbra. Se a generalidade das igrejas possui um conjunto (mais ou menos numeroso e rico) de alfaías, ornamentos e livros necessários à realização dos actos litúrgicos, pode imaginar-se a quantidade e o valor do tesouro que se foi acumulando na Sé. Nos rituais religiosos, a preciosidade das alfaías, a cor dos ornamentos e vestes, o aroma do incenso e a melodia da música assumiam um significado simbólico, que em tudo devia concorrer para a glória de Deus e do espaço à salvaguarda dos homens.

Desse manancial (simultaneamente material e espiritual) apenas parte chegou aos nossos dias e a maioria das peças que subsiste encontra-se noutros locais. No entanto, mesmo quando faltam os objectos, ainda é possível resgatar a sua memória pelas referências e descrições registadas

em documentos; por exemplo, nos Inventários onde se arrolavam todas as peças que estavam à guarda do tesoureiro da Sé. A documentação permite acompanhar o progressivo enriquecimento deste tesouro e, ao mesmo tempo, observar como, por razões diversas, algumas peças foram desaparecendo. Mas o tesouro da Sé não se reduz às alfaías e ornamentos de valor que aqui se foram reunindo; envolve muitos outros objectos e acontecimentos que bem se podem considerar «tesouros», porque preciosos: os livros, a paramentaria, a pintura, a escultura, o espólio musical, etc.

Ourivesaria

Este acervo inclui uma multiplicidade de objectos de Ourivesaria. Para celebração do esplendor divino as alfaías litúrgicas são, por adequada simbologia, feitas em metais preciosos. Na realização das cerimónias de culto são requeridos diversos vasos sagrados: o cálice e a respectiva patena, usados na celebração eucarística;





Gomil
prata dourada,
1520-1540, MNMC,
Inv. n.º 6092; O27

Salva
prata dourada,
1520-1540, MNMC,
Inv. n.º 6092A; O28

a píxide ou cibório, onde se guardam as hóstias consagradas; a custódia ou ostensório, para expor o Santíssimo Sacramento à adoração dos fiéis. São ainda necessárias várias outras alfaias, como a cruz e os castiçais sobre o altar, as galhetas destinadas ao vinho e à água da missa, o turíbulo e a naveta para a queima do incenso, a caldeirinha e o hissope para as aspersões de água benta, os vasos para os santos óleos, ou o gomil e a lavanda para as abluções. Além destas, a Sé possuía ainda muitas outras peças de ourivesaria como frontais de altar, sacras, salvas, imagens, cruzes processionais ou insígnias episcopais. Entre elas merecem referência particular os relicários, pelo facto das relíquias terem sido alvo de grande devoção ao longo dos tempos. Um bom testemunho disso é a generosa doação feita pelo bispo D. Gonçalo Pais (1109-1127) que incluía exemplares trazidos de Jerusalém, Constantinopla e Roma. As relíquias podiam ser constituídas por fragmentos do corpo de Santos ou objectos

com eles relacionados e, em especial, por pequenas fracções do Santo Lenho onde Cristo foi supliciado. Ao valor testemunhal das relíquias juntava-se muitas vezes o valor artístico das caixas ou cofres onde eram guardadas, podendo ser verdadeiras jóias artísticas em materiais preciosos, adoptando configurações variadas, nomeadamente, a forma da parte do corpo que continham.

A maior parte das peças de ourivesaria sacra era de prata, muitas vezes dourada, podendo ainda ter decorações com esmaltes e pedras preciosas. Os ourives recorreram também a outros materiais como madeiras raras, marfim, cristal ou azeviche. Havia relativamente poucas peças em ouro, embora se registem, por exemplo, cruzes e anéis, como os anéis legados à Sé pelo bispo D. Egas Fafes que lhes atribuía propriedades curativas. São, por isso, especialmente dignas de nota duas peças em ouro: um cálice, que o bispo D. Miguel Salomão mandou fazer por

ordem do rei Afonso Henriques, e uma cruz que tinha cravadas partículas do Santo Sepulcro, mandada fazer pelo mesmo prelado. Lamentavelmente, ambas as peças foram roubadas.

O notável tesouro artístico da Sé foi-se constituindo através de aquisições do cabido (nomeadamente em períodos de vacância, como aconteceu entre 1717 e 1739) e, sobretudo, graças a numerosas doações e legados dos fiéis. Entre os principais donatários da Sé contam-se os reis D. Afonso Henriques e D. Afonso III, assim como muitos dos seus bispos com destaque para D. Miguel Salomão e D. Jorge de Almeida.

Paralelamente, ao longo dos tempos e por motivos vários, foram desaparecendo peças. Algumas, por estarem gastas pelo uso ou por razões de gosto, foram fundidas para se fazerem outras novas. Outras, ainda, foram roubadas; há, por exemplo, referência a um grande roubo ocorrido no ano de 1528.

Relicário de S. Tomás de Vila Nova
produção espanhola,
prata dourada com
esmaltes, 1686-1687,
MNMC, Inv. n.º 6223;
O142

Nossa Senhora
prata dourada com
vestígios de
policromia, séc. XVI,
MNMC, Inv. n.º 6105;
O45



Contudo, o maior desfalque que se conhece aconteceu em 1476 quando D. Afonso V requisitou por empréstimo a prata de todas as catedrais, igrejas e mosteiros do Reino, para com ela mandar cunhar moeda e assim acudir aos gastos na guerra com Castela. Mais tarde, o rei devolveu parte desse valor porque o Papa lhe perdoou metade do peso da prata requisitada. Mas jamais se recuperou o valor artístico ou a antiguidade de algumas das peças. Observe-se, particularmente, a perda de uma imagem de prata dourada representando a Virgem com o Menino ao colo, registada num inventário do séc. XIV com o peso de cerca de 10 kg. Devem ter ocorrido outras sangrias semelhantes, pois há notícia de que o rei D. Fernando mandou tomar os tesouros das igrejas para pagar o soldo aos ingleses. Por fim, em 1772, grande parte do tesouro da Sé, visto que continuava a ser pertença do cabido, acompanhou a mudança do título catedralício para o



edifício da Companhia de Jesus (Sé Nova). É aí que hoje se pode admirar a magnífica banquetea de prata, da autoria de Ludovice, mandada fazer pelo cabido no início do séc. XVIII (1717-1725).

Diversas outras peças que pertenceram à Sé Velha encontram-se hoje no Museu Nacional de Machado de Castro, a instituição que herdou o espólio do Museu das Pratas, e onde, graças à acção do bispo D. Manuel de Bastos Pina a partir de 1882, se foram recolhendo (e assim salvando) muitos exemplares de ourivesaria e paramentaria provenientes da Sé de Coimbra e de alguns dos conventos extintos da diocese.

Cruz processional
Santiago de Compostela, azeviche, 2ª metade do séc. XVII, MNMC, Inv. n.º 6133; O77

Cruz peitoral
cristal de rocha, séc. XVI, MNMC, Inv. n.º 1359; O670

Turíbulo com o brasão de D. João Mendes de Távora
prata dourada, incisos do séc. XVII, MNMC, Inv. n.º 6510; O193



Porta-paz
prata branca e
dourada, séc. XVI,
MNM, Inv. nº 6088;
O22

Cálice
prata dourada,
1º quartel do séc. XVI,
MNM, Inv. nº 6081;
O18

**Relicário do
Deão João**
prata dourada,
2º quartel do séc. XV,
MNM, Inv. nº 6077;
O14



No Museu vejam-se:

O cálice (MNM 6081) de prata dourada do princípio do século XVI; exuberantemente decorado com seis bustos de Profetas na falsa copa, motivos arquitectónicos no nó e as figuras da Virgem, de S. Sebastião e de quatro Apóstolos no pé.

Entre os relicários destaca-se um (MNM 6077) do 2º quartel do séc. XV em prata dourada. Este exemplar do gótico flamejante, com o característico recurso às micro-arquitecturas, assume a simbólica forma de um templo. Uma inscrição em letra gótica esclarece que continha um véu de Santa Maria e um lenho da Vera Cruz oferecidos à Virgem pelo Deão João, cónego da Sé e médico do Infante D. Pedro.

As diversas peças que ostentam as armas de D. Jorge de Almeida (escudo esquartejado com besantes e leões rampantes) testemunham a generosidade das doações feitas por este prelado. É o caso de uma

caldeirinha para água benta (MNM 6093), produzida no 2º quartel do século XVI, em prata trabalhada em relevo e incisos com elementos decorativos como laçarias, mascarões e querubins. E também a imponente custódia (MNM 6091), datada de 1527, reveladora do grau de requinte e erudição a que chegava, nesta altura, a plástica renascentista. Esta peça era usada para expor a hóstia consagrada à adoração dos fiéis durante a procissão do dia do Corpo de Deus.



Cruz processional
prata branca e
dourada com
esmaltes azuis e
vermelhos,
2º quartel do séc. XV,
MNMCM, Inv. nº 6078;
O15

Um dos exemplares mais sumptuosos da colecção de ourivesaria deste museu é uma cruz processional (MNMCM 6078) em prata dourada, datável do 2º quartel do séc. XV. Profusamente decorada com motivos vegetalistas, tem vários esmaltes polícromos onde estão representados a Virgem, S. João e os Evangelistas. Na intersecção dos braços desta cruz grega ainda se pode ver, no verso, uma escultura de vulto da Virgem com o Menino; da frente terá desaparecido a imagem de Cristo crucificado. Esta peça magnífica protagonizou uma história curiosa. O bispo D. Fernando Coutinho, falecido em 1429, deixou à Sé prata destinada à confecção de uma cruz. Mas esta prata foi alvo de uma disputa que durou vários anos: João Álvares Alvernaz pretendia que esse valor fosse usado para pagar o fretamento de uma barca que o bispo lhe ficara a dever. Por fim, a questão foi resolvida a favor do cabido que assim fez «a mais nobre cruz da Sé».

Os labores de ourivesaria encontram-se também aplicados na decoração de capas de livros litúrgicos: como na capa de missal (MNMCM 6182 O-101) em veludo carmesim com aplicações de prata, que tem ao centro o brasão de armas do bispo D. Frei Álvaro de S. Boaventura (1672-1783). Já não encerra o missal original mas um exemplar impresso em 1867, pois era frequente que fossem mudando as obras que continham.



Manuscritos

Foram igualmente as exigências culturais na Sé que levaram à formação do que viria a ser uma importante Biblioteca, pois eram necessários livros para a leitura no altar e livros para o canto no coro. O cabido possuía um *scriptorium* próprio onde se copiavam e redigiam livros e, além disso, também os comprava ou mandava fazer. Mas boa parte deles resultaram de doações e legados dos bispos. É essencialmente através de documentos como os testamentos ou os já citados Inventários que se pode formar uma ideia do conteúdo deste acervo, embora por vezes a maneira como os livros aparecem referidos (indicando-se apenas o nome do autor ou o título pelo qual a obra era mais conhecida) não permita a sua exacta identificação.

O carácter extremamente precioso dos materiais de suporte de escrita, quer fosse o pergaminho ou mesmo o papel, explica o reduzido número de exemplares que chegaram até aos nossos dias. Mas há outras causas para esta escassez. Os livros da Sé eram frequentemente emprestados, mas na maior parte dos casos não eram devolvidos. Por outro lado, muitos foram negligenciados ou mesmo eliminados por se considerar que tinham perdido a sua utilidade: os escritos em letra visigótica que, com a evolução da caligrafia, se tornaram difíceis de ler ou os grandes códices em pergaminho, pouco manuseáveis em comparação com os volumes impressos em papel. Assim, muitos códices foram queimados ou vendidos a peso; outros foram reutilizados, por exemplo, em

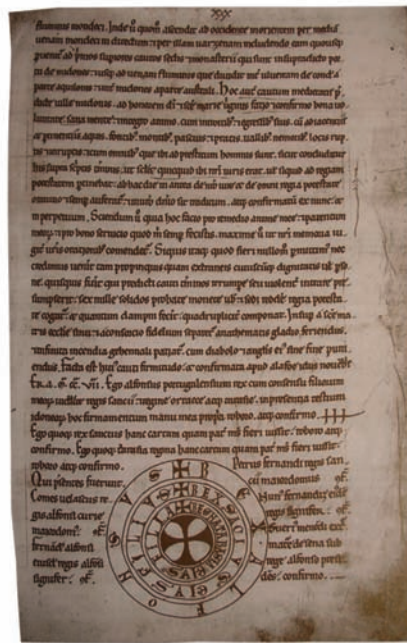
capas ou lombadas de livros, constituindo hoje um importante testemunho de alguns dos exemplares desaparecidos.

Na biblioteca da Sé predominavam, obviamente, os livros litúrgicos: sacramentários, evangeliários, antifonários, missais, domingais, breviários, epistolários, saltérios, etc. Havia ainda exemplares da Sagrada Escritura e obras dos Doutores da Igreja como Santo Agostinho, S. Gregório Magno e Santo Isidoro de Sevilha. Mas também se podiam ler escritores latinos, obras de Direito (canónico e civil) e de outras ciências como a Aritmética, a Astronomia, a Filosofia, a Física ou a Medicina.

Outro factor determinante para o desenvolvimento da biblioteca foi a escola da Catedral, porventura criada logo em finais do séc. XI por D. Paterno para formação do clero; eram então necessários livros para ensinar o saltério, os hinos e cânticos, as Epístolas, os Evangelhos e as orações. Mas a escola ministrava outros conhecimentos, pelo que haveria livros para ensinar as disciplinas do *trivium* (gramática, retórica e dialéctica) e do *quadrivium* (aritmética, música, geometria e astronomia).

Tudo isto contribuiu para que a Sé, tal como o mosteiro de Santa Cruz e depois a Universidade, fosse um importante pólo de cultura e ensino, patente no alto nível cultural evidenciado por alguns dos membros do seu cabido assim como na correcção e elegância do latim usado em documentos aqui redigidos.





Livro de orações
AUC, cofre, nº 43

Livro Preto da Sé
fl. XXX
(ed. fac-similada)

Música

Muitos dos livros litúrgicos tinham notação musical. Para indicar a melodia colocavam-se sinais debaixo das sílabas – os neumas. A música fazia parte da liturgia, sendo muitas das cerimónias religiosas acompanhadas de canto. Foi criado um género de música própria conjugando os textos sagrados e o ritmo melódico: o canto gregoriano ou cantochão, que era um canto em uníssono, sem acompanhamento. Todos os dias a Missa de Prima e as Horas do Ofício eram cantadas, tarefa superintendida pelo Chantre (significativamente a segunda dignidade dentro do cabido, depois do Deão).

