

INVENIRE

REVISTA DE BENS CULTURAIS DA IGREJA N.º 6 Jan.-Jun. 2013 | 9 €

REDESCOBRIR UMA OBRA
a capela-mor da matriz de Santar

CHAGALL
a obsessão bíblica

portfolio NAVETAS MANEIRISTAS
IGREJAS ABERTAS **caderno**



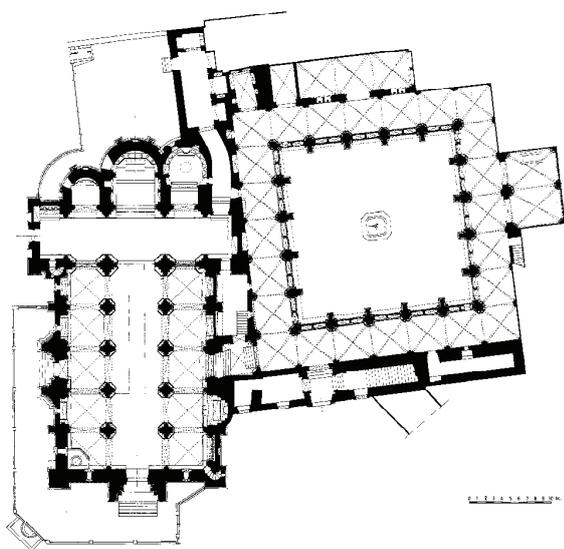
D. Jorge de Almeida (1482-1543)

Renovação espiritual e reconstrução da Antiguidade na diocese de Coimbra¹

MARIA DE LURDES CRAVEIRO

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Identificar o bispo D. Jorge de Almeida como homem moderno é, porventura, insuficiente e historiograficamente ineficaz. A sua dimensão plural ou a obra vastíssima que fez levantar na diocese de Coimbra, cujo governo assumiu em 1483, reivindicam um estatuto sem rótulos para esta personalidade enérgica que, até à sua morte em 1543, aqui desenvolveu os vários programas que impuseram a reforma disciplinar da Igreja e ergueram o território diocesano aos mais altos patamares da erudição e da exigência creditada pelo conhecimento do antigo. Ao longo dos sessenta anos de governo, o bispo munuiu-se dos instrumentos capazes de uma acção eficaz e precisa nos domínios da espiritualidade controlada ou de uma plasticidade que desbravava, em Coimbra, os valores do



Renascimento e de uma cultura sediada na Antiguidade. Em sintonia com os processos de visibilidade do poder e em rivalidade explícita com o poderoso mosteiro de Santa Cruz, a Sé demarcou-se dos circuitos de interioridade e construiu os sinais distintivos da autoridade sobre a comunidade dos fiéis. No exacto ano da morte do bispo, o mosteiro crúzio perdia de vez o anterior protagonismo e capacidade de pressão, coincidentes com a protecção régia que então se ausentava, extinto o priorado-mor e distribuídas as suas rendas entre a recém transferida Universidade e as novas dioceses de Leiria e Miranda do Douro. Clarificava-se, por um lado, o xadrez político montado numa cidade tutelada pelos interesses movidos em torno da Universidade e das Ordens religiosas (que à sua volta se agrupavam) e, por outro, em estrita coordenação de esforços, uma Igreja organizada e disciplinada no rasto do legado transmitido por D. Jorge.

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 D. Beatriz da Silva (dos Silva de S. Marcos – Tentúgal, uma estrutura religiosa jerónima a partir do século XV), 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 em missão diplomática a Roma por D. João II), de D. Fernando de Almeida (bispo de Ceuta desde

Em cima: Custódia doada à Sé Velha de Coimbra por D. Jorge de Almeida, 1527
Museu Nacional Machado de Castro | Foto Manuel Palma DGPC/ADF

À esquerda: Planta da Sé Velha de Coimbra, 1962

Desenho IHRU/SIPA, Nº 00042096

À direita: Olivier de Gand e Jean d'Ypres, Retábulo da capela-mor da Sé Velha de Coimbra, 1498-1502

Foto Terra das Ideias



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; ou ainda D. Joana de Noronha, casada com o 2º barão do Alvito, D. Diogo Lobo da Silveira (Craveiro, 2002: 285-287). Os laços familiares são, assim, o ponto de partida de todo um percurso que não se circunscreve à compreensão da natureza específica da trajetória do bispo mas esclarecem também sobre a entrega generalizada dos circuitos de elite às práticas reconhecidamente modernas da cultura do Renascimento.

Por esta via, não oferece hoje dúvida a estadia do futuro bispo em território italiano. Ainda muito jovem frequentou os Estudos em Pisa e Perugia e teve uma longa permanência na Cúria Romana (Costa, 1990: 758-765). Aqui se bateu pelos interesses de D. João II nas contendas relacionadas com a distribuição dos benefícios eclesiásticos (a propósito da nomeação do bispo de Silves) e aqui assumiu os riscos que também implicavam a escolha partidária pelas causas de um rei determinado no processo de centralização régia (Craveiro, 2002: 288-289).

A presença inequívoca de D. Jorge de Almeida na Itália, pelo menos desde 1469, comprova-se por documentação vária: a 8 de Novembro deste ano, com 10 anos de idade, Sisto IV dirigia-se-lhe como, “*Georgio de Almeyda, clericus Egitaniensis diocesis*” (Costa, 1990: 759); a 21 de Agosto de 1472, com 14 anos de idade, obtinha licença para ser promovido ao subdiaconato na Cúria Romana ou fora dela, quando atingisse os 16 anos (Costa, 1990: 758-759); a 28 de Setembro de 1472, D. Jorge de Almeida pedia ao papa a confirmação dos canonicatos do Porto e de Évora, concedidos por *motu proprio* a 1 de Janeiro desse ano, na expectativa das prebendas (Costa, 1990: 759); em Março de 1473, aos 15 anos de idade, estudava Direito na Universidade de Perugia, sendo-lhe concedida a igreja paroquial de S. João de Abrantes, de que era padroeiro seu pai, D. Lopo de Almeida, e, ainda no mesmo ano, teria transitado para a Universidade de Pisa de onde escrevia a Lourenço de Medici, em cartas datadas de 20 de Dezembro de 1473 e 3 de Janeiro de 1474 (Costa, 1990: 759-760); a assiduidade desta correspondência estabelece-se a partir de outras cartas dirigidas ao Magnífico, em 18 de Janeiro de 1475 (informando-o ter começado a estudar direito civil e pedindo-lhe que conservasse no Estudo o doutor Paulo de Pisa cujas lições desejava continuar a ouvir por mais dois anos – renovou o pedido em carta de 26 de Janeiro do mesmo ano), ou em 10 de Novembro de 1478 onde, ainda de Pisa, lhe fazia novo pedido no sentido de conservar no Estudo Bartolomeu de Prato Vecchio com quem queria estudar eloquência (Costa, 1990: 760); a 19 de Janeiro de 1474 pedia ao papa o canonicato e respectiva prebenda de Coimbra, vacantes por morte de Luís Esteves, mantendo ainda no ano seguinte uma contenda sobre o assunto (Costa, 1990: 760-761); em 1474 entrava em litígio respeitante ao canonicato e prebenda de Lisboa, na Cúria Romana, com Pedro Gonçalves e João Garcia, que haveria de manter-se pelo menos até 1477 (Costa, 1990: 760-761); a 26 de Dezembro de 1474 solicitava ao papa o arcediagado de Fonte Arcada, do qual viria a resignar mais tarde (Costa, 1990: 760-761); a 21 de Dezembro de 1480, em documento que se refere a D. Jorge de Almeida como embaixador do rei, o papa concede-lhe a igreja paroquial de Sarzedas e, a 21 de Janeiro de 1481, a igreja paroquial de S. Julião de Punhete, Constância (Costa, 1990: 762); mantém a qualidade de embaixador do rei junto do papa, em súplica de

29 de Janeiro de 1482, onde se menciona a possibilidade de ser promovido a uma igreja catedral e é referido como “*Georgius dAlmeyda, canonicus Ulixbonensis, V. S. et sedis apostolice prothonotarius ac illustrissimi regis Portugalie orator*” (Costa, 1990: 762-763); a 22 de Maio de 1482, com 25 anos de idade, clérigo de Ordens menores e cônego de Lisboa, Sisto IV nomeava-o então administrador do bispado de Coimbra, no mesmo dia em que D. João Galvão era transferido para Braga (Costa, 1990: 763-764); 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, intitulava-se embaixador do rei de Portugal e bispo de Coimbra (Costa, 1990: 764).

