

Caixas de Órgãos Portugueses Setecentistas: Exuberante Simbiose de Beleza e Técnica

Gerhard Doderer

A organaria histórica portuguesa, apenas desde há umas duas ou três décadas, tem merecido uma maior atenção dos estudiosos nacionais e estrangeiros, que se dedicaram, desde então, a aspectos históricos, técnicos e músico-práticos do órgão de tubos em Portugal. Mais que meio milhar de órgãos construídos no decorrer dos passados quatrocentos anos por artesãos nacionais e estrangeiros conservam-se nas igrejas portuguesas continentais e insulares. Diferentes em termos de representação numérica e até qualitativa em relação a diferentes épocas, remontam uns poucos órgãos a meados do século XVI. A grande maioria dos instrumentos, no entanto, teve a sua origem no século XVIII e nas primeiras décadas do século seguinte. Os órgãos históricos concentram-se hoje, de acordo com os pontos de focagem e as zonas de influência do antigo florescimento da música sacra e da arte organística, no norte do país, nomeadamente na região de Braga, na área de Coimbra e de Lisboa, bem como no arquipélago dos Açores. A densidade da localização dos instrumentos conservados resulta, por um lado, da sua implantação histórica e por outro lado do diferente grau de intensidade das ações restauradoras (e/ou demolidoras) que recaíram sobre os espaços envolventes.

A alguns destes órgãos deve atribuir-se valor particular devido, p. e. à concepção e qualidade organológicas, tornando-os assim exemplares exímios dentro da produção da organaria nacional ou também devido ao seu "currículum" individual como instrumento e objecto de arte que os faz realçar em termos históricos e histórico-artísticos. Na sua totalidade são todos estes instrumentos testemunho vivo de uma das facetas mais importantes da história musical do país, não apenas no sector do artesanato organológico, mas também, e em primeiro lugar, como tipologia do instrumento português, na sua interligação e suas correlações com a prática organística e o seu respectivo repertório musical. Servem, deste modo, para evidenciar diferenças e particularidades da prática organística nacional quando comparada com as características organológicas e os usos e costumes de utilização litúrgicos e paralitúrgicos de outras regiões europeias. O órgão português com a sua respectiva literatura distingue-se não apenas do instrumento congénere da Europa Central e da Europa do Norte, mas diferencia-se, também, dos órgãos de outros países e regiões da zona mediterrânica, dentro e fora da Península Ibérica.

Estudos de carácter musicológico ou histórico-artístico foram dedicados aos órgãos históricos portugueses por cientistas e historiadores portugueses e estrangeiros, tanto em aspectos globais como através de trabalhos monográficos. Interesse especial causaram, nomeadamente aos estudiosos estrangeiros, os processos de restauro e a recuperação da linguagem sonora dos instrumentos. Publicações muito recentes contemplam, numa visão global dos instrumentos em causa, os aspectos de documentação histórica, organológica e fonográfica.

Apenas nestes recentes estudos encontramos contemplada a vertente que nos interesse hoje, no âmbito do actual Simpósio, quer dizer o facto de o instrumento constituir, por si próprio e de forma mais ou menos destacada no espaço sagrado, um elemento autónomo que se relaciona com o espaço onde se integra. Assume, ao mesmo tempo, uma função activa e passiva: passiva, no sentido de se encontrar inserido num conjunto artístico diferenciado que é a igreja, a capela ou o salão onde se situa, e activa no sentido de ser suporte, por seu lado, de um número de elementos ornamentais – em quantidade, carácter, formas e cores variáveis – que embelezam fachada, lados e, em muitos casos, as tribunas onde o instrumento se assenta.

Queria focar aqui este segundo aspecto, não sob o ponto de vista do historiador de arte – como exemplificado eximamente no caso da descrição da caixa do órgão da Sé Catedral de Braga por R. Smith – mas de preferência sob o ponto de vista organológico-artístico que contempla a função técnica do exterior do instrumento em relação à organização visual da fachada e à necessidade da distribuição do material sonoro sobre o lado mais exposto desse mesmo instrumento.