Por se tratar da igreja catedral, o culto era celebrado com maior solenidade dando origem a um património musical significativo mas cujo carácter volátil torna difícil avaliar a sua riqueza. No entanto, conhecem-se os nomes de vários cantores ligados à Sé, como Fernão Gomes Correia (cantor do bispo D. Jorge de Almeida). Um inventário datado de 1635, elencando os livros de canto d'orgão então

existentes na Sé, demonstra uma organização musical desenvolvida.

Registem-se alguns exemplos relevantes do património da Sé neste domínio:

Dos manuscritos redigidos na Sé destacam-se dois pela quantidade de informações históricas que fornecem: o *Livro Preto* – um cartulário, ou seja um conjunto de documentos, que regista doações, vendas e outros assuntos referentes à Sé, que foi mandado organizar no século XII pelo bispo D. Miguel Salomão; e o Livro das Kalendas – que transcreve o Martirológio de Usard (com indicação do nome e pequena história dos mártires e santos, assinalados no dia do ano correspondente à data da sua morte) a que se acrescentaram extractos de testamentos, comemorações pias e outras notas.

Um missal pontifical em pergaminho, com encadernação de couro, escrito em letra carolina e com trechos de música gregoriana escrita em pauta de uma única linha vermelha.

Livro de orações
fl. com notação musical, AUC, cofre, nº 43

Trata-se de um missal (livro com os textos e normas indispensáveis para a celebração da Eucaristia) para uso dos pontificais na Sé de Coimbra, que terá sido feito em finais do século XIII ou inícios do século XIV. Curiosamente, a folha de pergaminho que servia de guarda ao fim do códice estava escrita em letra visigótica e tinha trechos de notação musical neumada. É um fragmento de um Antifonário (livro com as partes cantadas na missa e no ofício coral) visigótico dos fins do século X com notação musical moçárabe.

Um breviário-hinário, códice de pergaminho, escrito em letra gótica e com notação musical de uma só linha. É posterior a 1340 porque já tem o hino da vitória do Salado.

Um *catenatus*, com encadernação de madeira revestida a cabedal gravado, que conserva ainda a corrente. Este códice do século XIV, em pergaminho, é um Saltério (livro com os salmos distribuídos pelos dias da semana e horas do ofício) com notação musical de uma só linha.



Têxteis

Era variado e rico o acervo têxtil que incluía paramentos (como casulas, dalmáticas, pluviais, manípulos e estolas), ornamentos (toalhas, frontais de altar ou bolsas de corporais) e outras peças como uma almofada do século XVI de influência oriental, em seda decorada com motivos florais ou uma tapeçaria flamenga do século XVI em lã. Os tecidos mais usados eram o linho e a seda, muitas vezes decorados com dese-

nhos e imagens. Nas peças mais ricas usava-se o fio de ouro, pérolas e pedrarias. As cores dos paramentos e de alguns ornamentos usados nas cerimónias religiosas variavam segundo o tempo litúrgico: branco, vermelho, verde, roxo e negro. O facto de haver referência a tecidos de origem castelhana, flamenga, muçulmana e até oriental permite inferir que seriam valiosos e de qualidade. A maior parte destas peças perdeu-se devido ao desgaste do tempo e ao próprio uso. Mas ainda se podem admirar exemplares como um pluvial (MNMN 6419) do século XVI, em brocado com decoração renascentista de motivos vegetalistas estilizados; tendo bordado no sebasto seis Apóstolos representados em nichos e no capuz a Virgem com o Menino. Ou uma amostra de cetim de seda bordado e com aplicação de galões, correspondente a um fragmento de mitra, proveniente do túmulo do bispo D. Estêvão Anes Brochardo, falecido em 1318.

Pluvial
fio de seda e fio laminado dourado, 1ª metade do séc. XVI, MNMC, Inv. 6419; T525

Tapeçaria, Vénus e Marte surpreendidos por Vulcano
produção de Bruxelas, lã e seda, 2º quartel do séc. XVI, MNMC, Inv. nº 6050; T774

Pormento da figura ao lado com a representação de S. Pedro
fio de seda e fio laminado dourado, 1ª metade do séc. XVI, MNMC, Inv. 6419; T525



Painel de azulejos com motivo de laçarias
produção sevilhana, barro vidrado, inícios do séc. XVI, MNMC, Inv. n.º 5752; C1606

Painel de azulejos
produção sevilhana, barro vidrado, inícios do séc. XVI, MNMC, Inv. n.º 5750; C1586

Nossa Senhora do Ó
mestre Pêro, calcário policromado, séc. XIV, MNMC, Inv. n.º 645; E20

O Museu Machado de Castro guarda uma diversidade de outros elementos que fizeram parte do recheio da igreja e testemunham a riqueza, hoje ausente, da Sé:

Azulejos

Dos azulejos comprados em Sevilha em 1503, encomendados pelo bispo D. Jorge de Almeida, decorados com esmaltes policromos nas técnicas da corda seca ou de aresta; repare-se no painel (MNMC 1401) que apresenta um padrão semelhante ao dos tectos mudéjares, que foram igualmente transferidos da Catedral para o Museu.

Pintura

Quanto à pintura destacam-se as dez tábuas representando episódios da vida de Cristo (c. 1605-1608), da autoria de Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, encomendadas por D. Afonso Castelo Branco para a sacristia.



Escultura

Na secção de escultura encontram-se duas das mais reputadas obras da imaginária devocional portuguesa. Uma peça do séc. XIV em calcário, representando a Virgem (MNMC 645) popularmente conhecida como Senhora do Ó, da autoria de Mestre Pêro e uma escultura renascentista da Virgem da Anunciação (MNMC 3441), atribuída ao “Mestre dos Túmulos Reais”.



A IGREJA

A FACHADA POENTE



A fachada poente da igreja ganha a dimensão de uma transparência qualitativa projectada ao conjunto edificado. A proximidade aos modelos além-fronteiras transforma este edifício no mais representativo da cultura erudita do românico em Portugal e esta fachada na expressão mais acabada de grandeza no momento capital da consolidação dos poderes.

A fachada apresenta hoje o resultado das sucessivas intervenções que aqui se foram inscrevendo. Organizada em cinco corpos, três avançados e dois recuados em alternância, define uma estratégia em que os dois laterais funcionam como contrafortes e o central integra o portal principal reentrante, alcançando uma projecção extensível às igrejas coevas da cidade ou a outros territórios como a igreja de S. Pedro em Leiria. A decoração do portal inscreve os temas mais comuns da arquitectura românica, pactuando também com a interferência islâmica presente no trabalho

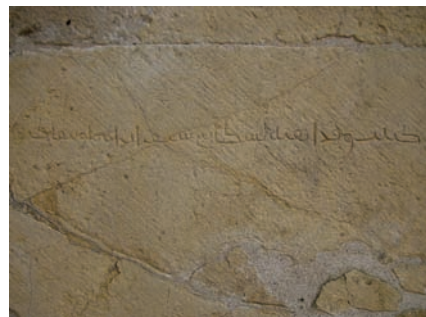
dos fustes das colunas: os motivos zoomórficos dos capitéis articulam-se com signos geométricos, espinhados ou arcos em ferradura e explicitam a atmosfera multicultural que molda a cidade do século XII. Ao portal sobrepõe-se o mata-cães com o grande janelão, numa estrutura compositiva directamente proveniente do modelo do portal das Platerías da catedral de Santiago de Compostela, indicando a passagem de mestre Roberto pelo caminho da peregrinação. Para além da igreja na Galiza, encontram-se também outros exemplares europeus cujas afinidades com a fachada da Sé de Coimbra são expressivas do mesmo tempo cultural.

A fachada poente, tal como as outras, é rematada pelas ameias que reforçam o sentido assumido de fortaleza, à qual se tem acesso pela escada construída em 1934 e que gerou intensa polémica na cidade.

Portal poente e janelão superior séc. XII

(página seguinte)
Fachada poente e norte da Sé séc. XII





A FACHADA NORTE

Inscrição árabe na fachada norte da igreja da Sé
séc. XII

Gárgula da fachada norte
sécs. XV-XVI

Fachada norte da Sé

A linha da fachada norte da igreja integra, tal como acontece a poente, algumas pedras sigladas com as marcas de pedreiro que têm correspondência com aquelas que ainda se mantêm na fachada da igreja do mosteiro de Santa Cruz, também do século XII, ou na torre de Belcouce denunciando o mesmo corpo laboral activo na cidade. O registo mais interessante é a inscrição árabe que se encontra, num lugar alto, entre as duas portas desta fachada, a comprovar a integração pacífica de mão-de-obra muçulmana ou moçárabe no estaleiro montado no século XII.

No paramento românico da fachada, alinham-se as frestas que iluminam a nave lateral e o trifório e, num plano superior, as gárgulas quinhentistas com a sua dupla natureza simbólica e funcional.

Ganham especial relevo as portas que aqui se construíram no século XVI sob a governação de D. Jorge de Almeida.

A Porta Especiosa, sobre a qual não se encontraram, até hoje, informações documentais precisas, e cuja designação decorre do uso, de tradição medieval, dado às portas catedralícias por onde entravam as procissões em que era rezado o salmo *Speciosa est Maria*, constitui um dos marcos incontornáveis de referência obrigatória quando se alude à arquitectura portuguesa do Renascimento erudito. Congrega vários saberes que passam pela teoria e prática arquitectónica e decorativa da cultura clássica, pelo domínio da mitologia antiga e pelo conhecimento da estratégia de localização das referências da cultura cristã.

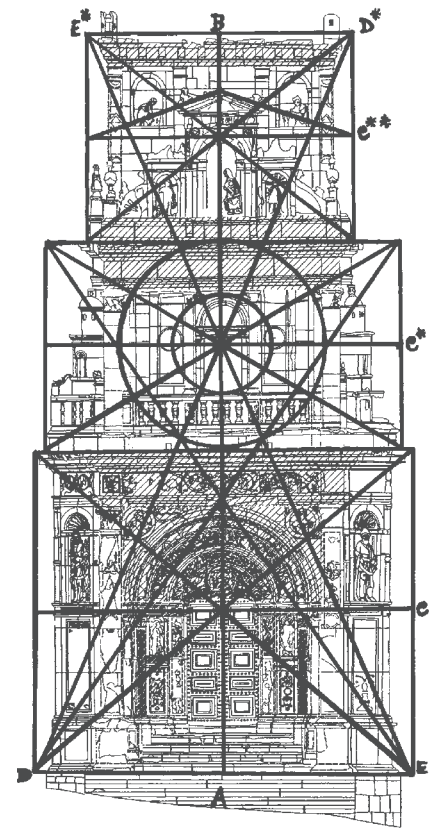
A estrutura quinhentista vem “colar-se” à porta românica que em tempos medievais já usufruía de tal designação e se apresentava de feição semelhante à do portal a ocidente, embora mais sóbria e desprovida dos labores ornamentais deste.





Acompanhando o flanco da parede lateral norte da Sé, a Porta regista três níveis diferenciados que vão estreitando no sentido da altura criando, assim, uma ilusão de acentuada verticalidade. Na globalidade, poder-se-ia dizer que aqui se expõe um tratado de geometria passado à pedra. Pelo desenho da Porta Especiosa pode constatar-se uma preocupação evidente de simetria vertical com a utilização de uma composição matematizada que privilegia as figuras geométricas do quadrado, do rectângulo e do triângulo. O remate superior, onde hoje subsistem os torreões, coincidia com um frontão triangular, parcialmente desabado em 1890. O nível intermédio apresenta uma estrutura rectangular que se identifica com a proporção áurea acentuando a centralidade deste espaço: a varanda reservada à presença do bispo nas cerimónias de impacto e projecção da dignidade episcopal, com o portal deste piso intermédio arvorado em centro de gravidade da Porta. A orgânica fundamental da Porta Especiosa exige a utilização do esquadro e do compasso, instrumentos imprescindíveis na definição de um programa arquitectónico racionalizado, onde todos os registos, no rasto das lições de Alberti, se articulam entre si. De forma incontornável, o projecto prévio alcança uma essência criadora como a obediência na sua execução se afirma uma necessidade pragmática de inteligência.

O registo inferior da Porta, onde se incorpora o portal reentrante em harmonia com o românico portal principal da fachada poente, obedece a uma estrutura compositiva sólida e de suporte aos estratos superiores. Nele se desenvolve todo um jogo de formas e volumes da mais pura fraseologia renascentista que aceita os ingredientes decorativos adequados ao tempo. Arcos sucessivos de volta perfeita, colonelos, pilastras ou frisos, convivem com os designados motivos lombardos, motivos de grutesco, relevos figurativos (como a Senhora



com o Menino no tímpano do portal, as figuras que emergem dos medalhões ou a desaparecida representação das quatro Virtudes Cardeais) ou com a escultura avulsa, de S. João Baptista e Isaías, inserta nos nichos laterais. O tratamento dado aos relevos decorativos é da mais fina execução que pressupõe o trabalho de um mestre familiarizado com os temas e com a técnica em evidência.

O segundo nível, de interesse acrescido pela presença dos cubelos sobrepostos lateralmente, que já foram apresentados em sintonia com os resquícios de uma sensibilidade extraída da força da arquitectura militar em Portugal, em correspondência, aliás, com idêntica expressão na Fonte do Jardim da Manga, revela-se inesperadamente de inspiração palaciana. A *loggia*, de espaço usufruído onde duas colunas centrais e duas pilastras de ângulo suportam o entablamento e definem uma balaustrada, assume então a centralidade dos efeitos cénicos propostos.

Porta Especiosa
Nicolau Chanterene (?)
e João de Ruão,
c. 1535-1540

Linhas de proporção compositiva na Porta Especiosa sobre desenho estereofotogramétrico



Figura de grutesco
Porta Especiosa,
João de Ruão,
c. 1535-1540

Porta Especiosa
João de Ruão,
c. 1535-1540

A porta de acesso, dotada de frontão curvo, é ladeada por duas faixas verticais que ostentam a meio duas circunferências vazadas e expressivas de uma simbólica de rotundidade. Não saindo do âmbito mais restrito do país, não é difícil perceber o elo de ligação entre o carácter emblemático deste espaço e a estrutura perfilada na varanda da Torre de Belém, executada cerca de uma quinzena de anos mais cedo. É o espectáculo cénico do poder que decorre deste registo da Porta Especiosa, utilizando fraseologias retiradas da arquitectura civil e militar e aplicadas agora no contexto sacro da condução espiritual dos povos.