Permanece ainda hoje pouco claro seu percurso enquanto frequentador dos Estudos em Perugia e Pisa ou enquanto residente na Cúria Romana. É, assim, necessário seguir um trajecto preenchido pela escolha alternativa dos estudos em território italiano e pela proximidade aos centros de poder eclesiástico onde mais facilmente se manobra a aquisição dos privilégios. Ao mesmo tempo, importa definir com rigor o seu papel no jogo dos interesses políticos que estão também em curso no “teatro” das operações em Roma. Está por apurar o real significado da sua actuação em 1484 como “testa de ferro” do rei D. João II, na contenda a propósito da nomeação do bispo de Silves, como permanece obscuro o sentido da sua nomeação como embaixador régio em Roma ou em que circunstâncias deixa a Cidade Eterna para regressar a Portugal e assumir no terreno o cargo de bispo de Coimbra. A verdade é também que a intensa reforma disciplinar que se preparava no seio da Igreja ditava, cada vez mais, a proximidade física dos prelados às dioceses para que tinham sido nomeados. O património intelectual de D. Jorge de Almeida, as experiências múltiplas que atravessou e os contactos privilegiados que manteve (onde se conta Lourenço de Medici) desenvolveram uma familiaridade com as correntes humanistas do Renascimento que a sua actuação à frente da diocese de Coimbra e a sua abertura mecenática não deixaram de traduzir. A História da Arte projecta agora uma nova dimensão sobre o papel efectivo de D. Jorge de Almeida na construção da plasticidade renascentista em Coimbra, encarrando-o como peça fundamental no equilíbrio das forças culturais e políticas da cidade. Assim, qualquer análise historiográfica da sua intervenção na área da diocese não poderá ignorar a carga italianizante de que, necessária e explicitamente, foi portador. Aliás, 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, arcediago da Sé (Grilo, 2000: 698).

No seu longo período de governação (1482-1543), 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 tanta importância a nível político e diplomático, como a morte de D. João II em 1495 no Alvor, ou 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), revelando a força do seu testemunho no sonho acalentado da união dos dois reinos, reflecte-se na imagem de um bispo que acompanha tanto os circuitos do poder como uma engrenagem montada em torno de uma cultura plástica em cujo domínio se fundavam também os poderes.

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 as competências necessárias para uma regulação da sociedade civil. De igual forma, os instrumentos pastorais manobravam a ideia crescente da necessidade de reforma do sector eclesiástico que se ia, “*acentuando à medida que tomavam um tom mais forte (mas também, para muitos, preocupante, pelos riscos de identificação com denúncias erasmistas e com ideias protestantes) as críticas à ignorância, à acumulação de benefícios, ao incumprimento dos deveres e funções e aos hábitos pouco cristãos de franjas significativas do clero. É, por isso, compreensível que algumas das primeiras medidas legislativas e disciplinares se mostrassem – ou quisessem mostrar – preocupadas com a reforma dessas faltas e desvios que impediam a renovação não só da Igreja mas também da vida cristã dos fiéis*” (Fernandes, 2000: 21).

Neste contexto, não surpreende a vertente mecenática que enquadrava a gestão de D. Jorge de Almeida à frente da diocese de Coimbra e que, graças ao importante contributo de uma historiografia recente², alcança agora uma dimensão de grande impacto nos domínios intelectual e artístico da sua época.

Desde muito cedo, o bispo preocupou-se com uma dinâmica a imprimir em 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 construtivas do período manuelino que sobreviveram e que incluem os tectos de alfarge provam que a “*reforma deveria ter sido grande, tanto no bloco do norte como no do sul, e motivadamente se colocou, na reforma de 1592, o brasão daquele prelado na entrada e se conservou outro na parte de dentro da mesma*” (Gonçalves, 1947: 161). Entre Coimbra e Coja (Paiva, 2004: 27), D. Jorge estabeleceu uma residência assídua que assegurava a garantia de vigilância sobre os problemas da diocese ao mesmo tempo que cumpria também as determinações reformistas em curso na Igreja.

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 escava-

ções 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 (1585-1615). 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 6.30m e a 6.10m (Vasconcelos, 1935: 195-198) e abrangia (a poente e a norte) 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 entrada e seruentia da dita see seer em luguar fraguoso e nom seer boã seruentia, que o dito ãor bispo determinara de fazer huum patim ante as portas principaes 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: 187). Desta forma, o resultado passou por uma solução de recorte clássico em que todo o edifício simulava o assentamento sobre um *podium*. Um processo iniciado em 1498 e que implicava o derrube da casa do Vodo situada em frente da fachada poente da Sé. 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 (Vasconcelos, 1930: 177-180) 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,



Nicolau Chanterene, Retábulo de S. Pedro, Sé Velha de Coimbra, c. 1526
Foto Terra das Ideias

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 mecénatico³. A entrada axial ganhava um outro aparato que, por sua vez, na representação do espectáculo do poder, promovia a encenação montada no espaço da capela-mor. Quase 40 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 e divulgado por outros autores⁴, é revelador da enorme reformulação dos objectos de culto por que passou a catedral ao tempo de D. Jorge de Almeida. 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 prata⁵ esmaltadas e douradas, várias tapeçarias ou as peças litúrgicas de prata como a conhecida custódia datada de 1527⁶, a caldeirinha renascentista e alguns cálices que se guardam no Museu Nacional de Machado de Castro. No seu testamento lavrado a 29 de Abril de 1542, nomeando como testamentários 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, “*tudo o balsamo e reliquias que se acharem em minha casa ao tempo de meu falecimento e as caixas em que forem guardadas ora sejam dourado ou de prata*”⁷. Por outro lado, não deixa de ser interessante que nos inventários relativos ao tesouro da Sé deste período (concretamente de 1492, 1517 e 1546) se registem várias doações, sempre perseguindo um enriquecimento que não deixaria de ser estimulado pelo bispo e pelos membros do Cabido⁸.

Os já referidos revestimento azulejar da Sé (com azulejos comprados por Olivier de Gand em Sevilha em 1503) e o novo retábulo para a capela-mor (Grilo, 1997: 92-98; Macedo, 1997: 229-236), executado entre 1498 e 1502 por Olivier de Gand e Jean d'Ypres, inscrevem-se no mesmo patamar de brilho e fausto que identifica o edifício condutor da espiritualidade. As armas do prelado constam repetidamente no retábulo em criação paradigmática de leitura ascensional obrigatória ao longo de mais de 15 metros de altura. O mesmo é dizer que o bispo acompanha e protege a construção espiritual que daqui decorre. Da predela, preenchida com os Evangelistas, a Adoração dos Pastores e a Ressurreição do Túmulo, até à encenação do Paraíso coincidindo com o remate da abóbada, o brasão do bispo reivindica a tutela do programa de salvação contido no retábulo. Em registo de centralidade, a Assumpção da Virgem assume a dedicação da Catedral e projecta o tema seguinte da Crucificação. Parte da escultura avulsa do retábulo encontra-se hoje no Museu Nacional de Machado de Castro mas ainda permanecem as esculturas de S. Pedro e S. Paulo tal como os santos Cosme e Damião, numa alusão explícita à força social da saúde a que o Renascimento deu uma dimensão intelectualizada. As microarquitecturas que estruturam todo o retábulo apresentam a definição comum a uma plasticidade intitulada como gótico



Armas de D. Jorge de Almeida, inícios século XVI
Museu Nacional Machado de Castro
Foto Francisco Matias DGPC/ADF

final e reforçam a carga cenográfica do conjunto. Mas, só aparentemente se poderá pensar o retábulo como unidade inscrita numa cultura medieval. Os ingredientes presentes, a selecção dos motivos iconográficos (que incluem um bestialismo burlesco onde marca posição destacada o “homem silvestre” – criatura extraída da vontade de regeneração da “barbárie” pela religião), o dinamismo da composição ensaiada nos equilíbrios formais do trabalho escultórico ou a preocupação na exposição da tutela fazem deste conjunto ímpar uma exibição criteriosa de modernidade.