Antes de pormenorizar algumas considerações a esta questão, é preciso não esquecer qual a razão fundamental da existência da caixa de um órgão: ela abriga, por um lado, o conjunto organológico formado pelos foles e condutas de ar, pelos mecanismos dos teclados e dos registos e pela tubaria e garante, por outro lado, que o som emitido pelo conjunto dos tubos dentro desta caixa (e por fora, como é o caso dos órgãos ibéricos) seja concentrado e projectado numa determinada direcção, que é, normalmente, o centro da nave da igreja onde se situa o instrumento. Além disso, a colocação do instrumento ficou sujeita, no decorrer dos séculos e desde o momento em que o órgão conquistou definitivamente a sua posição no espaço sagrado, ou seja a partir do séc. X, a critérios de ordem litúrgica, estética e acústica diferentes. Assim, o órgão viu-se deslocado da parede sul ou norte da nave central da igreja (Idade Média) para a capela-mór, para os transeptos ou para o coro alto em cima da entrada principal no lado oeste dos templos. Claro está, estas alterações tinham a ver, antes de mais nada, com a função litúrgica do(s) instrumento(s) e a sua respectiva adjudicação à comunidade eclesiástica, secular ou monástica, que estava encarregada de dar cumprimento às prescrições litúrgicas em forma de missas e das horas dos ofícios diurno e nocturno. Tradições locais e preferências regionais determinaram, conseqüentemente, a fixação do lugar do órgão ao pé dos cadeirais do cabido nos lados do Evangelho e da Epístola na capela-mór, do coro alto ou – em oposição aberta ao espírito e às directrizes do Concílio Tridentino e como afirmação do individualismo da igreja espanhola – do coro erigido no centro da nave principal do templo. Nos países da Europa Central, e nomeadamente nas regiões marcadas pela liturgia luterana, os órgãos encontraram a sua localização preferencialmente no coro alto, ou seja, sobre a porta principal no lado oeste das igrejas. Nos templos dos países do sul, no entanto, instalaram-se estes mesmos instrumentos quase sempre numa área que, não obstante

à sua proximidade do lugar que se destinava à comunidade eclesiástica, se avizinharam mais da área dos transeptos e da capela-mór. Isto significa que todos os que ficam virados em direcção ao altar-mór têm de lançar, forçadamente, os seus olhares também para o(s) órgão(s). Naturalmente, este facto reforça a necessidade de uma solução harmoniosa relativamente à colocação do órgão na respectiva zona do templo, bem como em relação a seu embelezamento, nomeadamente no que diz respeito ao exterior da caixa e da fachada. Esteticamente falando, os organeiros, os escultores e os arquitectos procuravam soluções de acordo com a tradição e os modelos artísticos que caracterizam as diferentes escolas nacionais e regionais de construção de órgãos.

A colocação dos instrumentos em igrejas portuguesas obedeceu sempre ao critério da funcionalidade litúrgica. Deste modo, em catedrais e igrejas conventuais, os órgãos foram instalados sempre junto ao cadeiral, sítio destinado à realização das cerimónias litúrgicas da missa e do ofício. Estes cadeirais encontram-se ou na capela-mór, nos lados do Evangelho e da Epístola, ou no coro alto sobre a entrada principal do lado oeste. O princípio do canto chão antifonal está na origem da existência de dois órgãos, tendo sido atribuído um instrumento a cada uma das metades do coro dos clérigos. Igrejas paroquiais, naturalmente de dimensões mais reduzidas, possuíam órgãos mais pequenos cujo lugar podia variar com maior facilidade. No entanto, a colocação preferida é em cima de uma tribuna colada à parede da nave central com ligação directa ao coro alto.