Finalmente, o terceiro nível termina com a incorporação das figuras de S. Joaquim (desaparecido) e de Santa Ana em nicho central encimado pelo frontão triangular. Ao lado deste, mais dois nichos adintelados com as figurações de S. Miguel vencendo o demónio (à esquerda) e de Rute (?) (à direita), estipulam a simetria do conjunto e promovem a formação embrionária do motivo da serliana. Nos dois vãos superiores, definidos por arcos de volta perfeita, dois evangelistas fixam pelo acto da escrita os fundamentos da Religião: à esquerda S. João e à direita S. Lucas. A cimalha superior, muito danificada também, é sustentada por mísulas sucessivas com ligação ao remate irremediavelmente perdido. Dele, apenas restam os quatro pequenos torreões de canto que prolongam toda a estrutura. As pilastras laterais deste corpo assimilam uma decoração

constituída pela sucessão de losangos e círculos ou meio círculos (tal como acontece numa das arquivoltas do portal de entrada) que voltam a ter correspondência na decoração colocada internamente nos arcos que estabeleciam a ligação ao claustro ou nas pequenas portas que dão acesso aos púlpitos no refeitório do mosteiro de Santa Cruz, partindo, eventualmente destes dois conjuntos, uma tipologia decorativa que haveria de assomar, com maior ou menor incidência, na arquitectura do Renascimento na zona centro do país e seria desenvolvida com outro dinamismo em tempos designados maneiristas.

Se a organização arquitectónica da Porta vai buscar todos os seus ingredientes ao mundo clássico, a decoração em finíssimo relevo que acompanha os três níveis é extraída da força triunfante dos motivos que, desde o *Quattrocento* italiano, contribuíam para o dinamismo plástico da pintura, escultura ou arquitectura. Grutescos, vasos, enrolamentos vegetalistas, frutos, rótulos, fitas ou cornucópias, integrados em locais de natureza protocolar, concorrem para a vitalidade da composição que, também por esta via, se pretende de expressivo *aggiornamento*. Cumpre destacar, como excepção à matriz clássica na decoração em baixo relevo, os temas religiosos dos anjos músicos nas pilastras do primeiro nível, do anjo que sobrepõe o motivo representado no arco central superior ou do medalhão no tímpano do portal, com a Senhora e o Menino.





Coroação da Virgem com o Menino
medalhão no tímpano da Porta Especiosa, João de Ruão, c. 1535-1540

Os medalhões inscritos no primeiro nível são reveladores das intenções no estabelecimento de um programa iconográfico coerente e preciso nas conotações simbólicas que ligam os elementos decorativos da Porta. Mesmo que a sua decifração permanesse hermética e apenas reservada às esferas intelectuais, também detentoras dos códigos de acesso ao universo da mitologia clássica, nem por isso o bispo prescindiu de apresentar no Largo preparado por ele verdadeiro manifesto humanista que exaltava com a firmeza da pedra a imagem do prelado. A dificuldade na identificação das duas figuras que emergem dos medalhões, que não têm qualquer inscrição, contribui ainda mais para a suspeita de que D. Jorge de Almeida jamais se preocupou com a clareza da mensagem usufruída a partir da observação da Porta. Pelo contrário, no seu carácter impenetrável e de oculta significação residia a projecção da sua força ligada ao inevitável distanciamento face à cultura popular.

Do medalhão da direita surge com ímpeto o busto de um jovem barbado com uma expressão dinâmica acentuada pela boca entreaberta e pelo olhar de poderosa e dolorosa perplexidade. Cinge-lhe a cabeça um turbante, atributo frequentemente utilizado para evocar o Oriente, sobre o qual se aninha a águia apenas perceptível a quem dela se acercar. A eventualidade de se tratar da representação de Zeus ou Júpiter é preterida por outra hipótese mais plausível que recai sobre o jovem troiano Ganimedes, por cuja beleza física Zeus se enamorou ao ponto de se transformar em águia e o raptar conduzindo-o ao Olimpo, onde substituiu Hebe (filha de Zeus e Hera e deusa da juventude, que casa com Hércules quando este já se encontra morto) nas suas funções de copeira dos deuses. Se a riqueza iconográfica da águia foi sempre explorada à escala planetária na generalidade das culturas, não deixou igualmente de o ser nos contextos da Antiguidade e da cultura cristã em que se identifica com estados intelectuais superiores e mantidos por uma luz de carácter divino. As vertentes da contemplação e da espiritualidade, conjugadas com a exaltação da beleza fazem, assim, de Ganimedes um representante fidedigno dos propósitos episcopais na transmissão de valores cristológicos com os quais o bispo se confunde e se identifica. Ao mesmo tempo, arvora-se em condutor avisado da comunidade sobre a qual exerce o papel de pastor generoso e líder atento e irreduzível no percurso dominante e autorizado da Igreja.

Em articulação com este medalhão surge, do lado esquerdo, o busto de uma outra figura masculina com barba farta e de semblante determinado. Adorna-lhe também a cabeça um turbante sobre o qual são ainda visíveis os restos de um atributo (a cabeça do leão de Nemeia) que identifica a representação de Hércules, reconhecível apenas em fotografias antigas.



Os dois medalhões, que remetem para uma iconografia de referência clássica articulados com os valores de natureza cristã, dão a dimensão da distância a que, necessariamente, estaria a recepção da ideia expressa, com um programa cuja decifração se reservava às elites. E se a exibição dos elementos dicotómicos e complementares do masculino e do feminino também é a mais normal nesta geografia ornamental, a inserção das duas figuras masculinas num programa geral de erudição só podia obedecer a uma ideia precisa de conteúdos iconográficos previamente estabelecidos. Poder-se-á ver aqui o pressuposto neoplatónico da vida contemplativa (na representação de Ganimedes) em confronto com a vida activa (se assim o for entendido através do voluntarismo e firmeza que ditaram a vida do herói grego). Ou antes a expressão de ideias que passam pela exposição da sabedoria na sua vertente iluminada e alicerçada pela força e determinação da fé?

É sobretudo na escultura avulsa e de alto relevo que, na Porta Especiosa, se impõe a inevitável iconografia religiosa. Existem sete “temas” concentrados no primeiro e no terceiro níveis que não deixam espaço para pensar numa escolha fortuita e desarticulada entre si. É um programa iconográfico de Salvação que se oferece à cidade de Coimbra, anunciado no Antigo Testamento, desenvolvido nos textos do Novo e creditado pela presença dos guardiães da Verdade. Sem esforço, a composição tripartida da Porta adquire uma espécie de sentido materializado da “Visão de Deus” quando, no dizer de Nicolau de Cusa, “o amor [divino] é de uma essência ternária” e constitui “*um tesouro secreto e escondido que, ainda que encontrado, permanece escondido. Encontra-se dentro do muro da coincidência do escondido e do manifesto*” (Cusa, 1988, pp. 202, 200).

Em situação de grande destaque no primeiro nível da Porta, a comparação das quatro Virtudes Cardeais, a Justiça, a Prudência, a Fortaleza e a Temperança, recuperadas do espaço profano da *República* de Platão, remete para um temário comum da cristandade (a cidade ideal preconizada por Platão deve ser “*sábria, corajosa, temperante e justa ... sábria, uma vez que é ponderada ... essa mesma qualidade, a ponderação, é evidente que é uma espécie de ciência. Efectivamente, não é pela ignorância, mas pela ciência, que se delibera bem*” (Platão, 1993, pp. 176-177)). Por outro lado, a representação da morte, com o motivo da caveira tratado em baixo relevo e nas mãos dos *putti* que se reclinam no frontão triangular do terceiro nível, pode ser vista como alusão ao vício, “*Omnia Vanitas*”, com o qual as virtudes partilham o jogo intrincado do equilíbrio de forças entre o bem e o mal. Num discurso cristianizado, a Porta é a cidade ideal do crente e a cidade é a Porta da Salvação.

Ganimedes
medalhão na Porta Especiosa, João de Ruão, c. 1535-1540



O “edifício da Fé” que se consolida na Porta Especiosa não pode deixar de ser visto como a consagração apoteótica da figura da Virgem e, portanto, de seu Filho. D. Jorge de Almeida é aqui o supremo representante da Igreja e o guardião por excelência dos seus fundamentos. O entendimento de Salomão como rei pacificador, sábio, magnânimo e justo é facilmente recuperado na projecção da imagem do bispo: um conciliador entre os interesses dos poderes civis e religiosos, um homem de erudição nos saberes teológicos e mundanos, um distribuidor magnânimo da riqueza espiritual e o mecenas incansável patrocinador de espaços e formas plásticas. Atentando na distribuição dos três níveis da Porta verifica-se, de facto, um registo repetido das áreas marcadamente sagradas no primeiro e terceiro níveis, enquanto que o piso intermédio é reservado a uma outra concepção de natureza palaciana enquadrada pelos dois cubelos. Tal como em Jerusalém, onde o templo se articulava com o palácio de Salomão, o carácter civil do nível intermédio estabelece a ligação aos outros níveis organizados à maneira de retábulos e dita, também por esta via, a eficácia da aliança expressa. No século XII, um bispo, de seu nome Salomão, tinha-se esforçado para erigir em Coimbra o espaço condutor da Fé, no século XVI, um outro cimentava os caminhos da redenção e chamava a si a glória da recuperação de uma cadeia cujas origens se perdiam no tempo.

No plano formal, já foi avançada a tese de que a porta possa representar, “... a passagem à pedra de uma estrutura postíça erigida para receber D. João III” (Moreira, 1981, p. 300), por ocasião da sua régia entrada na cidade em 1527. Neste sentido, e através da subtil ligação à esfera do poder temporal, salienta-se igualmente a imagem representada do bispo. Para além disso, e na impossibilidade da comprovação ou rejeição de semelhante hipótese, fica a suspeita de que ao chefe da cristandade em Coimbra conviria a

execução de um programa arquitectónico e iconográfico de acordo com a natureza específica do local e que pudesse, ao mesmo tempo, ser expressivo do poder da Igreja conduzida pelo bispo. Um tal programa dificilmente poderia encontrar-se nas festas ocorridas para receber o rei. Mesmo que a ideia se tenha desenvolvido a partir do contexto da régia entrada, o que parece aleatório, as adaptações ao espaço físico da parede e do portal norte da Sé, bem como à especificidade da iconografia, teriam forçosamente de configurar um resultado bem diferente das arquitecturas efémeras realizadas no âmbito da celebração do poder régio.

As fontes de inspiração da Porta Especiosa têm, assim, de ser encontradas no terreno mais vasto (e também mais escorregadio) da imprecisão. Apuradas as grandes linhas condutoras que passam pela erudição e pela familiaridade com as directivas da cultura arquitectónica do Renascimento que, cada vez menos, prescindia da consulta dos tratados, parece igualmente aceitável (se não mesmo obrigatório) remeter para a figura do bispo, pelo menos, parte da responsabilidade do programa exposto. A sua longa estadia na Itália e os conhecidos contactos que manteve não podem ter deixado de o apetrechar com a cultura renascentista, alicerçada pela sua directa visibilidade, e de o transformar em potencial transmissor da herança clássica. A Porta Especiosa deve, pois, ser encarada como o fruto da conciliação dos interesses do bispo, da sua ligação ao meio artístico do Renascimento e da respectiva articulação à capacidade teórica e prática para a sua realização.

Não existe um exemplar que, dentro ou fora do país, possa constituir-se em modelo explícito. A especificidade da “colagem” à superfície parietal da Sé e a justaposição ao velho portal românico faz deste conjunto uma referência na arquitectura portuguesa do Renascimento que conjuga a técnica e o talento.

Porta Especiosa
João de Ruão,
c. 1535-1540

Não se trata apenas da simples sobreposição de “arcos triunfais” em sequência, mas antes da sua articulação numa dimensão perspetiva que a cultura arquitectónica da época também privilegiou. E se a procura pelas fontes materiais construídas ou desenhadas se revela infrutífera, a verdade é que a própria Itália quatrocentista não deixou de apresentar soluções construtivas que, pese embora a diversidade de contextos, evocam, em parte, a energia sentida na Porta Especiosa.

Mas não foi exclusivamente na Itália que se empregou esta moldura configurada pela sobreposição. A Europa mais próxima dos modelos culturais italianos não deixou de a utilizar sempre que circunstâncias adequadas o permitiram. A título de exemplo, citem-se as empreitadas italianas promovidas em Quinhentos pelo cardeal George de Amboise no castelo de Gaillon, expressão requintada do Renascimento nórdico que contou, a vários níveis, com a participação italiana.

Não é, portanto, necessário extrair de um contexto preciso a fonte de inspiração que alimentou a Porta Especiosa. Nos centros eruditos frequentados pela intelectualidade mais exigente circulava material mais do que suficiente para a sua realização. Ao bispo de Coimbra faltava apenas encontrar adequado interlocutor que pudesse pôr em prática o manifesto pétreo da cultura clássica.

De há muito que a autoria mais admitida pela historiografia para o projecto da Porta Especiosa radica em João de Ruão, presumivelmente na década de 30 de Quinhentos. Não apenas pelos paralelismos flagrantes verificados ao nível do trabalho escultórico, quer em termos da execução minuciosa do baixo-relevo quer na delicada concepção imposta na figuração avulsa, mas, sobretudo, porque na cidade não havia, nesta altura, outro capaz de dar consistência à força do desenho que previamente exige um projecto desta natureza. O maior artista do Renascimento em Coimbra, criador e inven-

tor de formas e espaços transmitidos nas micro-arquitecturas que preenchem as composições retabulares com que inundou o país, emerge com o domínio intelectualizado das vertentes ligadas à construção e como digno sucessor de Alberti em território português. Os ensinamentos do italiano contidos nos seus tratados sobre arquitectura, escultura e pintura passava-os João de Ruão à pedra com idêntica e disciplinada força pedagógica, constituindo, nesta altura, a chave para o entendimento da permanência de modelos arquitectónicos e escultóricos de extracção clássica, vertidos, *grosso modo* a partir da segunda metade do século XVI, no ambiente cultural da Contra Reforma. Os estreitos contactos que o francês tinha com as esferas do poder local, desde o mosteiro de Santa Cruz ao Cabido, à Universidade e às diversas Ordens Religiosas que iam crescendo à sombra da Academia, permitiram-lhe alicerçar uma prática com fortíssimos fundamentos teóricos e aglutinar mão-de-obra diversificada e composta por diferentes sensibilidades que abarcava portuguesas, espanhóis, franceses, italianos ou flamengos.

Não pode, assim e por vários motivos, duvidar-se da capacidade de João de Ruão para a execução da Porta Especiosa. É, pois, incontornável a sua marca no plano escultórico para a generalidade do conjunto, estendido ao relevo e à figuração avulsa. A serenidade das representações de S. João Baptista ou de Isaías, tão próxima do seu trabalho nas esculturas da fachada da igreja de Santa Cruz, bem como o comportamento plástico adoptado na escultura de alto relevo do primeiro ou do último nível, ou ainda o tratamento de minúcia no baixo relevo, fazem indiscutivelmente de Ruão um executor presente na obra que, desta forma, tem que ser remetida para os finais da década de 30 do século XVI.