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 entregarem ao meu cabido se os eu primeiro não acabar por meu falecimento e descobrir as abobodas da see que tem sobre a crasta e fazeremse novos peitoris de maneira que fique tudo em cima limpo e descuberto 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”⁹.

Os critérios de renovação da imagem através das artes plásticas manifestam-se, assim, em obras que não alteraram a estrutura da Sé mas implicaram 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 (Dias, 1982: 197-211; Craveiro, 1997: 128-133), encarrega-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 Velha, 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 terão levado a cabo na Sé, também por iniciativa de D. Jorge de Almeida. Obra sem autor permanece a magnífica Senhora da Anunciação, datável da década de 20, que fazia parte de altar colocado na capela de Santa Maria no claustro e cuja qualidade plástica levou à sua atribuição a Nicolau Chanterene. O anónimo *Mestre dos Túmulos dos Reis* (Gonçalves, 1979: 27-66) 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, os mosteiros de Santa Cruz, Santa Clara e do Lorvão ao tempo de D. Catarina de Eça ou a Sé de Braga no governo de D. Diogo de Sousa. Numa adopção explícita dos formulários renascentistas, conciliada com a vontade de aliança à mão-de-obra mais qualificada, situa-se o retábulo da vida e martírio de S. Pedro, sintomaticamente o tema imposto na capela do lado do Evangelho, o local do sepulcro do bispo, também ele chefe da Igreja e condutor da cristandade¹⁰. Nicolau Chanterene assumiu então (cerca de 1526) a responsabilidade da execução de um programa que contempla a dupla natureza da vida espiritual e da vida material, em que as cenas religiosas pactuam com os assuntos (tratados em conversa de varanda) do quotidiano da sociedade civil.

A presença do brasão do bispo nas obras sob a esfera do seu patrocínio é uma constante observável, não apenas no âmbito específico da arquitectura 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, quer ainda pela cedência das alfaias litúrgicas necessárias à manutenção da dignidade do território espiritual da diocese¹¹.

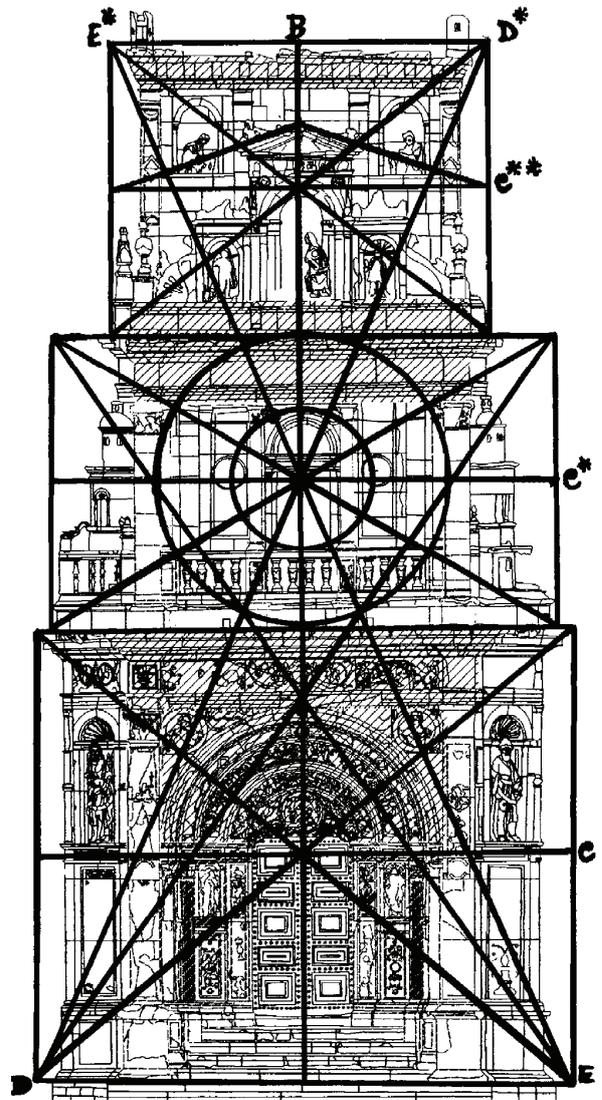
Neste capítulo, podem invocar-se os exemplos das igrejas de S. João de Figueiró dos Vinhos ou de S. Miguel de Penela. Na primeira, a 17 de Abril de 1542, o bispo autoriza Rui Mendes de Vasconcelos, senhor de Figueiró e de Pedrógão Grande, a fazer um altar de pedra para colocar na capela-mor à frente do sacrário, mandado executar por D. Diogo de Sousa

(Craveiro, 2002: 52). A cláusula explícita de que o altar não interferisse com o sacrário é bem reveladora do respeito pela dignidade do arcebispo de Braga e, ao mesmo tempo, por um património previamente constituído. A igreja de Penela foi também alvo de diversos trabalhos executados no mesmo ano de 1542 por Gaspar de Torres, pedreiro morador em Évora e com intervenção conhecida no convento de Nossa Senhora da Assunção em Faro (Correia, 1987: 35), espaço protegido pela rainha D. Catarina. Por intermédio do doutor Rui Lopes de Carvalho, cónego da Sé de Évora e prior da igreja de S. Miguel em Penela, Gaspar de Torres assume a construção do arco, uma fresta e degraus da capela-mor, tal como se responsabiliza por telhar a igreja e pela colocação de jarros na cobertura (Craveiro, 2002: 53-54).

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



Nicolau Chanterene (?) e João de Ruão, Porta Especiosa, Sé Velha de Coimbra, c. 1535



Linhas compositivas da Porta Especiosa sobre desenho estereofotogramétrico

da imposição das estruturas ligadas 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 do Renascimento mas cuja análise decorre exclusivamente dos ingredientes que contém.

A sua 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* e constitui um desses marcos incontornáveis de referência obrigatória quando se alude à arquitectura portuguesa do Renascimento mas cuja análise decorre exclusivamente dos ingredientes que contém.

Pelas obras de restauro da Sé Velha, efectuadas a partir de 1893, sob a vigilância de mestre António Augusto Gonçalves, foi possível extrair dos registos arqueológicos referentes ao adro da Sé, algumas conclusões fundamentais para a definição do papel desempenhado pela Porta Especiosa ao longo dos tempos. Na realidade, a estrutura quinhentista “colou-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. Numa situação de rigor muito aproximado em termos de escala, o desenho estereofotogramétrico da Porta Especiosa oferece a possibilidade de constatação de uma preocupação evidente de simetria a partir do desenvolvimento do módulo do quadrado. Os rectângulos constituídos no nível inferior são proporcionais aos do nível superior, mas o nível intermédio apresenta uma estrutura rectangular que se identifica com a proporção áurea privilegiando, desta forma, este espaço central: nem mais nem menos do que o lugar reservado à presença do bispo nas cerimónias de impacto e projecção da dignidade episcopal – o portal do piso intermédio fica, assim, arvorado em centro de gravidade da Porta. Da mesma forma, o traçado de todas as diagonais possíveis favorece a multiplicação das formações triangulares que ordenam também a estrutura compositiva e constituem-se nas figuras geométricas que protagonizam a cultura do edificado no Renascimento. O remate superior da Porta seria uma forma triangular ladeada pelos dois torreões que ainda subsistem. É nesse sentido que vai, aliás, o lamento do bispo D. Manuel de Bastos Pina quando, a 29 de Dezembro de 1892, refere que, “*Há dois anos desabou uma parte do frontão superior*” (Vasconcelos, 1930: 283).