Do posicionamento dos instrumentos no espaço sagrado resultou um cuidado particular com a sua inserção física neste mesmo espaço e com a organização técnica e ornamental dos lados frontal e laterais da caixa. Juntamente com a maneira de cobrir a madeira esculpida a ouro folhado, técnica característica dos artistas do norte de Portugal que criaram com a sua talha dourada um estilo próprio para a apresentação da superfície ornamentada, as caixas dos órgãos portugueses integraram, durante a segunda metade do séc. XVIII, funcionalidade e beleza numa união perfeita entre técnica e concepção estética. Nos instrumentos de organeiros como p.e. Francisco Solha, António Xavier Machado e Cerveira ou Joaquim António Peres Fontanes que encheram o país com os seus instrumentos a partir dos anos 1750/60,

podemos constatar, como sendo características as seguintes particularidades:

- a) O uso da talha dourada é regular e abrange, de acordo com a importância do instrumento e os meios disponíveis, tanto o elemento ornamental individual – em forma de adorno isolado ou parcial – como grande áreas da fachada ou até a caixa inteira, inclusive as paredes laterais (fig. 2, 3, 4).
- b) A organização simétrica da fachada por meio de torres centrais e laterais, semicirculares e triangulares, nichos rectangulares ou poliformes é reforçada graças a um novo elemento constituído pelo intencional aumento da profundidade da fachada/caixa. A combinação de torres e de nichos preenchidos com tubos ordenados em sequência tonal, a justa e sobreposição de torres de feitios diferentes e a forma côncava das secções laterais conferem à tradicionalmente estática fachada do instrumento um dinamismo extraordinário, criando, ao mesmo tempo, uma surpreendente sensação de profundidade (fig. 1, 3, 4).
- c) Os registos palhetados colocados horizontalmente na fachada, numa zona que corresponde à altura do someiro no interior do instrumento, fazem parte do plano arquitectónico da estruturação desta mesma fachada. Sublinhando a linha dinâmica do seccionamento vertical e horizontal da frente do instrumento, servem estes tubos da família da trompeteria (trombetas e regalias, abertos e semifechados, com ressoadores diferenciados em termos do seu cumprimento) para acompanhar e demarcar com grande insistência o alinhamento geométrico, bem como o recuo e o avanço das linhas de força desta fachada (fig. 2, 6).

Nesta ordem de ideias, o órgão português ganhou uma tri-dimensionalidade apenas pela estrutura da sua fachada; este mesmo efeito era estranho ao órgão contemporâneo de Castela, da Catalunia e da Andaluzia. Os organeiros portugueses obtiveram, de uma forma feliz, o efeito de uma enorme plasticidade com o lado frontal dos seus instrumentos que, comparados com os instrumentos do país vizinho e devido ao seu posicionamento, costumavam a ficar em desvantagem relativamente à dimensão de profundidade.

Esta tendência observa-se, a partir de meados do século XVIII, com grande frequência nos instrumentos portugueses, nomeadamente nos do norte do país, mas deixa-se traçar também nos espécimes que saíram das oficinas lisboetas de Peres Fontanes e de Machado e Cerveira desde os anos de 1770/80 até 1825/30. Um ponto alto desta tendência é marcado, sem dúvida alguma, nas caixas dos seis instrumentos da basílica de Mafra, reconstruídos entre 1792 e 1806, pelos organeiros Machado Cerveira e Peres Fontanes: aqui a fachada cedeu, inteiramente, a sua linearidade a favor de uma plasticidade convexa.

Quais terão sido as influências que a organaria em Portugal sofreu para se afastar de uma concepção estática que marcava as caixas e as fachadas dos instrumentos construídos por artesãos portugueses nas primeiras décadas do séc. XVIII (p. e. Frei Lourenço da Conceição, Viana do Castelo: Misericórdia, 1722; Porto: Sé 1727-33)? Alguns dos elementos descritos há pouco como sendo característicos para o novo tipo das fachadas e das caixas dos órgãos que encontramos em Portugal depois de meados do século XVIII foram, indubitavelmente, introduzidos por mestres organeiros neerlandeses e alemães, cuja actividade nos é documentada a partir de 1680 como p. e. de Miguel Hensberg (Braga: Sé Catedral, 1681; Porto: Convento de Santo Elói, 1685; Coimbra: S. Cruz 1694-95; Gaia: S. Marinha, 1699), Teodósio Hemberg (Guimarães: Carmo, 1725; Porto: Ordem Terceira, 1732; Lorvão, Convento 1743; Coimbra, Convento de Santa Clara 1749) e João Henrique Hulenkauf (Lisboa: São Francisco, 1711; Lisboa: Carmo, 1721; Faro: Sé Catedral, ca. 1716 ?; Mariana: Sé Catedral, ca. 1716 ?), bem como por meio de dois instrumentos importados, no ano de 1702, da famosa oficina de Arp Schnitger em Hamburg, professor e mestre do mencionado Hulenkauf.