Por outro lado, o que não pode aceitar-se ainda como dado comprovado e resolvido é



uma datação do projecto coincidente com a mesma década de 30. Ou seja, não é obrigatório entender a definição dos planos e a sua execução num mesmo tempo cronológico. Na década anterior, de verdadeira revelação da cultura clássica em Coimbra, estava presente na cidade um potencial humano capaz de interpretar na pedra as intenções do bispo. Particularmente, Nicolau Chanterene, ao serviço de D. Jorge de Almeida para a construção do retábulo de S. Pedro e comprometido com a sobrinha do prelado, D. Leonor de Vasconcelos, para a obra tumular de Celas. Embora se tenha recentemente (Gonçalves, 2005, pp. 529-539) insistido na “fidelidade” aos desenhos publicados por Sebastiano Serlio, no seu *Livro Quarto* (1537), e, portanto, remetido o projecto da Porta para um período posterior a 1537, a verdade é que nenhuma das gravuras de Serlio, que configuram o afinco pela sobreposição dos vários registos, é igual à definição da Porta Especiosa. As imagens ao longo dos seus livros mais não fazem do

que reproduzir uma cultura plástica em voga, com antecedentes firmados no século anterior e que chegou também a Portugal pela ânsia generalizada pelo “antigo”. Se assim não fosse, não se encontraria, ainda no primeiro quartel do século XVI, a expressão “*ao romano*” em fórmulas contratuais ou noutros documentos de utilização quotidiana. Refira-se, especialmente, o Inventário do tesouro da Sé de Coimbra de 1517, onde se anotam: “*Item outro de linho pintado de romano; Item o altar mor com sua cortina de linho pintado de romano*” (IAN/TT: *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorporação, Maço 97, Doc. 4709a, fls. 10, 12/v).

A Porta Especiosa é uma obra que joga na ambiguidade entre os campos da arquitectura e da escultura; e se João de Ruão se configura numa grandeza de escultor-arquitecto, de forma idêntica, toda a obra de Chanterene se dirige exactamente a este campo de alternância dialogante entre a escultura e a arquitectura. E se já foi intuída a possibilidade de colaboração entre os dois maiores expoentes da escultura renascentista em Coimbra, sintomaticamente no contexto preciso do retábulo de S. Pedro no interior da igreja, parece também credível (se não mesmo provável) a extensão dessa possibilidade alargada à Porta Especiosa.

Numa sensibilidade desenvolvida a partir das mesmas fontes referenciais, a presença de elementos arquitectónicos e/ou decorativos comuns nas obras apuradas de Ruão ou Chanterene torna-se inevitável. Neste contexto de forçosa linguagem romanizada inserem-se abóbadas de caixotões, capitéis fantasiados, grutescos, quimeras a segurar motivos heráldicos, etc. Concluindo: João de Ruão poderá não ser o autor do projecto para a Porta Especiosa. Na segunda metade da década de 20, num momento de grande dinamismo plástico na cidade, D. Jorge de Almeida pode ter aproveitado a mão-de-obra mais autorizada que, na altura, trabalhava para si.

S. João Baptista
Porta Especiosa,
João de Ruão,
c. 1535-1540



O estado de conservação da Porta Especiosa não é problema recente. Já na primeira metade do século XVIII se registavam denúncias ao seu grau de deterioração e foi necessário substituir os colunelos balaústre da varanda do registo intermédio, em trabalho executado por Gaspar Ferreira. Em 1898 deu-se início ao restauro possível da Porta, numa campanha que culminou em 1933 quando foram construídos os cinco degraus de acesso que ainda se mantêm e que, acrescentados aos quatro no vão reentrante da Porta, vieram alterar o enquadramento urbanístico dado por D. Jorge de Almeida.

A vizinha Porta de Santa Clara, com a qual a Porta Especiosa se sintonizava no jogo dos percursos litúrgicos, tem uma datação que deverá ser situada numa área cronológica de grande proximidade. Também nela, num processo de “colagem” à parede do topo norte do transepto da Sé, se evidenciam preocupações compositivas que articulam a geometrização do traçado ao sentido decorativo patente nas colunas laterais, apenas tornado visível pelas últimas obras de limpeza e conservação (2005). Ao nível do tímpano, onde ainda é possível ver o medalhão com a figura de Santa Clara, inscreve-se um plano de desenho que incorpora os ortodoxos medalhões nas cantoneiras (o masculino à esquerda e o feminino à direita) e dois colunelos que apoiam o entablamento e fecham, de cada um dos lados, este registo. O tema que superiormente remata a cornija encontra-se profundamente deteriorado. Dele restam apenas o motivo concheado central com um pequeno pedestal onde se apoiam as pernas de um *putto* (hoje desaparecido), a definição lateral dos cachos de frutos (muito mutilados) tão comuns em Chanterene e, do lado direito com obrigatória correspondência ao lado esquerdo (agora totalmente inexistente), duas pernas flectidas e acompanhadas pela marcação de asas que indiciam a presença de mais um *putto* e de uma ave.



Porta de Santa Clara
Nicolau Chanterene,
c. 1530

Porta de Santa Clara,
coluna decorada
Nicolau Chanterene,
c. 1530

Se o programa exposto não fizesse suspeitar da participação de mestre Nicolau a contemplar também esta encomenda de D. Jorge de Almeida, bastaria o confronto com o motivo que, no púlpito da igreja de Santa Cruz, remata a concha do nicho que protege a figura de Santo Ambrósio, para perceber a claríssima transposição do mesmo modelo decorativo. Na Porta de Santa Clara, com outra dimensão e outra escala, à possibilidade de fazer “encaixar” fielmente este tema confinado à curvatura da concha (o que obrigaria à duplicação para quatro do número de *putti*), junta-se a hipótese de que os *putti* e as aves possam daí “descer”, apoiando-se na cornija superior. De qualquer das formas, ressalta nítido o envolvimento na mesma ideia programática que ditou o específico registo do nicho de Santo Ambrósio no púlpito de Santa Cruz.

A Nicolau Chanterene poderá então ser entregue a autoria do projecto para as duas portas da fachada norte da igreja e cuja execução prática não pôde acompanhar de perto. Rapidamente sairia da cidade onde Ruão se instalava e criava as condições adequadas à formação de um estaleiro apto a desempenhar a tarefa.

A CABECEIRA

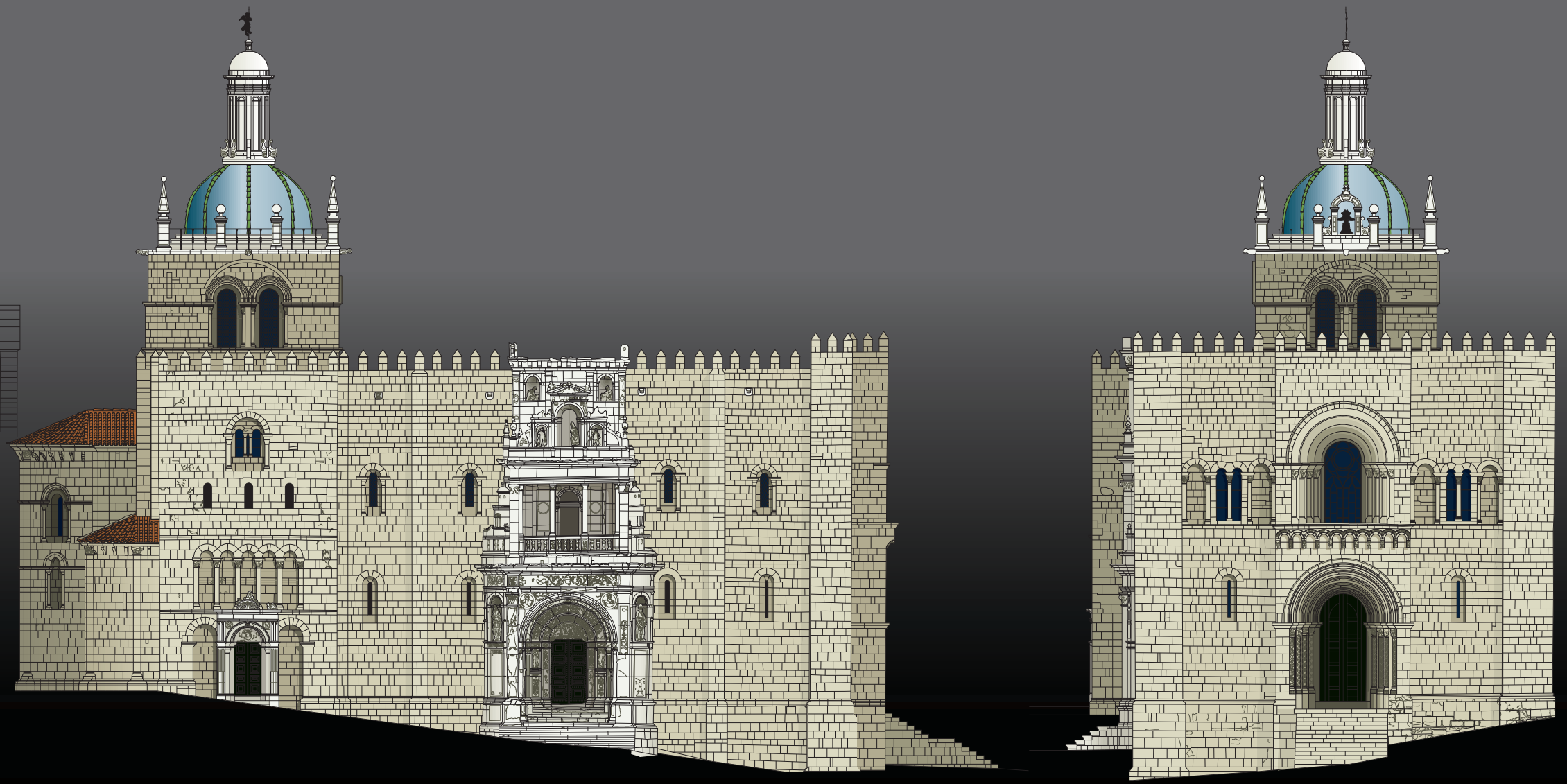
Cabeceira da igreja
sécs. XII-XVI

A organização da cabeceira é denunciada pelos paramentos exteriores: as duas capelas laterais são mais pequenas e mais baixas do que a capela-mor, em sintonia com os programas românicos do tempo, aos quais também dão sentido tanto a decoração que reveste os capitéis e a linha da cachorrada como a definição dos vãos. A capela da Epístola foi alterada no século XVI para acolher a capela do Sacramento, uma encomenda do bispo D. João Soares (1545-1572).

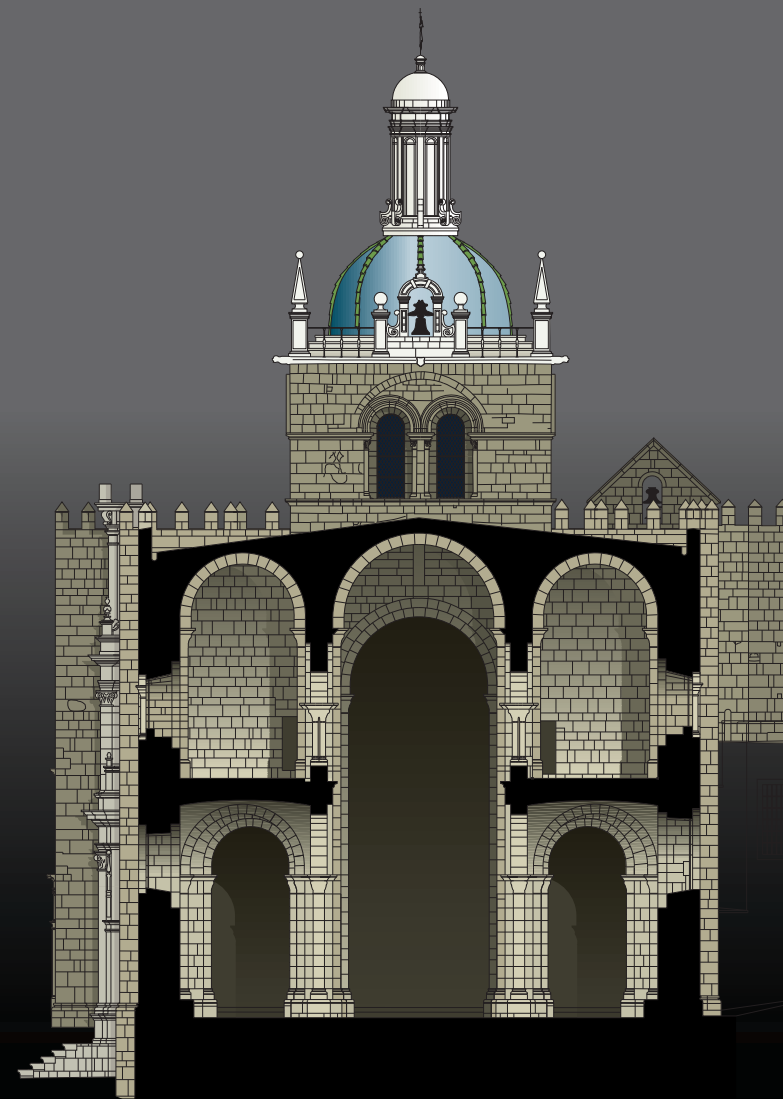
O recinto que hoje se estende à sua frente integrava a sacristia de D. Afonso castelo Branco, alinhada pela zona medial da capela ao Evangelho e demolida entre 1912 e 1918. As “feridas” no paramento ainda deixam perceber o vão de passagem entre a capela-mor e a sacristia. Ficou a parede no topo sul onde, em arranjo fabricado pelo século XX, o brasão do bispo se encaixa entre duas janelas de verga recta.



Alçado norte e
poente da Sé
DRCC



Corte longitudinal e
transversal da igreja
DRCC



O CORPO DA IGREJA

Galeria do trifório
séc. XII
Igreja da Sé
séc. XII

Depois de transposto o portal a ocidente entra-se no corpo da igreja que mantém a estrutura românica dividida em três naves, cinco tramos e transepto: a central mais alta com cobertura em abóbada de berço onde se inscreve a regularidade dos arcos torais e as laterais mais baixas, rematadas por abóbadas de aresta e garantindo a presença das galerias do trifório que se lhes sobrepõem, com aberturas em duplo arco para a nave. As arcarias sucessivas, formadas por arcos de volta perfeita assentes em pilares cruciformes conduzem ao transepto (demarcado por dois pilares cruciformes mais robustos) que repete a mesma fórmula de cobertura da nave principal. A zona quadrangular do cruzeiro é encimada pela lanterna já do século XIII sobre a qual se eleva a torre (séc. XIII) com o zimbório setecentista revestido de azulejos azuis e brancos dispostos em perfil escamado.