A orgânica fundamental da Porta Especiosa integra a formulação de figuras geométricas regulares e exige a utilização do esquadro e do compasso, instrumentos imprescindíveis na definição de um programa arquitectónico racionalizado. De forma incontornável, o projecto prévio alcança uma essência criadora e a obediência na sua execução afirma-se uma necessidade pragmática de inteligibilidade. Cada um dos elementos presentes assume enorme grau de independência que não deixa, apesar disso, de se articular com as restantes partes no rasto, aliás, das lições de Alberti. Tudo funciona como se em cada um dos níveis se instalasse um mecanismo autónomo de apoio aos “arcos triunfais” constituídos em sequência que privilegia o registo central.

Para A. Nogueira Gonçalves, no seu estudo pioneiro entre nós (1932) sobre as linhas de proporção da Sé Nova de Coimbra, problemas de proporção e articulação de unidades compositivas só foram resolvidos na segunda metade do século XVI, pela exploração do sentido catequético da Contra Reforma: “*O quattrocento esbarrou na sua solução apesar de exemplares isolados muito sugestivos que deixou. Faltava-lhe o conhecimento perfeito das proporções das ordens romanas, formas morfológicas essenciais para o desenvolvimento duma regular sintaxe arquitectural; como lhe faltava também, do mesmo modo que ao princípio do século imediato, uma empresa grandiosa e rapidamente acabada em que os arquitectos empregassem toda a sua ciência técnica e que pela sua situação no meio religioso da cristandade se tornasse o exemplar não só para os artistas mas também para a encomenda dos bispos e cabidos, das ordens religiosas e piás associações, dos reis e do povo fiel*” (Gonçalves, 1984a: 265). A Porta Especiosa é, pela década de 30 do século XVI, um desses momentos de excepção que, em termos da geometria aplicada de Euclides, só é comparável no território nacional a outras situações não menos excepcionais como a fachada da igreja da Graça em Évora.

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, colunelos, 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 (Moreira, 1981: 301)¹², 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 balaustrada¹³, assume então a centralidade dos efeitos cénicos propostos. 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. Existe um elo de ligação explícito 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 também 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 de um programa iconográfico específico tendo, no nicho central encimado pelo frontão triangular, o tema do encontro entre Santa Ana e S. Joaquim (este em falta). Ao lado, mais dois nichos adintelados com as figuras 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 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 pilstras laterais deste corpo assimilam uma decoração constituída pela sucessão de losangos e círculos ou meio círculos (recuperando um repertório decorativo presente em Roma na *Domus Aurea*, cuja descoberta tanto entusiasmo causou nos meios intelectuais italianos) que têm correspondência na decoração colocada internamente no vão que estabelecia a ligação ao claustro ou nas pequenas portas que dão acesso aos púlpitos no refatório 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 país¹⁴ e seria desenvolvida com outro dinamismo em tempos designados maneiristas.

A Porta Especiosa tem directa ligação ao claustro da Sé através da montagem do acesso aberto na parede da nave à Epístola. Numa estrutura compositiva semelhante à parte interna da Porta, o acesso ao claustro (posteriormente fechado) 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. Os intradorsos, 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 faz do conjunto uma unidade em que o acesso aberto para o claustro complementa a eficácia da Porta¹⁵.



A complexidade iconográfica presente na Porta Especiosa conjuga 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. Se a sua organização arquitectónica 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*. Cumprir destacar, como excepção à matriz clássica na decoração em baixo relevo, os temas religiosos dos anjos músicos nas pilstras do primeiro nível, do anjo que sobrevoa o motivo representado no arco central superior ou do medalhão no tímpano do portal, com a Senhora e o Menino, na opinião de Nelson Correia Borges, “talvez, o mais delicado de toda a Renascença de Coimbra” (Borges, 1980: 55).

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 permanecesse 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.

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 divino¹⁶. 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 agora não identificável pela grande deterioração da pedra. A clareza com que surge em fotografias antigas permite reconhecer a representação de Hércules a quem falta já a cabeça do leão de Nemeia, o atributo mais comum ao herói¹⁷.

Sé Velha de Coimbra, antiga ligação ao claustro, c. 1936-1939
Foto IHRU/SIPA, Nº 00095638

Arredada a possibilidade de que a mensagem contida em semelhante representação imagética pudesse passar à colectividade, resta a convicção de que a decifração do programa exposto estivesse deliberadamente entregue a uma elite de comprometida vocação pedagógica. 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. 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. De facto, se é obrigatório encarar os medalhões do primeiro nível como portadores de uma intenção determinada, os referenciais da cultura cristã, se devidamente identificados, não podem aqui traduzir menor valor de expressiva leitura e orientação.

Existem sete “temas” concentrados no primeiro e no terceiro níveis que não deixam espaço para pensar numa escolha fortuita e desarticulada entre si. No primeiro encontram-se as representações de S. João Baptista e do profeta Isaías; no último, não oferece qualquer dúvida a identificação do evangelista S. João (superiormente à esquerda), ainda com a águia assomando debaixo da mesa, enquanto que no nicho inferior à esquerda todos os elementos sobreviventes parecem apontar para a exibição do arcanjo S. Miguel vencendo o dragão. Numa rara atitude iconográfica, S. Miguel empunha na mão esquerda a espada com as chamas ainda visíveis na ponta superior e tem a seus pés o que parece ser um monstro bicéfalo. No braço direito, desaparecido, haveria então de segurar o escudo. O culto de S. Miguel, particularmente activo a partir do reinado de D. João III, acabou por ter uma subtil ligação ao anjo Custódio do Reino com o qual se foi ao longo dos tempos confundindo¹⁸. A fixação de uma fina colagem à capela real e ao respectivo significado de paralelo domínio?

Na catedral de Santa Maria e no pressuposto de que a Porta Especiosa é também um hino de louvor à Virgem, glorificada no tímpano inferior, o tema inserto no nicho central representa o encontro dos pais da Virgem, restando apenas uma figura feminina levemente curvada; da figura em falta subsistem unicamente os pés.

S. Lucas, o evangelista que, à direita, perdeu o seu atributo inicia o evangelho com a narração do nascimento de S. João Baptista e continua no âmbito da pregação e da sua proximidade a Cristo (Lc, 1, 5-25; 1, 39-56; 1, 57-80; 3, 2-20; 7, 18-35; 20, 1-8). A possibilidade de que o anónimo evangelista possa ser S. Lucas é reforçada não apenas pelo protagonismo que a cidade santa de Jerusalém assume no evangelho mas sobretudo por uma espécie de peregrinação espiritual que o autor estabelece desde a Galileia a Jerusalém, seguindo o percurso de Cristo até à morte e à ressurreição. Lucas é também o autor dos Actos dos Apóstolos onde se traça novo périplo de Jerusalém a Roma. Com o patrono dos pintores encontram-se, assim, consumados a universalização e o triunfo da Igreja. Desta forma, o atributo que falta debaixo da sua mesa, em consonância com a águia de S. João, é o touro, irremediavelmente perdido.

A figura feminina que se apresenta em paralelo a S. Miguel, ladeando (à direita) o tema central do último registo, encontra-se também bastante deteriorada. Já sem cabeça e com uma atitude tranquila, segura no braço esquerdo o que parece ser uma cesta¹⁹, objecto que pode apontar para a representação de Rute, a estrangeira moabita que acabaria por ser a bisavó do rei David. Respigando o campo de Booz, na recolha das espigas da cevada e do trigo, a Rute é reservado um papel activo na cadeia de alimento do povo do Senhor. Personagem exemplar no domínio da fidelidade²⁰, Rute é a estrangeira acolhida na longa genealogia de Cristo que não conhece distinções de raças ou povos. Ou seja, à direita do tema central, mais uma vez a ideia da vocação universalista da Igreja e à esquerda a vitória desta sobre o pecado e o mal.