Decisiva para o rumo da organaria portuguesa setecentista, revitalizando-a após longos decénios de agonia e de declínio, é a intervenção de dois mestres organeiros espanhóis aos quais é confiada, nos anos trinta e quarenta, a construção de vários instrumentos. Frei Manuel de S. Bento Gomes – cuja identidade com D. Manuel de Benito Gomes Herrera começa a ser aceite no meio dos especialistas – modifica profundamente o grande órgão do Convento de Santa Cruz em Coimbra (1719-24) e produz para as igrejas conventuais de S. Bento da Vitória (Porto, ca. 1720) e de Arouca (1738-43, fig. 4), bem

como para a Capela da Universidade de Coimbra (1732-33, fig. 2) três grandes instrumentos que abrem novos horizontes em termos técnicos e estéticos. Simón Fontanes, monge franciscano de Santiago de Compostela constrói, numa felicíssima cooperação com Marceliano de Araújo, um conjunto de dois órgãos no coro alto da Sé Catedral de Braga (fig. 3), instrumentos que assumem papéis principais (e principescos) no meio do cenário de um verdadeiro espectáculo da arte barroca, onde eles próprios são, ao mesmo tempo, actores e bastidores:

Os dois órgãos encontram-se instalados no primeiro tramo da nave da Sé depois do coro, reunidos por uma balaustrada cheia de volutas, grinaldas, romãs e feixes de plumas. Na base dos instrumentos servem de atlantes homens com "pé de bicho", rodeados, em cada lado, por onze figuras de homens-sereias ou tritões que se inclinam na penumbra constante das sombrias naves. No meio das bases revelam-se grandes arcos batidos, cujos soffitos recordam os do último gótico, pela riqueza do seu adorno.

Por cima destas duas fantásticas "pontes" das bacias começa o corpo propriamente dito das duas idênticas caixas. A primeira secção que corresponde ao nível das consolas dos órgãos, é marcada por um alto friso da talha que tem como centro os positivos de costas. Pássaros sustentando flores nos seus bicos, meninos, flores, carrancas de homens barbudos e abundantes motivos com folhas e gomos evocam um ambiente impregnado de uma opulência quase tropical. Atrás das balaustradas há portas, dando acesso às casas dos foles, nas paredes forradas de lâminas de entalha, compostas por cascas vegetais, conchas e pétalas, em rígidos compartimentos rectangulares.

*A zona superior das grandiosas caixas foi tratada como um camarim cintilante de ouro, de prata e de variadas cores, brilhantemente iluminado pelas quatro janelas quadrilobadas que rasgam as paredes leste-oeste do pequeno zimbório. Ladeando as janelas reaparecem os homens marinhos das bases dos órgãos, sustentando tarjas com as palavras *Spes, Concordia, Caritas e Fortitudo*, as quais identificam quatro das Virtudes que flanqueiam, em pares, as figuras alegóricas centrais, a *Religio* e a *Fides* (Smith 1970: 45).*

A secção intermediária – a das torres e nichos dos tubos – tem a sua separação horizontal claramente marcada graças ao friso da trompetaria cujos ressoadores centrais se atiram agressivamente para o centro da nave, chegando quase a chocar com os seus pares do órgão oposto. A fachada está genialmente dividida em sete zonas dominadas pela torre triangular central como eixo de simetria, a cuja direita e esquerda se agrupam três torres e dois nichos de tubos. A alternância das torres triangulares com outras circulares, elementos que se encontram com frequência na organaria seis e setecentista dos países da Europa central, transmitem às fachadas uma plasticidade pujante que é reforçada ainda pela linha fluctuante da trompetaria. Com esta concepção inspirada por tradições que na Península Ibérica se cultivaram apenas em terras galegas, demonstrou-se o organeiro plenamente à altura do criador da talha. Este último concentra-se aqui, nesta zona, sobre as sete peanhas, duas redondas e cinco triangulares, ornadas por putos frenéticos, bustos de sereias e pelos tão característicos golfinhos com meninos.