Na decoração capitelar da igreja representam-se os motivos zoomórficos comuns à arquitectura românica em conjugação com um sentido vegetalista (onde se encontra também reflectida a influência islâmica) próprio dos primeiros tempos da cultura gótica.





Os quatro arcos abertos nas paredes das naves laterais da Sé foram executados pelo mestre pedreiro Isidro Manuel num trabalho concluído em 1638. Distanciando-se (em escala, temáticas e finura de execução) da configuração dos vãos da Porta Especiosa e do acesso ao claustro, não deixam de ter neles a sua mais directa e fidedigna fonte de inspiração. Os arcos seiscentistas integram telas dos meados do século XVII inscritas em moldura de talha de madeira

dourada, um trabalho do marceneiro Samuel Tibau. A qualidade pictórica dos vários temas representados já foi identificada com o pintor Martim Conrado (Serrão, 2000, p. 415), numa atribuição que merece reservas. Em Abril de 1637 registam-se também trabalhos de decorações e douramento de molduras, executados pelo pintor Francisco da Fonseca, eventualmente relacionados com esta campanha (Serrão, 1992, II, p. 477).

Torre-lanterna e zimbório da Sé
sécs. XIII-XVIII

Lanterna do cruzeiro da igreja
séc. XIII



Avançando pela nave lateral da parte do Evangelho (à esquerda de quem entra na Sé), encontra-se, no segundo tramo, o túmulo de um bispo, com jacente muito mutilado e brasão com cinco vieiras, datável do século XIV. O tramo seguinte é ocupado pela estrutura interna da Porta Especiosa; no quarto tramo (vazio de tumulária) localiza-se a pintura com o tema do martírio de Santa Úrsula acompanhada de mártires. A lenda, popularizada por Santiago Vorágine, remonta a 383 (se bem que as fontes não sejam coincidentes na data), quando Úrsula e as 11 mil virgens sofrem martírio às mãos dos hunos na cidade de Colónia. Embora haja versões diferenciadas foi a *Lenda Dourada*, de cerca de 1264, que lhe deu a consistência que permitiu a sobrevivência do culto. Úrsula, jovem princesa da Bretanha e pretendida pelo filho do rei de Inglaterra, exigiu condições para o seu casamento: ser rodeada por um séquito de 11 mil donzelas, ser colocada à sua disposição uma frota de naves para que pudessem

viajar durante 3 anos e que o pretendente se instruisse, entretanto, na doutrina cristã em ordem a receber o baptismo. Aceites as condições, converteram-se ao cristianismo todas as 11 mil virgens e preparou-se a viagem. Os barcos fizeram-se ao mar e, pelo rio Reno, chegaram a Colónia onde um anjo advertiu Úrsula de que aí sofreriam martírio. Prosseguindo viagem até Roma, foram recebidas pelo papa Ciríaco que, avisado por revelação divina da tragédia iminente, renunciou ao papado e seguiu com as jovens em busca da glória do martírio. À medida que esta "legião" de santidade ia crescendo com novas e contínuas adesões, gerais ímpios em Roma sobressaltaram-se com a extensão das conversões e maquinaram traição, preparando o massacre pelos hunos que esperariam o regresso da comitiva em Colónia. Ao mesmo tempo, o pretendente inglês, já rei e já baptizado, recebeu também (no mesmo dia em que as donzelas saíam de Roma) a visão de um anjo que lhe ordenava que saísse de Inglaterra e

Capitel da igreja
séc. XII

Motivo decorativo com cornucópias
arcos laterais da igreja, Isidro Manuel, 1638

Motivo decorativo com cornucópias
arco de ligação ao claustro, João de Ruão, c. 1535-1540

Martírio de Santa Úrsula
óleo sobre tela,
meados do séc. XVII

se juntasse à sua prometida para com ela sofrer martírio (Vorágine, 1994, II, pp. 677-681). A pintura da Sé organiza o massacre de Colónia a partir da centralidade de Santa Úrsula que arvora o estandarte com o monograma de Cristo (não é por acaso que a Companhia de Jesus adopta o mesmo símbolo, expressão da ambição das conversões em massa, e tenha dedicado ao culto das 11 mil virgens uma tão grande afeição). As cores vibrantes da pintura exaltam a piedade e o fervor religioso pela observação de um sentido de heroicidade da Santa que se alheia do caos em seu redor. Antes de ser trespassada no coração pela seta que a haveria de sacrificar, permanece incólume à vertigem da matança dos mártires (onde se encontra o papa Ciríaco – ajoelhado em oração à direita da Santa) e estrutura a composição que incorpora uma cidade arruinada, o rio com as naus de velas hasteadas e os anjos que, sobrevoando a catástrofe, transportam as coroas de flores.

O quinto e último tramo do corpo da igreja é preenchido pelo túmulo de D. Vataça, dama da corte da rainha Isabel de Aragão, obra da primeira metade do século XIV (1336-1337), da autoria de mestre Pêro. A categoria social de D. Vataça Lascaris de Vintemiglia, descendente dos imperadores bizantinos como o atesta a presença das armas imperiais com águia bicéfala de asas abertas, revela-se a partir da sua própria escolha para o local do sepulcro (Macedo, 1986, p. 162).





Por outro lado ainda, o jacente filia-se no modelo definido no jacente da Rainha Santa (na igreja de Santa Clara-a-Nova de Coimbra) também da oficina de mestre Pêro (Goulão, 2009, pp. 64-67). Ocupando a parede fundeira encontra-se a pintura de Santo António com a Virgem, o Menino e anjos, onde a dinâmica emocional extraída do claro-escuro é levada à sua máxima expressão, diluindo a postura mais convencional das figuras representadas.

No transepto, no topo norte, situa-se o arcosólio de volta perfeita com a estátua jacente do bispo de Coimbra e arcebispo de Compostela, D. Egas Fafes (1247-1267), da segunda metade do século XIII. Junto deste, o retábulo de matriz renascentista, já da segunda metade do século XVI, conserva a escultura em madeira de S. Cristóvão (século XVIII) no nicho central. No topo sul do transepto, outro arco tumular alberga o jacente do bispo D. Pedro Martins (1296-1301), dos primeiros anos do século XIV.

Circulando do transepto para a nave da Epístola encontra-se mais um túmulo com jacente do bispo D. Tibúrcio (1234-1246) dos inícios da segunda metade do século XIII, e com a estátua jacente, a cujos pés se colocou um leão, apresentando o rosto barbado e vestes de tratamento pouco flexível. A arca enquadra as armas do Reino com as armas do prelado. No tramo seguinte, o túmulo do bispo D. Estêvão Anes Brochardo (1303-1318), da primeira metade do século XIV, repete os mesmos ingredientes no tratamento seco dos panejamentos e na marcação vinculada do rosto mas, desta vez, com o jacente tendo aos pés um dragão serpentiforme, símbolo reconhecido do Mal. Os corpos dos dois bispos foram trasladados em 1894 da capela-mor para onde hoje se encontram.

São os dois acompanhados pelas grandes telas que retratam, a primeira, o milagre das rosas da Rainha Santa Isabel, a segunda, na linguagem mais romanizada das quatro telas, o martírio de S. Sebastião.

Santo António, a Virgem e o Menino
óleo sobre tela,
meados do séc. XVII

Túmulo de D. Vataça
mestre Pêro,
1336-1337

Túmulo de D. Tibúrcio
meados do séc. XIII

Túmulo de D. Estêvão Anes Brochardo
primeira metade do séc. XIV



Martírio de S. Sebastião
óleo sobre tela,
meados do séc. XVII

Rainha Santa Isabel de Aragão
óleo sobre tela,
meados do séc. XVII

A primeira, restaurada recentemente, invoca tanto a piedade da Rainha (distribuindo pão aos pobres num segundo plano, à direita) como o milagre que alimentou a devoção popular e levou à sua beatificação em 1516 e à canonização em 1625, também sob a pressão dos interesses da dinastia filipina. Em plano central, a figura hierática da Rainha coroada e acompanhada pelos anjos que seguram o seu brasão, mostra o regaço com as rosas. O ambiente resolve-se pela integração de uma arquitectura palaciana que contempla a abertura a uma paisagem de fundo com uma ponte, porventura, a exibição da ponte medieval de Coimbra.

O martírio de S. Sebastião constitui a indicação mais evidente da aposta que privilegiava os grandes volumes pictóricos e as poses grandiloquentes, em estratégia que utiliza uma paleta larga de onde se ausenta a preocupação de minúcia interpretativa. A luz que incide sobre o mártir não anula a completa visibilidade de todos os figurantes, distribuídos de forma equilibrada pelo campo pictórico, tal como as soluções mal resolvidas na articulação entre o desenho e o pigmento (vejam-se as indecisões ao nível do tratamento das musculaturas) também não afectam os efeitos cénicos em torno do tema principal.





Desactivação da ligação entre a igreja e o claustro (1939)
IHRU, 095638

Arco de passagem para o claustro
João de Ruão, c. 1535-1540;
Nossa Senhora da Conceição
Frei Cipriano da Cruz (?), finais do séc. XVII

A antiga passagem da igreja ao claustro (no tramo intermédio à Epístola), no alinhamento da Porta Especiosa, deu lugar a uma capela-nicho com o retábulo de colunas salomónicas onde se colocou a escultura de madeira de castanho da Senhora da Conceição, dos finais do século XVII e já atribuída a frei Cipriano da Cruz (Gac, Alcoforado, 2003, p. 130). Numa estrutura compositiva semelhante à parte interna da Porta, o acesso ao claustro (fechado em 1939) é rematado pelo brasão de D. Jorge de Almeida amparado por duas figuras de grutesco, numa definição porventura próxima daquela que hoje praticamente desapareceu no lado externo da Porta. O intradorso dos dois arcos, com tratamento em abóbada perspectivada, bem como os temas decorativos (a alternância entre os motivos do losango e do meio círculo, grutescos, máscaras, caveiras, cornucópias, vasos, enrolamentos vegetalistas) e o mesmo sentido de delicadeza na execução fazem do conjunto uma



unidade em que o acesso aberto para o claustro complementa a eficácia da Porta Especiosa.

Nos dois últimos tramos do lado da Epístola, hoje completamente desvirtuados, situavam-se as capelas de S. Tomás de Vila Nova (onde em 1939 se abriu uma passagem para o claustro, destruindo a capela e toda a estrutura retabular de talha dourada que a revestia por inteiro), executada em 1684, e a do doutor Duarte de Melo, cónego da Sé (no primeiro tramo junto à porta), obra do arquitecto Tomé Velho em 1583. O arco desta capela colocou-se na galeria sul do andar alto do claustro, na entrada das escadas de acesso à torre, permanecendo *in situ* a parte inferior da estrutura do retábulo em madeira. Deste, ainda existem, preservadas no complexo associado à Sé, as três pinturas dos finais do século XVI com os temas da Crucifixão, Santa Catarina e o Arcanjo S. Miguel pesando as almas.



Sem qualquer confirmação, poder-se-á pensar numa atribuição a Mateus Coronado, pintor e “criado” do bispo D. Afonso Castelo Branco, porventura também, o autor da série da Vida da Tobias no Museu de Arte Sacra da Universidade de Coimbra (Serrão, 2009, pp. 59-60).

No transepto, no mesmo lado da Epístola, encontra-se hoje a pia baptismal, mais uma encomenda do bispo D. Jorge de Almeida para a igreja de S. João de Almedina. É obra de Diogo Pires-o-Moço, datável dos finais do primeiro quartel de Quinhentos, e traduz o percurso do artista formado na sensibilidade manuelina em direcção a uma estética traçada “ao romano”. Divide-se em oito faces por colunas-balaústre vegetalistas (num esquema que tem sequência na parte superior da base) onde se registam as cenas do Baptismo de Cristo e Moisés salvo das águas, que emparceiram com motivos de grutesco e com as insígnias episcopais.

Pormenor decorativo no arco de ligação ao claustro
João de Ruão, c. 1535-1540

Figura de grutesco no arco de ligação ao claustro
João de Ruão, c. 1535-1540

Capelas de Duarte de Melo e S. Tomás de Vila Nova
(foto anterior às obras de 1939), IHRU, 095636



Pia baptismal
Diogo Pires-o-Moço,
c. 1525

Pintura a fresco em abóbada da nave lateral à Epístola
primeira metade do séc. XVI

Azulejos hispano-árabes na igreja da Sé
inícios do séc. XVI

Numa iconografia dos efeitos purificadores da água, a que se junta a presença do vinho eucarístico, os anjos que exercem a função de tenentes são seres estranhos, nus ou cobertos de folhagem com grossos cordões, misto de homens silvestres e senhores coroados de um qualquer mundo inquietante: a exposição de um reino passível de conversão à mensagem evangelizadora do cristianismo. Em plano inferior, e num campo preenchido por larga folhagem, inscrevem-se seres monstruosos, espécie de cães deformados e rastejantes, também eles criaturas do mal, a acompanhar a curvatura da base apoiada em quatro leões. Mantém-se, não obstante a renovação estética, a filiação remota a um sensibilidade geradora de movimento e simuladora de vida.

Os azulejos mudejares (comprados em Sevilha por Olivier de Gand em 1503, aos oleiros Fernan Martinez Quijarro e Pedro de Herrera) que ainda subsistem em vários



muros da igreja dão conta do brilho com que o bispo D. Jorge de Almeida revestiu a sua Sé. Particularmente, o primeiro tramo ao Evangelho, junto à porta axial, mantém, em organização redefinida, a força que transportava a igreja para um nível de cintilação e riqueza cromática.

Pelas obras de intervenção ocorridas em 2005-2006 nas naves laterais foi possível pôr a descoberto alguns registos de pintura a fresco onde predominam os azuis, o vermelho e o ouro. A nave do lado do Evangelho conserva-os no primeiro e quarto tramo a partir da porta axial e a nave da Epístola em todos os tramos. Frente à antiga passagem para o claustro, e em ligação explícita aos temas decorativos que ornaram o arco esculpido, os motivos renascentistas presentes na abóbada pintada demonstram que a Sé foi sujeita a fortíssima campanha de obras ao tempo de D. Jorge de Almeida.



A CAPELA-MOR



Retábulo principal, homem silvestre entre outros motivos
Olivier de Gand e Jean d'Ypres, 1498-1502

Retábulo principal
Olivier de Gand e Jean d'Ypres, 1498-1502

Na organização da cabeceira tripartida e decrescente da Sé cabe o lugar central à capela-mor, mantendo a escala românica inicial e preservando ainda a abóbada de berço e alguns registos dos azulejos mudéjares que revestiam a generalidade da igreja. A definição das paredes laterais é fruto da intervenção realizada nos finais do século XIX e apresenta três registos na leitura vertical dos alçados: arcos-nichos no nível térreo e arcos cegos duplos no nível intermédio.