O programa iconográfico contemplado na Porta Especiosa passa, assim, pela sustentação da possibilidade da redenção. Atravessando as profecias de Isaías, os eleitos do Senhor deverão de suportar a servidão mas reunir-se-ão conciliados na Jerusalém, “*infeliz, sacudida pela tempestade, desconsolada; (mas) eis que te vou edificar sobre uma pedra de jaspe, sobre alicerces de safira. Farei as tuas ameias de rubis, as tuas portas de cristal, e toda uma muralha de pedras preciosas*” (Is, 54, 11-12). Depois das trevas e da opressão a cidade de Jerusalém será reconstruída: “*Levanta-te e resplandece, chegou a tua luz; a glória do Senhor levanta-se sobre ti ... e glorificarei o templo da minha glória ... As tuas portas estarão sempre abertas, não se fecharão nem de dia nem de noite, a fim de que te seja trazida a riqueza das nações ... Não se ouvirá mais falar de violência na tua terra, de devastações ou de ruínas no teu território. Darás às tuas muralhas o nome de «Salvação», e de «Glória» às tuas portas*” (Is, 60, 1; 60, 7; 60, 11; 60, 18). É, portanto, um programa 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.

Em situação de grande destaque no primeiro nível, a comparação das quatro Virtudes Cardeais, a Justiça, a Prudência, a Fortaleza e a Temperança, recuperadas do espaço profano da República de Platão²¹, remete para um temário comum da cristandade. 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.

No Renascimento, as alusões ao rei Salomão justificam-se pela origem mítica do espaço centrado que supostamente promoveu, pelo que representa enquanto guardião das categorias do divino, contempladas na salvaguarda das Tábuas da Lei de Moisés e da Arca da Santa Aliança e, finalmente, como herdeiro do rei David, remetido às origens de uma longa linhagem que culminará em José e na Virgem e, conseqüentemente, em Cristo. A Porta Especiosa reflecte uma ordenação compositiva regular e coerente; mas a coroação da rainha do Céu que se opera no tímpano do portal foi interpretada pelos teólogos medievais como a consagração do respeito de Salomão a sua mãe Betsabé que o colocou no trono. E as mesmas fontes estabelecem também a identificação do tema da Virgem com o Menino com o próprio trono de Salomão. Por outro lado, a sensualidade erótica que decorre do Cântico dos Cânticos, atribuído a Salomão, é, da mesma forma, purificada na interpretação da união de Cristo com a Igreja.

Se a Porta Especiosa não pode deixar de ser vista 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.

Arredada a hipótese de correspondência com as arquitecturas efémeras construídas no âmbito das entradas régias (com D. João III) na cidade, as fontes de inspiração da Porta Especiosa têm 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. Não se trata apenas da simples sobreposição de “arcos triunfais” em sequência, mas antes da sua articulação numa dimensão perspectivada que a cultura arquitectónica da época também privilegiou. 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. Cabem aqui os exemplos ligados ao Castelnuovo em Nápoles, que inscreve a porta monumental (cuja construção se arrastou até 1486) com os relevos da entrada triunfal de Afonso V de Aragão e Sicília e I de Nápoles (1443-1458), irmão da rainha D. Leonor, mulher do rei D. Duarte; ou também a mais famosa fachada do palácio ducal de Urbino, essa espantosa concepção da “*cidade em forma de palácio*” (na expressão feliz de Baldassare Castiglione), onde Luciano Laurana construiu (cerca de 1466) o pórtico enquadrado pelas duas elegantes torres circulares que acompanham a sucessão dos quatro vãos sobrepostos.

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. Apenas, e novamente a título de exemplo, citem-se as empreitadas italianas promovidas em Quinhentos pelo cardeal George de Amboise no castelo de Gaillon, onde, como em nenhum outro local do território francês no primeiro Renascimento, este “*se manifestou com tanta força, com tanto vigor e também com tanta erudição*” (Dias, 1996: 167). A fachada do pavilhão de entrada do castelo, dividida em três níveis e com o repetido enquadramento das torres laterais, agora em formação octogonal, não se coíbe de apresentar idêntico figurino de sobreposição. 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. Na realidade, é hora de consolidar a imagem do maior artista do Renascimento em Coimbra como figura criadora e inventiva de formas e espaços tradutores da ambiência clássica que, afinal, não se cansou de transmitir nas micro-arquitecturas que preenchem as composições retabulares com que inundou o país. Também porque ascendia na cidade um outro vulto exclusivamente ligado aos problemas da arquitectura e protegido por todas as instâncias de poder, Diogo de Castilho, a João de Ruão foi cabendo cada vez mais o papel central de dinamização dos espaços arquitectónicos através da imposição de volumes e ritmos escultóricos de filiação humanista. De facto, é também mais usual ser tratado pela documentação como imaginário, imaginador ou pedreiro de marcenaria, em consonância com o seu trabalho mais frequente e, apenas em casos mais esporádicos lhe é conferido o título de arquitecto. Daí que a generalidade da historiografia artística lhe conceda sobretudo as honras de escultor, tendendo a subalternizar o seu papel como arquitecto. Mas, a comprovada participação do normando na definição espacial da igreja de Bouças (Matosinhos), em várias capelas de Coimbra e na região e a suspeita do seu envolvimento como projectista de espaços tão paradigmáticos como a Fonte central no claustro do Jardim da Manga, o colégio das Artes saído do contexto da reforma joanina da Universidade ou o claustro do mosteiro de Santo Agostinho da Serra do Pilar (Gaia), fazem dele o artista multifacetado, com o domínio intelectualizado das vertentes ligadas à construção e um digno sucessor de Alberti em território português. Os ensinamentos do italiano contidos nos seus tratados sobre arquitectura, escultura e pintura passavam a João de Ruão à pedra com idêntica e disciplinada força pedagógica. Como noutros momentos cruciais que conferiram à cidade de Coimbra as condições propícias à fixação de uma escola artística eficaz e duradoura, João de Ruão constituiu, 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 portugueses, 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 incontornável a sua marca no plano escultórico para a generalidade do conjunto, estendido ao relevo e à figuração avulsa. Por outro lado, o que pode questionar-se, 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. Por 1530, João de Ruão teria acabado de se instalar em Coimbra, não podendo usufruir ainda da projecção e credibilidade de Chanterene. E se um projecto desta dimensão é possível na década de 20, nada, com efeito, faz supor que o bispo tenha prescindido da autoridade reconhecida de Chanterene para apostar em Ruão. E se a Porta Especiosa é uma obra que joga também 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 arquitectura²². 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 (Grilo, 2000: 686-691, 718, 725), parece também credível (se não mesmo provável) a extensão dessa possibilidade alargada à Porta Especiosa. Carla Gonçalves, mantendo a atribuição a João de Ruão, defendeu recentemente uma cronologia da Porta Especiosa remetida para um período posterior a 1537, ou seja, posterior à publicação do Livro Quarto de Serlio, onde se publicita uma série de gravados próximos deste afinco pela sobreposição ordenada dos vários registos (Gonçalves, 2005: 529-539). De facto, nenhuma das gravuras de Serlio é igual à definição da Porta Especiosa. As imagens reproduzidas 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 outros documentos de utilização quotidiana²³.