Podemos identificar, claramente, a Galiza como a região onde era cultivada esta maneira de estruturar as fachadas dos órgãos. Localidades como Mondoñedo, Santiago de Compostela ou Pontevedra foram pontos marginais no âmbito da expansão dos organeiros bascos e navarros entre 1660 e 1720, e não posso encontrar ainda uma resposta relativamente às correntes que possam ter exercido influência sobre os organeiros destas últimas regiões, já que aí nunc se generalizou esta tendência das fachadas tri-dimensionalmente estruturadas. Na segunda metade do século XVI e no início do séc. XVII encontramos tais elementos nos instrumentos da família Niehoff nos Países Baixos, mas ainda não é possível traçar, visivelmente, quais os elos de ligação.

Certo é que Fray Simón Fontanes trouxe para o norte de Portugal a tradição da organaria galega; neste sentido deve considerar-se ponto fulcral onde convergem várias linhas de força evolutivas, a Sé Catedral de Tuy (fig. 1), onde Felipe Félix Feijoo se ocupou dos órgãos entre 1721 e 1724 para, logo em seguida, construir em conjunto com Simón Fontanes o grandioso órgão da Catedral de Orense e superintender os inícios das obras em Braga (1738).

Nesta mesma ordem de ideias, continuam organeiros galegos a construir

órgãos no norte de Portugal: Miguel Mosquera, um irmão de um dos artesãos que fazia parte da equipa de Simón Fontanes na Sé Catedral de Braga encarregou-se, em 1742, de construir um novo instrumento para a igreja de Santa Cruz nesta mesma cidade e o mais novo dos aprendizes de Fontanes, Francisco António Solha, era nem mais nem menos que o altamente reputado organeiro que, a partir dos anos 50 desse século, forneceu belíssimos instrumentos para muitas igrejas e conventos nortenhos, como p.e. em Lamego (Sé Catedral, 1755-57), São João de Tarouca (Convento, 1767, fig. 5), Guimarães (Santa Marinha da Costa, 1782), Vila do Conde (Convento de Santa Clara, 1775), Tibães (Convento, 1786), etc.

Os instrumentos construídos por estes organeiros têm em comum exactamente os três elementos característicos que foram há pouco apontados, ou seja o uso da talha dourada, a combinação de torres e nichos pluriformes e a distribuição dos tubos horizontais da trompeteria. Seriam eles os factores mais fortes – com excepção do uso da exuberante talha que veio a perder a sua omnipresença obrigatória com o aproximar do fim do século XVIII – que iriam marcar as significativas obras dos organeiros da segunda metade dos anos setecentistas em Portugal. Podemos verificar isto com toda a clareza nos órgãos do já mencionado Francisco António Solha, mas também nos de António Xavier Machado e Cerveira ou Joaquim António Peres Fontanes (fig. 6).

Ao constatar-mos – firmemente baseados nos resultados de recentes investigações – esta clara tendência da organaria portuguesa do século XVIII, e apontando as suas raízes e suas consequências, podemos afirmar que nas caixas dos órgãos portugueses setecentistas se reúnem eficiência, funcionalidade e beleza numa simbiose exuberante e raramente igualada.