O retábulo (1498-1502), encomendado por D. Jorge de Almeida e executado pelos flamengos Olivier de Gand e Jean d'Ypres, ostenta repetidamente as armas do bispo, numa criação paradigmática de leitura ascensional obrigatória. O programa iconográfico montado (e onde faltam algumas esculturas que se encontram no Museu Nacional de Machado de Castro) passa pela imposição dos fundamentos da religião:

os Evangelistas, a Adoração dos Pastores e Ressurreição na predela; o tema central da Assunção da Virgem ladeado pelos Apóstolos, Pedro e Paulo, e pelos santos físicos Cosme e Damião; a Crucifixão que dá, finalmente, acesso ao motivo do Paraíso acompanhado já a curvatura da abóbada. Na teatralidade figurativa articulada à exuberância das micro-arquitecturas de "gótico final" ou na captação de categorias simbólicas alternativas como o "homem silvestre" fica a expressão de uma cultura humanista onde se manifesta a dinâmica dos equilíbrios entre o Homem e o Mundo. O retábulo constitui, aliás, momento alto na configuração de uma cultura plástica que, utilizando muitos dos ingredientes do designado "gótico internacional" (de incontornável factura nórdica), não deixa de se posicionar numa atitude moderna, fazendo apelo ao sentido exacerbado de uma espectacularidade controlada pelo bispo, arvorado em faustoso mecenas.





Retábulo principal, Assunção da Virgem
Olivier de Gand e Jean d'Ypres, 1498-1502

Retábulo principal, Evangelista S. Lucas
Olivier de Gand e Jean d'Ypres, 1498-1502

Retábulo principal, Crucifixo e Paraíso
Olivier de Gand e Jean d'Ypres, 1498-1502

A conciliação entre os interesses da Igreja, em pleno processo reformista, e a capitalização da imagem do condutor espiritual da diocese de Coimbra, ganha corpo na leitura do retábulo como catecismo ilustrado para os fiéis. Por outro lado, a mensagem da Salvação que dimensiona a estrutura retabular apoia-se de forma explícita nas categorias mais caras à cultura do Renascimento: a comparência de Cosme e Damião mais não faz do que chamar a atenção para um sentido regenerador contemplado nos efeitos benéficos da saúde física e espiritual. Aclamada pelos intelectuais do Renascimento, a saúde ganhava um estatuto de obrigatoriedade moral enquanto o retábulo podia assumir uma dimensão de protagonismo na gestão da harmonia universal.



A CAPELA DE S. PEDRO



Lálide de D. Jorge de Almeida
Capela de S. Pedro,
c. 1543

Retábulo de S. Pedro
Nicolau Chanterene,
c. 1526

Abrindo directamente para o transepto, do lado do Evangelho, a capela de S. Pedro respeita ainda a anterior estrutura românica do séc. XII.

A sua designação provém do retábulo executado por 1526 pelo escultor Nicolau Chanterene. Numa adopção explícita dos formulários renascentistas, o retábulo da vida e martírio de S. Pedro divide-se em registos sobrepostos (com sectores muito mutilados) apresentando um programa que contempla a dupla natureza da vida espiritual e material, em que as cenas religiosas pactuam com os assuntos (tratados em conversa de varanda) do quotidiano da sociedade civil. Com cerrado preenchimento decorativo, o retábulo adopta uma definição de arco triunfal com vigorosa predela onde se assiste, centralmente, à crucificação do apóstolo. As representações de S. Pedro e S. Paulo ladeiam o motivo central com, mais uma vez, Pedro e Cristo a caminho do calvário, sobrepondo-se à silhueta da cidade tratada em perspectiva.

A figura do Padre Eterno, enquadrada em moldura circular, remata todo o conjunto. A insistência na representação do principal apóstolo da Igreja não é inocente. Como aconteceu em tantos outros circuitos da cultura do Renascimento e, particularmente, depois do esforço tenaz levado a cabo pelo papa Nicolau V (nos meados do século XV), no sentido da reabilitação de uma imagem fragilizada da Igreja, a figura de S. Pedro adquiriu uma projecção reforçada pela repetição de uma iconografia com claríssimos objectivos propagandísticos. Sucederam-se as invocações de templos e capelas a S. Pedro ou, como neste caso, a duplicação figurativa do apóstolo e primeiro representante de Cristo na Terra. Assim, a afirmação de S. Pedro arastava também consigo a importância consagrada dos representantes da Igreja.

Sintomaticamente, esta capela, do lado do Evangelho, é o local do sepulcro do bispo D. Jorge de Almeida, também ele chefe da Igreja e condutor da cristandade.







A CAPELA DO SACRAMENTO

A Capela do Sacramento (1566) resulta da intervenção efectuada na capela românica do lado da Epístola, quando o bispo D. João Soares de Albergaria (1545-1572) fez inscrever aqui o retábulo executado pelo arquitecto-escultor João de Ruão. A capela manteve a parte recta à qual se articulou o plano centralizado, rematado pela cúpula artesoada e lanternim, e acolhe o sacrário montado na estrutura circular do retábulo. Os nichos contêm as figuras de Cristo e dos Apóstolos no registo superior e os Evangelistas, a Senhora e outro Apóstolo no inferior. Organizado em atmosfera de austeridade conciliar, o retábulo pactua com os modelos ornamentais do Renascimento conciliando a gravidade figurativa com um outro dinamismo nórdico, exemplificado no motivo do rollwerk no remate.

A figura geométrica do círculo, expressão maior da perfeição cósmica, implica um domínio da cultura arquitectónica de matriz clássica, testada em diversas ocasiões



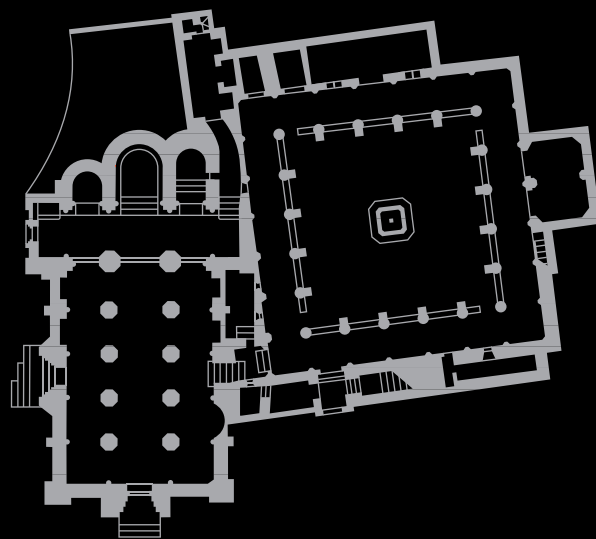
pelo artista normando: numa rede de capelas nas igrejas de Coimbra e na zona do Baixo Mondego, na fonte do Jardim da Manga do mosteiro de Santa Cruz, no mosteiro da Serra do Pilar (Gaia) ou na capela dos Reis Magos do mosteiro jerónimo de S. Marcos em Tentúgal (Craveiro, 1995, pp. 431-432). Na concepção de retábulos ou na projecção ideal dos espaços físicos usufruídos demonstra-se a sua versatilidade e uma capacidade ímpar de pensar o Homem e o espaço; de conjugar a materialidade cultural no patamar da criação. À data da sua morte (1580), a engrenagem entretanto montada, na linha de um ensino pragmático por via da produção oficial, permitiu a longa sobrevivência da “maneira ruanesca”, à revelia de outros e renovados pressupostos artísticos e culturais.

(página anterior)
Cúpula da Capela do Sacramento
João de Ruão, 1566

Capela e retábulo do Sacramento
João de Ruão, 1566

Fundo de cálice com brasão de D. João Soares
ouro, 2ª metade do séc. XVI, MNMC, Inv. nº 6095; O31

A SACRISTIA



Com segurança, nada se pode adiantar sobre a localização e as dimensões da primitiva sacristia que servia a igreja da Sé. É possível que se tivesse instalado já na zona definida entre a capela românica da Epístola e o claustro mas a sala rectangular encaixada entre a parede sul da igreja, ocupando o espaço dos dois tramos junto ao transepto, e a ala norte do claustro constitui também uma opção de fortes argumentos, até pela ligação directa entre esta e o transepto. Quando D. Afonso Castelo Branco fez construir a nova sacristia, esta sala foi desactivada das suas funções. Revestiu-se de azulejos, projectou-se a escadaria (apoiada na parede sul) que estabelecia a ligação ao claustro e aos andares altos e abriu-se, assim, o topo poente com arco onde se colocou o brasão de armas do bispo.

A actual sacristia tem acesso pelo grande portal de verga recta (1593) situado no transepto do lado da Epístola e ostentando o

brasão ovalado de D. Afonso Castelo Branco entre duas aletas curvas. O corredor que circunda a capela do Sacramento desemboca no espaço diminuto em que se mantém o topo sul da sacristia, rasgado com três vãos adintelados, correspondendo o central ao lavabo de mármore, datado de 1598 e exibindo novamente o brasão do bispo. A escada projectada a nascente conduz a um segundo piso (inexistente inicialmente) onde se observa então parte da cobertura abobadada que servia toda a sacristia. A poderosa abóbada de berço, com caixotões decorados por uma sensibilidade geométrica ao ritmo dos motivos comuns nos finais do século XVI, revela bem a expressão plástica a que o bispo aderiu e que marca tantas das construções sob o seu alto patrocínio.

Mutilada e desprovida dos elementos que a enriqueciam, o brilho atingido pela sacristia deduz-se apenas a partir de alguns indicadores documentais.



Os dez painéis pintados pela dupla formada por Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão em 1608 (hoje à guarda do Museu Nacional de Machado de Castro), alusivos à Vida de Cristo (com os temas da Anunciação, Adoração dos Pastores, Adoração dos Magos, Circuncisão, Repouso na fuga para o Egipto, Cristo no Horto das Oliveiras, Traição de Judas, Flagelação, Coroação dos Espinhos e Cristo a caminho do Calvário) estabelecem a dimensão erudita de uma grandeza cenográfica que se conjuga também com a qualidade da arquitectura e das alfaias litúrgicas presentes.

A sacristia projectava-se, numa definição rectangular, até à linha média da capela absidial de S. Pedro, com ligação directa para a capela-mor. Nos inícios do século XX a filosofia de intervenção sobre o património determinava a devolução dos edifícios a uma suposta “integridade” original. Entre 1912 e 1918, as campanhas de restauro optaram por deixar a descoberto a cabeceira



Planta da Sé anterior às obras de 1939 DRCC

Lavabo da sacristia 1598

Abóbada mutilada da sacristia de D. Afonso Castelo Branco finais do séc. XVI

Linha actual da antiga sacristia de D. Afonso Castelo Branco

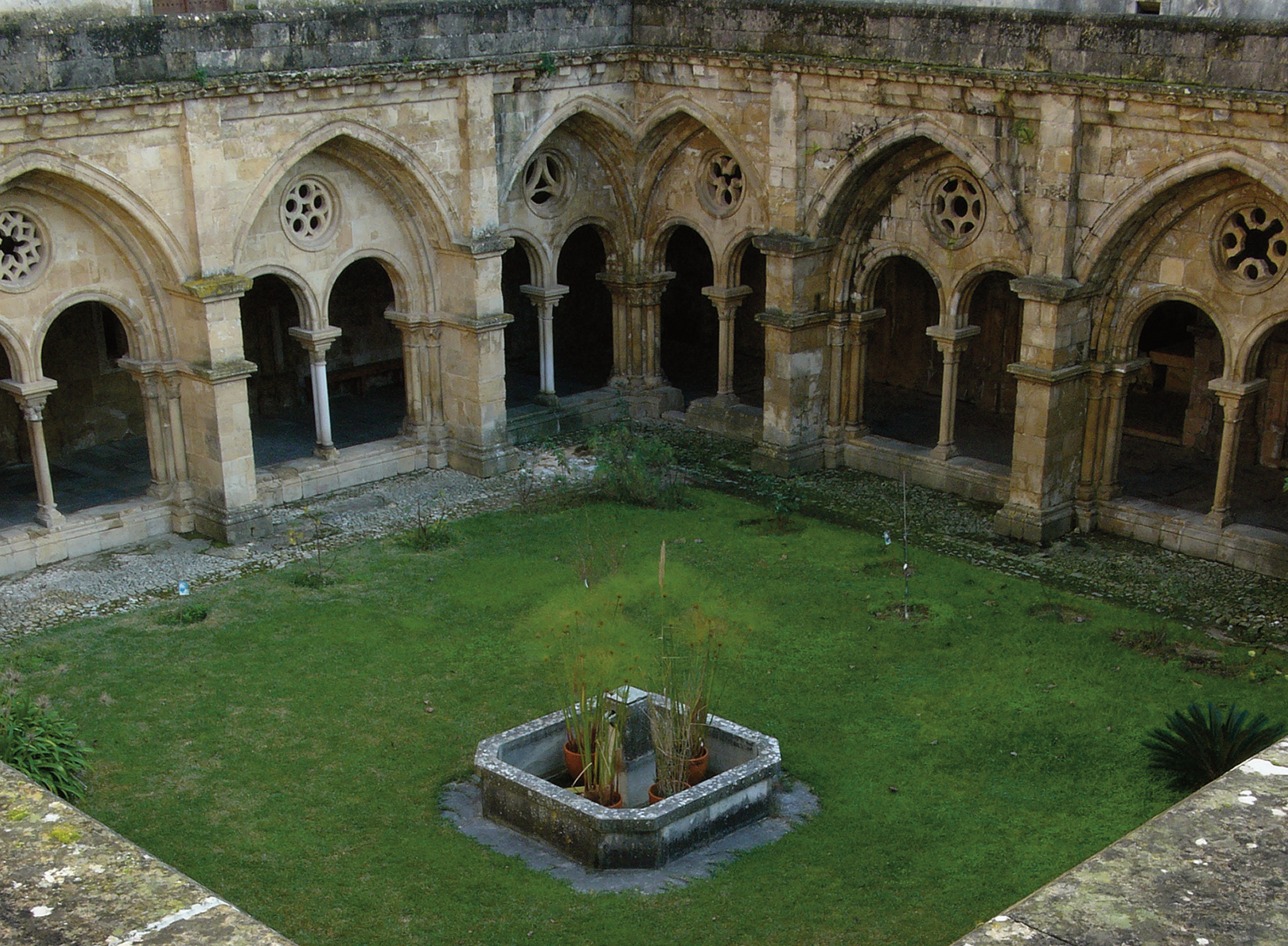
românica da igreja, mutilando irreversivelmente e reduzindo a sacristia ao espaço diminuto que hoje ocupa. Entaipou-se a entrada de acesso à capela-mor e fabricou-se a linha da fachada recuada com o brasão do bispo datado de 1593, ladeado por duas janelas de vergas rectas e decoradas com motivos de matriz renascentista.