A par de um reportório ornamental que é comum a Chanterene e a Ruão, justificando repetida confusão historiográfica sobre autorias, e para além das evidentes marcas ruanescas, o jeito e a força de Chanterene não se encontram em menor evidência²⁴. Assim, João de Ruão poderá não ser o autor do projecto para a Porta Especiosa. Na segunda metade da década de 20, em momento de grande dinamismo na cidade, D. Jorge de Almeida pode ter aproveitado a mão-de-obra mais autorizada que, na altura, trabalhava para si. Aliás, e com a necessária

distância provocada pela especificidade de cada um dos conjuntos, veja-se o subtil paralelismo que se estabelece entre o corpo principal do retábulo de S. Pedro e o último nível da Porta Especiosa: um arco central enquadrado por dois mais pequenos a dar espaço para colocar superiormente dois nichos – no retábulo a conversação nas varandas, na Porta os evangelistas.

Na sequência desta formulação torna-se conveniente o olhar atento para a vizinha Porta de Santa Clara (que nunca chamou a atenção da historiografia, embora já tenha sido reconhecida como “*uma construção mais modesta que a que lhe é vizinha, mas nem por isso falha de qualidade ... de bom desenho, revelando a mesma segurança que a do autor da porta especiosa*”; Dias, 1982: 209), com a qual a Porta Especiosa se sintonizava no jogo dos percursos litúrgicos²⁵ e cuja datação deverá ser situada numa faixa cronológica próxima. Também nela, num processo de “colagem” à parede do topo norte do transepto da Sé, se evidenciam preocupações compositivas na demarcação de registos diferenciados. Ao nível do tímpano, onde ainda é possível ver o medalhão com a figura de Santa Clara, inscreve-se, num contexto geral de alguma sobriedade decorativa, um plano de desenho que incorpora os ortodoxos medalhões nas cantoneiras e dois colunelos decorados 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.

Se todo o programa aqui 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 necessitar de confirmação futura, a Nicolau Chanterene poderá então ser entregue a autoria de um projecto 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. Em concordância com Nogueira Gonçalves, “*Há ainda a organização do trabalho a considerar. A quantidade de pedraria, transportada dos locais de arranque, lavrada e aqui erguida, exigia um certo capital da parte do artista-empregado, que tinha de dar garantias ou fiadores idóneos, posto que fossem pagas parcelarmente as tarefas executadas; era necessário, que a obra saísse de uma oficina convenientemente montada, com razoável número de artífices auxiliares, como desbastadores, ornamentistas, práticos de diversa ordem. Só Ruão, pelas ligações de família, pela sucessão ocasional às oficinas dos mestres manuelinos que haviam fechado, se poderia abalancar à empreitada*” (Gonçalves, 1984b: 156). E terá sido a responsabilidade

assumida nesta empreitada de prestígio que contribuiu também para a projecção daquele que viria a ser o artista sempre presente e indispensável na construção de espaços e formas do Renascimento em Coimbra.

Não oferece qualquer dúvida o acentuado carácter propagandístico que rodeia toda a acção de D. Jorge de Almeida. As fotografias antigas que identificam o alçado norte da Sé, já com o novo tabuleiro montado por António Augusto Gonçalves em 1898, mostram, em situação próxima à Porta Especiosa, o túmulo de D. Sesnando Davides (falecido em 1091). O corpo do primeiro governador de Coimbra, após a reconquista definitiva da cidade por Fernando Magno em 1064, ter-se-á mantido no adro da antiga Sé e só depois foi trasladado para a fachada norte aquando da construção da nova Sé no século XII (Vasconcelos, 1930: 33-36). A campanha de obras que, em 1501, dava outra visibilidade à Sé, a partir daqui assente sobre uma estrutura de *podium*, recuperava uma imagem de explícita matriz clássica e albertiana, ao mesmo tempo que depositava também os restos mortais de D. Sesnando (em conjunto com um seu sobrinho) em nova arca de pedra com inscrição²⁶ numa das faces. A evocação do governador mereceu a D. Jorge de Almeida a melhor atenção; mantendo o túmulo (agora renovado) na mesma situação estratégica, junto à medieval Porta Especiosa, seria exactamente aqui que (cerca de 40 anos mais tarde) se projectaria a marca mais eloquente da erudição episcopal no exterior da Sé. A partir daqui também se clarifica um diálogo de poder, com o qual continuou a pactuar o bispo D. Afonso Castelo Branco quando, mais uma vez, interferiu na definição do tabuleiro da Sé.



A acção de D. Sesnando em Coimbra constituiu a garantia de salvaguarda dos interesses da comunidade cristã, pese embora a atmosfera tensa com que se confrontavam no século XI os sectores laicos e religiosos e a turbulência causada na Igreja pela opção pelo partido romano saído da reforma gregoriana ou pelo rito moçárabe no foro eclesiástico. O governo de Sesnando, sempre em apoio explícito aos moçárabes, não deixou de configurar um território social de estabilidade que promoveu as relações comerciais entre as várias comunidades e fortaleceu a energia económica, política e administrativa da cidade (Coelho, 2005: 17-39). Com a libertação do domínio muçulmano, coube-lhe a missão de encontrar o bispo que asseguraria a vitalidade da diocese numa comunidade fracturada e que, rapidamente, encontraria as bases de uma estrutura sólida de proximidade ao ambiente cultural de além-Pirinéus. Foi assim que ao bispo moçárabe D. Paterno se seguiu, em 1092 (o ano imediato à morte do conde D. Sesnando), a sagração em Coimbra do bispo D. Crescónio, adepto convicto do ritual romano e abrindo, enfim, os canais de comunicação com a Europa cristã.

A renovação do túmulo de D. Sesnando em local de elevada visibilidade não pode ser entendida como uma acção fortuita por parte do bispo D. Jorge de Almeida. A evocação do primeiro governador de Coimbra, como libertador e unificador das tensões sociais e religiosas, funciona como medida pedagógica na condução da comunidade cristã, agora sob a tutela do bispo. A projecção de uma cultura visual que unifica a correlação de forças entre o sepulcro do conde e a renovada Porta Especiosa configura uma dimensão de continuidade entre os grandes objectivos traçados pelos dois governantes – paz, unidade e solidez na construção das estruturas sociais, económicas e religiosas – e vai ao encontro da imagem fortalecida do bispo.

A instrumentalização da memória não deixou de ser acolhida em idêntico procedimento movido pelas mais altas instâncias. O rei D. Manuel escolheria o mosteiro de Santa Cruz, também em Coimbra, para reivindicar o mesmo testemunho de herança de prestígio. O contingente de escultores, decoradores e pedreiros (onde se incluíam Nicolau Chanterene e Diogo de Castilho) que rumou em 1518 do estaleiro montado no mosteiro dos Jerónimos para as obras de reconstrução no mosteiro crúzio tinha uma incumbência específica: a construção das estruturas tumulares dos dois primeiros reis de Portugal, concluída em 1522. Os túmulos, projectados e executados no corpo da igreja, só nos inícios da década de 30 do século XVI seriam transferidos para a capela-mor (Craveiro, 1991: 17-20). No mosteiro governado pela supervisão régia e preenchido com a simbólica que o rei imprimiu em todas as obras de seu patrocínio, acentuava-se a cadeia de relações entre, particularmente, o fundador da independência do país e o auto-proclamado fundador de um império. O programa de exaltação ao rei Afonso Henriques transportava, assim, e pela mão do rei Manuel, declarada intenção propagandística “*centrada num autêntico mito das origens que procurava “elevant” a figura do próprio monarca*” (Pereira, 1995: 127).

Os túmulos régios permanecem na capela-mor da igreja crúzio onde ainda hoje pactuam com os elos de uma cadência fixada nos inícios do século XVI; o túmulo de D. Sesnando foi remetido para o recato da capela de Santa Catarina no claustro da Sé²⁷, dissolvendo para sempre um registo que trabalhava em simultâneo com a recuperação da memória do mítico governador de Coimbra e o reforço da imagem do bispo D. Jorge de Almeida. ■

Nicolau Chanterene, Portal de Santa Clara, Sé Velha de Coimbra, c. 1526
Foto Nuno Saldanha

1. O presente artigo constitui uma adaptação e actualização ao texto que escrevemos em Craveiro, 2002: 284-325. Acrescenta-se o resultado de uma investigação posterior que não inflecte, porém, numa visão diferente da acção do bispo D. Jorge de Almeida.
2. Vasconcelos, 1915; Dias, 1982: 193-211; Macedo, 1988: 303-319; Grilo, 2000: 691-700; Craveiro, 2002: 284-325; Paiva, 2004: 25-41.
3. Já Alberti preconizava, justamente, a eficácia do ornamento remetido ao interior da igreja: *“creo que el templo debe reunir tanta belleza que haga imposible imaginar un aspecto más ornamentado; y es mi deseo que todo esté dispuesto de tal forma que quienes entren en él se queden boquiabiertos ante la admiración suscitada por elementos tan dignos, y de modo que a duras penas puedan contener una exclamación con la que confesar que, lo que ven, es con seguridad un lugar digno de Dios”* (Alberti, 1991: 285-286).
4. Dádivas a que se associou também a mãe do bispo, D. Beatriz da Silva, com dinheiro e diversos ornamentos (Nogueira, 1942; Almeida, 1967: 503-504; Dias, 1982: 194-196). No Inventário feito em 1517 regista-se, por exemplo, *“hua Imagem douro de nossa senhora... que deu a senhora condessa que deus aja toda de prata que pesou seis marcos e hum real”*: Arquivo Nacional da Torre do Tombo - *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorporação, Maço 97, Doc. 4709a, fl. 5v.
5. Nelas inscrever-se, como habitualmente, o seu brasão (Dias, 1992: 270-271, 273).
6. *“Huma custodia grande, dourada de muita obra, & feito, serue ao encerramento do Santo Sacramento, esta posta sobre seis leões, & entre elles tem seis escudos das armas do Bispo dom Jorge dAlmeida que a deu, peza .39. marcos & meio”* (Gonçalves, 1984: 335).
7. ANTT - *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp. Caixa 47, Doc. 1867, fl. 3v.
8. Citem-se, a título de exemplo, os registos efectuados em 1492: *“Item Álvaro Vaaz Conego deu hum calliçe de prata com sua patena de dous marcos e hua onça todo dourado e ffoyr offerecido a esta see e o rezebo Thomas Fernandes sob thy Item outro calize de prata todo dourado novo com sua patena e caxa de coiro que deo Fernam de Gouveia Item hum ramal (?) de coraas que deu a molher que foy de Ruy de Ssa que deus aja de çento e zynete seis contas Item hua coroa dourada que deo Tomás Fernandes ho thesoureiro que ora he”*. ANTT - *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp., Maço 97, Doc. 4709, fls. 1, 2, 4v.
Do Inventário de 1517: *“Item hua Imagem douro em medalha de nosa senhora que deu Gonçalo Mendes conego que deus aja que pessou nove cruzados e com ella esta hua cruz douro com hum esmalte branquo a quall deu amagalãas (?)”*. ANTT - *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp., Maço 97, Doc. 4709a, fl. 5v.
9. ANTT - *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp. Caixa 47, Doc. 1867, fl. 4v.
10. *“Mando que afora a missa cotidiana da minha capella que ora entendo instituir e ordenar polas almas dos senhores conde e condessa meus padres, que Deus tenha em sua gloria, e polas dos senhores meus irmaos e pola minha, se diga outra missa rezada cada dia na capella de S. Pedro onde ordeno meu jazigo por espaço de hum ano soamente que se começara o dia de meu falecymto com respondo e aygoa benta sobre minha sepultura e dirsehaa por huu sacerdote de boa vida e avera de esmola a vintem a missa”*. Testamento de D. Jorge de Almeida: ANTT - *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp., Caixa 47, Doc. 1867, fl. 3.
11. Eram enviados às igrejas da diocese os paramentos e as alfaías considerados úteis às celebrações e ao cerimonial envolvido: *“Item mais quatro calezes destanho e hum destes se entregou pera aboo (Avô); Item Outra vestimenta perfecta de seda vermelha com seu sabastro preto de brocado velho e roto (Em nota à margem - despenceosse no pedrogoão); Item outras tres capas de velludo verde com seus sabastros de brocado roxo e branco e o cabido mandou hua a Cantanhede e asy quedam duas”*. ANTT - *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp., Maço 97, Doc. 4709, fls. 1v., 2v.
12. Na realidade, seria com esta definição tipológica dos cubelos que João de Ruão iria trabalhar os sacrários inseridos nos retábulos que a sua oficina produziu incansavelmente.
13. Registe-se o enquadramento feliz do restauro efectuado no século XVIII, da autoria de Gaspar Ferreira, quando os pequenos balaústres da mesma configuração dos que ainda subsistem na base dos cubelos laterais foram substituídos pelos que hoje lá se encontram. Restam, dos primitivos, as marcas redondas do encaixe nos parapeitos.
14. Como nos portais das igrejas de Penacova ou de Pedrogão Grande (aqui numa sucessão de círculos e meios círculos), ou como nas pilastras laterais da entrada da capela do Espírito Santo na igreja de Santa Eufémia de Penela. Ou ainda, no contexto específico da escultura, como se verifica no retábulo de S. Miguel, executado por João de Ruão para o mosteiro de Santa Clara em Coimbra ou no túmulo do bispo da Guarda, D. João de Melo, no convento das Bernardas de Portalegre, claramente influenciado por Nicolau Chanterene.
15. Os outros quatro arcos abertos nas paredes das naves laterais da Sé, executados pelo mestre pedreiro Isidro Manuel num trabalho concluído em 1638, embora distanciando-se (em escala, temáticas e finura de execução) da configuração dos vãos da Porta e do acesso ao claustro, não deixam de ter neles a sua mais directa e fidedigna fonte de inspiração. À distância de cerca de um século, as componentes materiais ligadas ao circuito da Porta Especiosa continuavam a desempenhar uma expressão impositiva e a dominar procedimentos de natureza estética.
16. A versatilidade do atributo manifesta-se, por exemplo, na utilização que Cesare Ripa lhe confere ao apresentar a águia, *“liberalissima tratti gl'uccelli”*, sobre a cabeça da *Liberalitas* (Ripa, 1992: 248-249).
17. Tal como se vê num dos medalhões que ainda subsistem na fachada da igreja de Santa Eufémia em Penela, fruto das campanhas de obras aí ocorridas em 1551, a data que se regista numa pequena cartela no portal principal da igreja.
18. *“O anjo custódio de Portugal, anjo custódio do reino ou anjo de Portugal integra, com as ideias de um milagre fundacional, da existência de reis-santos e de um patrono da Nação, o conjunto de crenças ligadas ao sentimento de prestígio histórico que caracteriza a ideologia própria do País enquanto tal. Estas crenças, aliás, foram comuns às diversas nações europeias e inserem-se no processo típico da formação das consciências nacionais”* (Albuquerque, 1995: 115).
19. No tríptico gótico de prata que se guarda no Museu de Alberto Sampaio em Guimarães, proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira e que a tradição atribui a uma oferta de D. João I (que o obteve do espólio de D. João I de Castela depois da vitória de Aljubarrota) à igreja vimaranense, encontra-se, no registo inferior do painel esquerdo, uma figura feminina que segura também uma cesta e que nunca foi identificada. Acompanhando a Virgem com o Menino, poder-se-ia tratar da mesma representação iconográfica de Rute? (Dias, 1986: 154; Silva, 1995: 460-461).
20. Nas palavras de Rute à sogra Noemi: *“Não insistas comigo para que te deixe e me afaste de ti, porque irei para onde fores, e, onde habitares, eu habitarei. O teu povo é o meu povo, e o teu Deus, o meu Deus. Na terra em que morreres, quero morrer e ser sepultada, na terra onde fores sepultada. O Senhor trate-me com rigor, se outra coisa, a não ser a morte, me separar de ti”* (Rt, 1, 16-17).
21. A cidade ideal preconizada por Platão deve ser *“sábica, corajosa, temperante e justa ... sábica, 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: 176-177).
22. Já Rafael Moreira, a propósito do seu possível envolvimento na rotunda de Celas ou na casa eborense de D. Luís da Silveira, lhe concedeu as honras de *“verdadeiro «arquitecto» no sentido coevo da palavra”* (Moreira, 1991: 309).
23. 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”*. ANTT - *Cabido da Sé de Coimbra*, 2ª Incorp., Maço 97, Doc. 4709a, fls. 10, 12v.
24. Ver o desenvolvimento desta questão em Craveiro, 2002: 320-321.
25. Em memória descritiva do século XVIII, a Sé, *“Tem para a parte do Norte duas portas travessas huma que continuamente está aberta ... a passagem para ella corre do choro por entre a caza do cartorio e a do orgão: a outra porta travessa fica asima ja com sahida para a rua, e nam para o patim porque ja ahi nam chega, e esta porta sempre esta fechada, e só se abre para por ella sahirem varias procissões que o cabido faz pellos adro e claustros como sam as dos defuntos em todas as*