Coroação de espinhos
Simão Rodrigues e
Domingos Vieira
Serrão, óleo sobre
madeira de carvalho,
c. 1608, MNMC,
Inv. n.º 2586; P93

O beijo de Judas
Simão Rodrigues e
Domingos Vieira
Serrão, óleo sobre
madeira de carvalho,
c. 1608, MNMC,
Inv. n.º 2584; P96





O CLAUSTRO

(página anterior)
Claustro da Sé
1218

Galeria norte
do claustro
primeiro quartel
do séc. XIII

O claustro (1218) construiu-se a sul da igreja, em cota superior e des-centralizado quanto ao lugar que tradicionalmente ocupa, não tendo, para além das naturais dificuldades de implantação no terreno, justificação plausível a planta insólita que apresenta. De autoria desconhecida, o claustro deve ser entendido como obra de grande relevo no panorama do equilíbrio instável que envolveu o longo governo do bispo D. Pedro Soares (1192-1232). Figura proeminente no domínio do Direito Canónico, acérrimo defensor da protagonização do poder episcopal (que o levou a duras contendas com os poderes concorrentes do mosteiro de Santa Cruz e da Ordem do Templo) e de uma tenacidade combativa precoce contra a política de centralização e a ingerência régia nos assuntos da Igreja, o bispo pagaria o preço da rebeldia com o encarceramento ordenado por D. Afonso II; o mesmo rei que, numa inteligente conduta de liderança, patrocinaria grande parte das obras do claustro,

firmando aqui a tutela com o selo da novidade na orientação estética assumida.

O recinto constitui a primeira obra do gótico nacional, sem correspondência com as tipologias anteriormente definidas para a arquitectura local. Depois da experiência cisterciense em Alcobaça, o claustro da Sé de Coimbra pode também ser considerado como ensaio que garantiria uma plasticidade de sucesso durante os séculos seguintes. Quadrangular, de cinco tramos em cada uma das alas, organiza-se dentro de um esquema de arcos geminados de volta perfeita enquadrados por um arco quebrado superior, em ritmo sequencial nos vários tramos demarcados por contrafortes salientes. A atmosfera de gótico inicial integra a diversidade compositiva dos óculos presentes nos tímpanos assim formados. Toda esta estrutura assenta num murete rebaixado que resguarda as galerias internas e impede a passagem para o recinto aberto, à excepção das quatro aberturas junto dos ângulos. As galerias têm abóbadas com arcos cruzeiros redondos e torais quebrados.

É sobretudo a decoração capitelar que tem chamado a atenção dos estudiosos. Reveladora de um momento em que importava convocar também a natureza ao espaço religioso, a matriz vegetalista (mais depurada ou mais elaborada como nos designados capitéis de colchete) que preenche os capitéis torna-se, assim, uma espécie de bandeira dos novos tempos medievais.



Capitéis de colchete no claustro
primeiro quartel
do séc. XIII



Sem que seja possível conhecer com rigor as estratégias implementadas no pátio aberto do claustro sabe-se que, ainda no século XVIII, era preenchido com lápides funerárias (tal como acontecia também nas quatro galerias) e renques de laranjeiras.

Abundam, de resto, as inscrições funerárias disseminadas pelas diversas galerias. Uma outra lápide, comemorativa dos restauros efectuados entre 1893 e 1902, foi descerrada no claustro em 1922 onde se encontra (depois de acrescentado o nome da rainha D. Amélia de Bourbon Orléans e Bragança, entusiasta convicta da recuperação da Sé) incluída na parede da nave poente, junto da entrada para o claustro.

O claustro foi amplamente reformulado ao longo dos tempos. Nos primeiros anos do século XX, em estado de avançada ruína, foi enfim restaurado, suprimindo construções, recuperando as estruturas dos pavimentos ou elementos arquitectónicos, substituindo partes degradadas, alterando percursos de circulação...

A GALERIA POENTE

A nave poente foi conhecida como nave do Cabido por aqui se realizarem as reuniões capitulares na Idade Média e sofreu alterações de monta a partir de 1773 quando a instalação da Imprensa da Universidade obrigou à construção da grande escadaria que conduz aos pisos altos.

O piso térreo incluía, nos inícios do século XVIII, no ângulo noroeste, a sacristia da Confraria do Senhor, com ligação directa ao exterior. Logo a seguir, existia uma capela com o retábulo de Nossa Senhora da Encarnação com diversas imagens em tratamento escultórico de meio relevo em pedra. Esta capela deveria corresponder ao actual átrio de entrada no claustro, dotado de um grande arco clássico, onde ainda se mantém a estrutura arquitectónica e decorativa do século XVI.

Há ainda notícias de uma capela dedicada a S. Nicolau e Santa Catarina onde, no século XV, se fez sepultar João Vaz de Camões, avô do poeta humanista. A capela, praticamente desactivada em 1624 quando Manuel Severim de Faria a referencia, desapareceu engolida pela escadaria de acesso à Imprensa.

A LIGAÇÃO INTERROMPIDA À IGREJA

A galeria norte, ou nave de S. Miguel, prolonga-se desde a antiga passagem entre a igreja e o claustro até à capela de S. Miguel, já no topo nascente. Acompanha a sala, em cota muito inferior onde, porventura, terá funcionado a sacristia, desactivada nos finais do século XVI quando se construiu uma nova. Ultrapassa também a linha do transepto até ao limite do corredor que dá acesso à actual sacristia.

Ao longo da parede vêem-se diversas inscrições e arcos tumulares com campas gravadas do século XV. As obras de restauro mantiveram igualmente o registo de duas escadas rematadas a um nível alto na parede.

A “capela” fabricada em 1939 pela D.G.E.M.N. surge na sequência do encerramento da ligação à igreja. Núcleo fundamental na circulação que se processava desde a entrada a eixo na Porta Especiosa, organizando os circuitos para o piso térreo do claustro e, no plano superior, para as galerias altas do claustro, para o trifório e coro alto da igreja, esta “capela” liga-se ao claustro por uma estrutura de

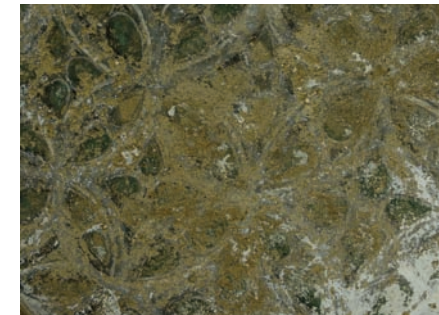
arcos apontados e subverte definitivamente a lógica de circulação inicial. Os degraus que atravessavam a parede sul da igreja, pelo arco aberto por D. Jorge de Almeida, formavam uma plataforma onde se encontravam com as escadas que ascendiam da (possível) antiga sacristia e subiam aos andares altos da igreja e do claustro. Subindo mais cinco degraus chegava-se à ala claustral, depois de transposto o arco renascentista (que o restauro de 1939 substituiu pelos arcos apontados em articulação à atmosfera gótica do claustro) que rematava todo o alinhamento definido por D. Jorge de Almeida. A plataforma foi fechada e removeram-se também os dois arcos redondos que aqui estabeleciam o acesso à (possível) antiga sacristia e aos andares altos: o primeiro, mais simples e assente em pilastras decoradas com losangos e meios círculos (uma decoração que a Porta Especiosa já tinha utilizado), tinha superiormente o brasão de D. Afonso Castelo Branco; o segundo integrava, no intradorso e nas pilastras que o sustentavam, uma decoração com motivos ovais e rectangulares ligados entre si, própria dos finais do século XVI.

(página seguinte)
Antiga ligação ao claustro.
Em segundo plano são visíveis os arcos de D. Afonso Castelo Branco e D. Jorge de Almeida, no acesso imediato ao claustro
IHRU, 095632



Na abóbada de cruzaria desta “capela”, re-matada com chave decorada com quatro anjos com livro, foi recentemente (2005) posta a descoberto a pintura a fresco do século XVI que conferia um brilho intenso à passagem. Executados a partir de cartões que definiam motivos circulares entrelaçados, os frescos privilegiam uma tonalidade azul cintilante de implícitas alusões ao paraíso.

Para aqui transitou primeiro a pia baptismal (vinda do primeiro tramo da igreja à esquerda e daqui para o transepto) e só depois se colocou o retábulo da Natividade datado de 1559 e deslocado da capela de Santa Maria na ala nascente do claustro. É obra em calcário de Ançã da escola de João de Ruão e representa, lateralmente ao tema central, as duas figuras da Anunciação e cenas campestres.



Construção da “capela” surgida com o encerramento da ligação entre a igreja e o claustro (1939)
IHRU, 095653

Retábulo da Natividade
escola de João de Ruão, 1559

Pintura a fresco na abóbada da “capela” de ligação entre a igreja e o claustro séc. XVI



A GALERIA NASCENTE

Também conhecida como a nave da Fonte pela presença de uma fonte de bica que se situava no topo sul desta nave e por onde se captavam as águas exteriores, canalizadas para o lavatório da sacristia.

Capela de S. Miguel

A pequena capela de S. Miguel, do século XIII, no topo da nave com a mesma designação, integra arcos tumulares. Foi o local escolhido para alojar as ossadas do chanceler dos primeiros reis portugueses e figura próxima de D. Afonso II, D. Julião Pais, falecido em 1215. No mesmo local encontra-se também o registo sepulcral do seu irmão e deão da Sé, D. Gonçalo Dias. A descoberta destes sepulcros ocorreu em 1903.

Nos inícios do século XVIII esta capela era dedicada aos santos físicos, Cosme e Damião, pintados no altar.

Capela de Santa Cecília

No tramo seguinte encontra-se a Capela de Santa Cecília cujo único interesse reside no

arco quebrado da entrada, datável dos inícios do século XIV. Era, por 1725, capela com altar de pedra dedicado a Nossa Senhora da Assunção.

Capela de Santa Maria

A capela de Santa Maria, ocupando os tramos médios da galeria, é hoje a maior das que subsistem no claustro. Os três tramos que a organizam correspondiam, no primeiro quartel do século XVIII, a duas casas de despejos laterais à capela que ocupava o tramo central com altar de pedra dedicado a S. Jerónimo. Ainda são visíveis as abóbada com arcos cruzados dos séculos XIII-XIV que repousam em mísulas com decoração vegetalista, zoomórfica ou com elementos híbridos. O acesso à capela não é, portanto, o primitivo bem como as frestas laterais à entrada que pertencem ao restauro dos primeiros anos do século XX. A antiga capela identificada no tramo médio reporta-se ao século XVI, como o comprova a definição dos elementos arquitectónicos na descarga dos arcos preenchidos com volutas e querubins. Frente à entrada, onde estava (ainda nos meados do século XX) o retábulo da Natividade que transitou para a "capela" fabricada com o encerramento da passagem para a igreja, colocou-se o cruzeiro do Arnado com uma coluna compósita (de fuste ornado com a cruz filipina, o escudo e a coroa régia) rematada pela imagem de Cristo crucificado. À direita estão duas arcas tumulares simples, protegidas sob arcos quebrados abertos na parede cavada na rocha.

Foi desta capela que a escultura da Senhora da Anunciação, datável da década de 20, foi levada para o Museu Machado de Castro e cuja qualidade plástica levou à sua atribuição a Nicolau Chanterene. O anónimo *Mestre dos Túmulos dos Reis* mantém-se como a designação possível de um artista cujos méritos foram aproveitados pela encomenda de prestígio em que se contam, para além do bispo de Coimbra, D. Jorge de Almeida, os mosteiros de Santa Cruz, Santa Clara e do Lervão ao tempo de D. Catarina de Eça ou a Sé de Braga no governo de D. Diogo de Sousa.

Capela de Santa Maria
sécs. XIII-XIV e XVI





A GALERIA SUL

A antiga designação de nave do Poço justificava-se pela presença de uma cisterna localizada no ângulo formado a ocidente.

Capela de Santa Catarina

A capela de Santa Catarina, datável do século XIV, de dois tramos e de razoável projecção vertical é a única aberta nesta galeria. Dois grandes arcos quebrados dão acesso a esta capela também cavada na rocha e com as paredes simulando os silhares de pedra. Tinha, nos inícios do século XVIII, um altar pintado com o tema da Santíssima Trindade e era cemitério dos cônegos sem sepultura eleita.

Para aqui foram deslocadas duas arcas tumulares: à direita, o túmulo de D. Sesnando e seu sobrinho D. Pedro, à esquerda o de D. Afonso Castelo Branco. O primeiro, recuperado da parede norte da igreja, ligeiramente elevado e encastado no contraforte angular a poente (tal como se vê em fotografias antigas), é obra da transição dos séculos XV-XVI

e resultado da política de engrandecimento da Sé levada a cabo por D. Jorge de Almeida. Ainda conserva a inscrição em gótico ressaltado e a decoração vegetalista que acompanhava as duas faces visíveis da arca tumular.

O túmulo de D. Afonso Castelo Branco, do século XVII, foi levado em Janeiro de 1908 do convento de Santa Ana (onde se procedia a obras para adaptação a quartel), edifício construído sob o seu alto patrocínio. O bispo repousa em arca sepulcral, datada de 1633 e assente sobre quatro leões, com inscrição e o seu brasão de armas.

Junto à capela mantém-se uma entrada, assinalada com arco trilobado do período manuelino, da escada de acesso aos andares altos do claustro.

(página anterior)
Capela de Santa Catarina
séc. XIV

Túmulo de D. Afonso Castelo Branco
capela de Santa Catarina ao claustro,
1633



OS ANDARES ALTOS



(página anterior)
Piso alto do claustro da Sé

Pormenor decorativo do arco do claustro com ligação à igreja
João de Ruão,
c. 1535-1540

Pormenor decorativo do arco do claustro com ligação à igreja
João de Ruão,
c. 1535-1540

Arco da capela de Duarte de Melo
Tomé Velho, 1583, e
arco do claustro com ligação à igreja
João de Ruão,
c. 1535-1540

A estrutura dos pisos altos, para onde transitaram os dois arcos quinhentistas da capela de Duarte de Melo e da ligação entre a igreja e o claustro, foi profundamente alterada. Nas grandes obras do último restauro efectuado suprimiram-se os blocos superiores mas, ao longo dos tempos, são constantes as notícias que se lhes referem: em 1542, D. Jorge de Almeida recomendava a construção de novos peitoris para um piso renovado; nos inícios do século XVIII, albergava na ala norte a casa do ante-cabido, a casa do despacho do cabido e a casa do tesouro, mantendo públicas as restantes galerias. A ala poente acolhia a casa da cera e demais utensílios necessários ao serviço litúrgico da Sé e, no ângulo sudoeste, a zona reservada às necessárias; no bloco do sul encontrava-se a escada de acesso à torre e à casa do sineiro; a ala nascente, com duas portas de ligação ao exterior, era preenchida por uma sala destinada ao estudo de gramática, mantendo viva a tradição medieval do *studium*, e, na parte norte, pela casa de

habitação do padre tesoureiro. Estes blocos superiores eram iluminados por 16 janelas gradeadas, revestidos a azulejo e tinham cobertura em madeira guarnecida com estuques.