segundas feiras da Quaresma, e as das Ladainhas nas sextas feiras da mesma Quaresma, e tem o nome de porta de Santa Clara, ou por estar mixto a ella hum altar desta Santa ou por ter a sua imagem no simo da dita porta feita de pedra” (Vasconcelos, 1930: 459-460).

26. “Aqy jaz huu que em outro tempo foy grande barom/ sabedor e muito eloquente auondado e rico e agora/ he pequena cinza ençada em este moimento/ e com ele jaz huum seu sobrinho dos quaes huu/ era ja velho e outro mancebo e o nome do tio/ sesnando e Pedro avia nome o sobrinho”.

27. Na capela encontra-se também o túmulo do bispo D. Afonso Castelo Branco, datado de 1633. Foi levado em Janeiro de 1908 do convento de Santa Ana, onde se procedia a obras para adaptação a quartel.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI (1991), Leon Battista - *De Re Aedificatoria*. Madrid: Ed. Akal.
- ALBUQUERQUE (1995), Martim de - Uma grande jóia: S. Miguel Cavaleiro de Cristo. Ideologia e Arte. *Oceanos – Mulheres no mar salgado*. Lisboa: C.N.P.C.D.P. Nº 21 (Jan.-Mar. 1995).
- ALMEIDA (1967), Fortunato de - *História da Igreja em Portugal*. Porto: Portucalense Ed. Vol. I.
- BORGES (1980), Nelson Correia - João de Ruão: escultor da renascença coimbrã. Coimbra: Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- COELHO (2005), Maria Helena da Cruz - Nos alvares da História de Coimbra – D. Sesnando e a Sé Velha. *Sé Velha de Coimbra. Culto e Cultura*. Coimbra.
- CORREIA (1930), Vergílio - Um documento acerca da «Porta Especiosa» da Sé Velha de Coimbra. *Arte e Arqueologia*. Coimbra: Imp. da Universidade de Coimbra.
- CORREIA (1987), José E. Horta - *A arquitectura religiosa do Algarve de 1520 a 1600*. Lisboa: Ciência e Vida.
- COSTA (1990), António Domingues de Sousa - *Portugueses no Colégio de S. Clemente e Universidade de Bolonha durante o Século XV*. Bolonia: Real Colegio de España, 1990. Vol. II.
- CRAVEIRO (1991), Maria de Lurdes - *Diogo de Castilho e a arquitectura da Renascença em Coimbra* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Dissertação de Mestrado em História - variante História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- CRAVEIRO (1997), 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.
- CRAVEIRO (2002), Maria de Lurdes - *O Renascimento em Coimbra. Modelos e programas arquitectónicos* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Dissertação de Doutoramento em História - variante História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- DIAS (1982), Pedro - *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490-1540*. Coimbra: Epartur.
- DIAS (1986), Pedro - *O gótico. História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa. Vol. 4.
- DIAS (1992), Pedro (coord. de) - *No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. Catálogo da Exposição. Lisboa: S.E.C.-I.P.M. Vol. II.
- DIAS (1996), Pedro - *O Fydyas peregrino. Nicolau Chanterene e a escultura europeia do Renascimento*. Coimbra: I.H.A. - Universidade de Coimbra/Cenel.
- FERNANDES (2000), Maria de Lurdes Correia - Da reforma da Igreja à reforma dos cristãos: reformas, pastoral e espiritualidade. *História Religiosa de Portugal - Humanismos e Reformas*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. 2.
- GONÇALVES (1947), António Nogueira - *Inventário Artístico de Portugal - Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- GONÇALVES (1979), António Nogueira - O Mestre dos Túmulos dos Reis. A Virgem da Anunciação. *Estudos de História da Arte da Renascença*. Coimbra: Epartur.
- GONÇALVES (1984), António Nogueira - *Estudos de ourivesaria*. Porto: Paisagem Ed.
- GONÇALVES (1984a), A. Nogueira - As linhas de proporção da fachada da Sé Nova de Coimbra. *Estudos de História da Arte da Renascença*. Porto: Paisagem Ed.
- GONÇALVES (1984b), A. Nogueira - A igreja de Atalaia e a primeira época de João de Ruão. *Estudos de História da Arte da Renascença*. Porto: Paisagem Ed.
- GONÇALVES (2005), Carla Alexandra - *Os escultores e a escultura em Coimbra. Uma viagem além do Renascimento* [texto policopiado]. Coimbra: [s.n.]. Dissertação de Doutoramento em História - variante História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- GRILLO (1997), Fernando - A escultura em madeira de influência flamenga em Portugal. Artistas e obras. *O Brilho do Norte. Escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: C.N.P.C.D.P.
- GRILLO (2000), Fernando J. A. - *Nicolau Chanterene e a afirmação da escultura do Renascimento na Península Ibérica (c. 1511- 1551)*. [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.]. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Vol. I.
- MACEDO (1997), Francisco Pato de - Retábulo da capela-mor da Sé Velha de Coimbra. *O Brilho do Norte. Escultura e escultores do Norte da Europa em Portugal. Época Manuelina*. Lisboa: C.N.P.C.D.P.
- MACEDO (1988), Francisco Pato de - O retábulo da Sé Velha de Coimbra. *Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*. Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Coimbra.
- MOREIRA (1981), Rafael - A arquitectura militar do Renascimento em Portugal. *A Introdução da Arte da Renascença na Península Ibérica*. Coimbra: Epartur.
- MOREIRA (1991), Rafael - *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal. A Encomenda Régia entre o Moderno e o Romano* [texto policopiado]. Lisboa: [s.n.]. Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- NOGUEIRA (1942) Pedro Álvares - *Livro das Vidas dos Bispos da Sé de Coimbra*. Coimbra: Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra.
- PAIVA (2004), José Pedro - A diocese de Coimbra durante o reinado de D. Manuel I: o governo episcopal de D. Jorge de Almeida (1482-1543). *D. Manuel e a sua época*. III Congresso Histórico de Guimarães. Guimarães: C.M.G. Vol. II.
- PEREIRA (1995), Paulo - A simbólica manuelina. Razão, celebração, segredo. *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. II.
- PLATÃO (1993) - *A República* (Liv. IV, 427-428). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian RIPA, Cesare - *Iconologia*. Milano: Tea Arte, 1992.
- SILVA (1995), Nuno Vassallo e - A igreja como tesouro. *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores. Vol. I.
- VASCONCELOS (1915), António de - D. Jorge de Almeida, Bispo de Coimbra, 2º Conde de Arganil. *Revista da Universidade de Coimbra*. Coimbra, Vol. IV, Nº 4.
- VASCONCELOS (1930), António de - *A Sé-velha de Coimbra. Apon-tamentos para a sua história*. Coimbra: Imp. da Universidade. Vol. I.
- VASCONCELOS (1935), António de - *A Sé-velha de Coimbra. Apon-tamentos para a sua história*. Coimbra: Imp. da Universidade. Vol. II.