A Reforma Pombalina instalou aqui os prelos da Imprensa da Universidade, removidos nas campanhas de restauro da primeira metade do século XX, e reconfigurou por completo também a atmosfera dos pisos altos.

No ângulo sudoeste do claustro permanece o bloco inferior da torre, parcialmente demolida em 1775.



A TORRE

O claustro e a torre da Sé

Continua por fazer uma leitura historiográfica consistente sobre a torre dos sinos da Sé, localizada no ângulo sudoeste do claustro. A poderosa estrutura quadrangular que subsiste não conseguiu ainda fornecer as indicações necessárias para a pretendida descodificação. Surgiram, no entanto, ensaios de interpretação que vale a pena fixar. Walter Rossa avançou a possibilidade de fazer coincidir a torre da Sé com uma das torres de uma hipotética muralha de protecção à zona da alcáçova. Essa situação, de aproveitamento mais tardio de uma estrutura islâmica, explicaria também o carácter não alinhado da torre relativamente às fachadas do claustro. Uma outra hipótese vai, da mesma forma, ao encontro do período islâmico, na presunção de que a torre da Sé pudesse constituir o “*embasamento (na tradição de outros) do alminar da antiga mesquita, a confirmar-se a sua implantação sobre os alicerces da primitiva catedral*”: (Pimentel, 2005, p. 215).

Será através do fundamental contributo da Arqueologia que a torre da Sé pode recuperar uma identidade desconhecida e captar então as potencialidades interpretativas de que carece hoje.

O acesso à torre faz-se através da entrada no piso alto da galeria sul do claustro, onde está colocado o arco deslocado da capela de Duarte de Melo, e pela escada que conduz à única porta que a serve. O grande salão abobadado encontra-se desactivado das suas antigas funções.

A descrição mais completa que se conhece da torre é do primeiro quartel do século XVIII: “*A torre dos sinos fica desviada da Igreja para a parte do Sul, mas com serventia pello claustro, e tem nove ventanas com sinos, dos quais tres ficam inclinados ao nascente, tres ao poente e tres ao norte, e estes sam os mayores, e no numero delles entra hum de estremada grandeza a que vulgarmente chamam o Balão e tem sessenta e quatro quintaes de pezo, e por sima delle na mesma parede está outra ventana em que está colocado o Relogio, e por sima delle hum sino pequeno que dá os quartos, e esta torre tambem tem o tecto de azulejo azul, e branco, e mixtas a ella estam as cazas que a See dá para morar o sineiro*” (Vasconcelos, 1930, p. 460).

A partir do momento (1775) em que D. Francisco de Lemos ordenou a sua demolição, a torre foi sistematicamente votada ao abandono. Restou um piso sobre o qual, entre a Universidade e a Sé, se instituiria a tradição de miradouro sobre a cidade. O projecto de musealização para a Sé, com a participação do atelier do arquitecto João Mendes Ribeiro e remetido para intervenção futura, privilegiou a torre como espaço expositivo colocando-a novamente no mapa dos circuitos estabelecidos para o conjunto edificado.



BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Lopo de, *Cartas de Itália*, (ed. de Rodrigues Lapa), Lisboa, Imp. Nacional, 1935.

ALMEIDA, Manuel Lopes de, *Acordos do Cabido de Coimbra. 1580-1640*, Coimbra, B.M.C., 1973.

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir. de), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, 4 vols., Lisboa, Círculo de Leitores, 2000-2001.

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir. de), *História Religiosa de Portugal*, 3 vols, Lisboa, Círculo de Leitores, 2000-2002.

CORREIA, José E. Horta, *A arquitectura religiosa do Algarve de 1520 a 1600*, Lisboa, Pub. Ciência e Vida, 1987.

CORREIA, Vergílio, “Um documento acêrca da «Porta Especiosa» da Sé Velha de Coimbra”, *Arte e Arqueologia*, Coimbra, Imp. da Universidade de Coimbra, 1930.

CORREIA, Vergílio, *Obras*, vols. I, II, III, V, Coimbra, Univ. de Coimbra, 1946, 1949, 1953, 1978.

COSTA, António Domingues de Sousa, *Portugueses no Colégio de S. Clemente e Universidade de Bolonha durante o Século XV*, vol. II, Bolonia, Publ. del Real Colegio de España, 1990.

COSTA, Avelino de Jesus da, “A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI”, *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. 38, Coimbra, 1983.

COUTINHO, José Eduardo Reis, *Catedral de Santa Maria de Coimbra (Sé Velha)*, Coimbra, 2001.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “A decoração na arquitectura quinhentista em Coimbra. A capela dos Reis Magos no mosteiro de S. Marcos”, *Biblos*, vol. LXXI, Coimbra, 1995.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, “Influência dos escultores do Norte da Europa na obra de Diogo Pires-o-Moço”, *O Brilho do Norte. Escultura e Escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*, Lisboa, C.N.P.C.D.P., 1997.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos*, dissertação de Doutoramento polic., Coimbra, F.L.U.C., 2002.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, *A Arquitectura “ao Romano”, Coleção Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX* (coord. Dalila Rodrigues), nº 9, s/l, Fubu Ed., 2009.

CRUZ, António, “Santa Cruz de Coimbra na Cultura Portuguesa da Idade Média”, *Bibliotheca Portvcalensis*, vols. V-VI, Porto, B.P.M., 1963-1964.

CUSA, Nicolau de, *A Visão de Deus*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

DAVID, Pierre, *A Sé Velha de Coimbra. Das origens ao século XV*, Porto, Portucalense Ed., 1943.

DIAS, Pedro, *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490-1540*, Coimbra, Epartur, 1982.

DIAS, Pedro (coord. de), *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*, vol. II, Catálogo da Exposição, Lisboa, S.E.C.-I.P.M., 1992.

DIAS, Pedro, *O Fydias peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*, Coimbra, 1996.

GARCIA, Prudêncio Quintino, *Documentos para as biografias dos Artistas de Coimbra*, Coimbra, 1923.

GOMES, Paulo Varela, “In Choro Clerum. O coro nas Sés portuguesas dos séculos XV e XVI”, *Museu*, IV Série, nº 10, Porto, 2001.

GONÇALVES, António Nogueira, *Novas hipóteses acerca da arquitectura românica de Coimbra*, Coimbra, 1938.

GONÇALVES, António Nogueira, *Museu Machado de Castro – Secção de Ourivesaria*, Coimbra, Coimbra Ed., 1940.

GONÇALVES, António Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal – Cidade de Coimbra*, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1947.

GONÇALVES, António Nogueira, *Estudos de História da Arte da Renascença*, Coimbra, Epartur, 1979.

GONÇALVES, António Nogueira, *Estudos de História da Arte Medieval*, Coimbra, Epartur, 1980.

GONÇALVES, António Nogueira, *Estudos de ourivesaria*, Porto, Paisagem Ed., 1984.

GONÇALVES, Carla Alexandra, *Os escultores e a escultura em Coimbra. Uma viagem além do Renascimento*, dissertação de Doutoramento polic., Coimbra, F.L.U.C., 2005.

GOULÃO, Maria José, *Expressões artísticas do universo medieval*, Coleção Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX (coord. Dalila Rodrigues), nº 4, s/l, Fubu Ed., 2009.

GRILO, Fernando Jorge Artur, *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1515- 1551)*, dissertação de Doutoramento polic., Lisboa, F.L.U.L., 2000.

Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Ourivesaria dos sécs. XVI e XVII, Coimbra, I.P.M., 1992.

Inventário do Museu Nacional de Machado de Castro. Coleção de Ourivesaria Medieval. Sécs. XII - XV, Coimbra, I.P.M., 2004.

LE GAC, Agnès; ALCOFORADO, Ana, *Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*, Coimbra, 2003.

MACEDO, Francisco, “Isabel de Aragão, Rainha de Portugal e a Arte em Coimbra”, *Relaciones artísticas entre Portugal y España*, Salamanca, 1986.

MACEDO, Francisco Pato de, “O retábulo da Sé Velha de Coimbra”, Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte, *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, 1988.

FONTES MANUSCRITAS

IAN/TT: *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp. Caixa 47, Doc. 1867.

IAN/TT: *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorporação, Maço 97, Doc. 4709a.

BIBLIOGRAFIA IMPRESSA

AAVV, *Sé Velha de Coimbra. Culto e Cultura*, Coimbra, 2005.

ALARCÃO, Jorge de, “Conimbriga, 20 anos depois”, *Perspectivas sobre Conimbriga*, s/l, Âncora ed., 2004.

ALARCÃO, Jorge de, *Coimbra. A montagem do cenário urbano*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.

ALEGRIA, José Augusto, *O ensino e a prática da música nas Sés de Portugal (da reconquista aos fins do século XVI)*, Biblioteca Breve, nº 101, Lisboa, 1985.

ALMEIDA, Fortunato de, *História da Igreja em Portugal*, 4 vols., Porto/Lisboa, Portucalense Ed./Liv. Civilização Ed., 1967, 1968, 1970, 1971.

MARQUES, Maria Alegria Fernandes, "A restauração das dioceses de Entre Douro e Tejo e o litígio Braga-Compostela, Actas do 2º Congresso Histórico de Guimarães, vol. 5, Guimarães, 1997.

MATTOSO, José (dir. de), *História de Portugal*, vols. 1-5, Lisboa, Círculo de Leitores, 1992-1993.

MOREIRA, Rafael, "A arquitectura militar do Renascimento em Portugal", *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*, Coimbra, Epartur, 1981.

MOREIRA, Rafael, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano*, 2 vols., dissertação de Doutoramento polic., Lisboa, U.N.L., 1991.

MORUJÃO, Maria do Rosário Barbosa, *A Sé de Coimbra: A Instituição e a Chancelaria (1080-1318)*, dissertação de Doutoramento polic., Coimbra, F.L.U.C., 2005.

NOGUEIRA, Pedro Álvares, *Livro das Vidas dos Bispos da Sé de Coimbra*, Coimbra, Publ. do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra, 1942.

PAIVA, José Pedro, "A diocese de Coimbra durante o reinado de D. Manuel I: o governo episcopal de D. Jorge de Almeida (1482-1543)", Actas do III Congresso Histórico de Guimarães, *D. Manuel e a sua Época* (2001), vol. II, Guimarães, Câmara de Municipal Guimarães, 2004.

PAIVA, José Pedro, *Os Bispos de Portugal e do Império. 1495-1777*, Coimbra, Imp. da Universidade de Coimbra, 2006.

PIMENTEL, António Filipe, *A Morada da Sabedoria I. O Paço Real de Coimbra: das origens ao estabelecimento da Universidade*, Coimbra, Almedina, 2005.

PLATÃO, *A República*, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1993.

PRADALIÉ, Gérard, "Les faux de la cathédrale et la crise à Coimbre au début du XII^e siècle", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, t. 10, Paris, 1974.

RAMIREZ, Alexandre; ANTUNES, Ermelinda; CALDEIRA, Maria Helena (Coord.), *Passado ao Espelho. Máquinas e Imagens das vésperas e primórdios da Photographia*", Catálogo de Exposição, Ed. Museu da Física da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2006.

REAL, Manuel Luís, *A arte românica de Coimbra: novos dados – novas hipóteses*, dissertação de Licenciatura polic., Porto, F.L.U.P., 1974.

ROSMANINHO, Nuno; BOTTO, Margarida Donas, "O restauro da Sé Velha de Coimbra (1893-c.1935)", *Les ateliers des interpretes, Revue europeène pour historiens d'Art*, n° 4, Coimbra, Juin, 1992.

ROSSA, Walter, *Diversidade. Urbanografia do espaço de Coimbra até ao estabelecimento definitivo da Universidade*, dissertação de Doutoramento polic., Coimbra, F.C.T.U.C., 2001.

SERLIO, Sebastiano, *Tercero y cuarto Libro de Arquitectura*, Barcelona, Ed. Alta Fulla, 1990.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo, *História de Portugal*, vol. II, Lisboa, Ed. Verbo, 1979.

SERRÃO, Vítor, *A pintura proto-barroca em Portugal, 1612-1657*, dissertação de doutoramento polic., Coimbra, F.L.U.C., 1992.

SERRÃO, Vítor, *A pintura maneirista e proto-barroca*, Coleção Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX (coord. Dalila Rodrigues), n° 11, s/l, Fubu Ed., 2009.

SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*, Lisboa, IPPAR, col., "Arte e Património", 1995.

TEIXEIRA, António José, *Documentos para a História dos Jesuítas em Portugal*, Coimbra, Imp. da Universidade, 1899.

VASCONCELOS, António de, "D. Jorge de Almeida, Bispo de Coimbra, 2º Conde de Arganil," *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. IV, n° 4, Coimbra, 1915.

VASCONCELOS, António de, "Fragmento precioso de um códice visigótico", *Biblos*, vol. V, Coimbra, 1929.

VASCONCELOS, António de, *A Sé-velha de Coimbra. Apontamentos para a sua história*, 2 vols., Coimbra, Imp. da Universidade, 1930, 1935.

VELOSO, Maria Teresa, *D. Afonso II. Relações de Portugal com a Santa Sé durante o seu reinado*, Coimbra, 2000.

VENTURA, Leontina, *A nobreza de Corte de Afonso III*, dissertação de Doutoramento polic., Coimbra, F.L.U.C., 1992.

VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1994.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

FOTOGRAFIA

JOSÉ PESSOA 10-11, 39 esq., 53, 59, 61-63, 65, 67, 72-73, 125, 128-129

MANUEL PALMA 36, 37 esq., 58, 60, 64 dir.

FRANCISCO MATIAS 39 dir.

ABREU NUNES 64 esq.

CARLOS MONTEIRO 74-75

MARIA DE LURDES CRAVEIRO 84, 87

ILUSTRAÇÃO TÉCNICA

FEB DESIGN 96-99

CEDÊNCIA DE IMAGENS

IHRU Instituto de Habitação e Reabilitação Urbana

MNMC Museu Nacional de Machado de Castro

BGUC Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

AUC Arquivo da Universidade de Coimbra

IBMC Imagoteca da Biblioteca Municipal de Coimbra

ALEXANDRE RAMIREZ