Bibliografia

- ALMEIDA, Ernesto Iglesias, 1989: *Arte y Artistas en la antigua Diócesis de Tui*. Tui.
- ALVES, Natália M. de Ferreira, 1989: "Marceliano de Araújo" In: *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, p. 37-38.
- 1990: "A actividade de pintores e douradores em Braga nos séculos XVII e XVIII" In: *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga – Congresso Internacional (Actas)*, Braga, II/2, p. 313-371.
- ARAÚJO, António de Sousa, 1991: "Braga no século XVIII" In: *Itinerarium*, Braga, XXXVII, 140, p. 249-317.
- AZEVEDO, Carlos de, 1972: *Baroque Organ-cases of Portugal*. Amsterdam.
- BRANDÃO, D. de Pinho, 1985: *Órgãos da Sé do Porto e actividade de organeiros que nesta cidade viveram*. Porto.
- CARVALHO, J. António Mendes de, 1986-87: "Património Cultural da Cidade de Braga e seu Concelho" In: *Bracara Augusta*, Braga, XL, p. 471-519.
- DODERER, Gerhard, 1971: "Die Orgel Spaniens und Portugals im 17-18. Jahrhundert" In: *Anuario Musical*, Barcelona, XXV, p. 211-247.
- 1972: "Orgelbau und Orgelmusik des 16.-18. Jahrhunderts auf der Iberischen Halbinsel" In: *Musica Sacra*, Köln, 92, p. 314-323.
- 1978: *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts*. Tutzing.
- 1987: "Subsídios para a história dos órgãos do Palácio de Mafra" In: *IV Encontro Nacional de Musicologia – Actas. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, Lisboa, 52, p. 73-77.
- 1988: "A Função do Órgão na Liturgia Portuguesa do Séc. XVII" In: *V Encontro Nacional de Musicologia – Actas. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 58, p. 48-52.
- 1992: *Os órgãos da Sé Catedral de Braga – The Organs of Braga Cathedral*. Lisboa.

- FLENTROP, D.A., 1975: "The Organ in Santa Engracia, Lisbon/ Die Orgel in Santa Engracia, Lissabon" In: *ISO-Information*, 13, p. 37-46 (927-936).
- JAMBOU, Louis, 1988: *Evolución del órgano español – Siglos XVI-XVIII*. Oviedo.
- JORDAN, Wesly D., 1979: "The Baroque Organ in Portugal: A Brief Investigation of the work of Padre Frei Manoel de S. Bento Gomes and Simon Fontanes" In: *The Sydney Organ Journal*, 10, 2, p. 14-30.
- 1979: *Órgãos Portugueses: A Documentation, and Historical and Technical Study of Selected Portuguese Organs*. 3 vol., diss., Univ. Queensland/ Australia.
- 1982: "Historic Organs in Coimbra, Portugal" In: *The American Organist*, 16, 9, p. 48-53.
- 1982: "The Organ of the Capela-Real of S. Miguel, The University of Coimbra, Portugal: Its construction, history, and some technical notes." In: *The Organ*, Bournemouth, 61, 239, p. 4-20.
- 1982: "The Organs in the Church of the Monastery of Santa Cruz, Coimbra, Portugal: Their History and Some Technical Notes" In: *Musicology*, VII, p. 41-51.
- 1983: "A brief investigation of organbuilding traditions in Portugal during the 16th, 17th and 18th centuries" In: *The Organ*, Bournemouth, 62, 244, p. 51-77.
- 1984: "Arouca. Portugal" In: *The Sydney Organ Journal*, Sydney, XIV, 6, p. 15-34.
- 1984: "Dom Francisco António Solha, Organeiro de Guimarães" In: *Boletim de Trabalhos Históricos*, Braga, XXXV, p. 3-23.
- 1986: "Manoel de S. Bento Gomes, Espanhol, Fabricador de Órgãos em Portugal no século XVIII" In: *Beira Alta*, Viseu, XLV, 1-2, p. 189-215.
- RESTAURO, 1965: "Restauro de Órgãos" In: *Boletim da Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*, Porto, vol. 121.
- REUTER, Rudolf, 1986: *Orgeln in Spanien*. Kassel-Basel-London.

SMITH, Robert C., 1966: "A Igreja de S. Bento da Vitória à luz dos 'Estados' de Tibães" In: *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 29, 1-2, p. 1-17.

– 1970: *Marceliano de Araújo – Escultor Bragarense*. Porto.

SOARES, Franquelim Neiva, 1990: "A Catedral e o Cabido de Braga nas relationes ad limina até 1615. Os relatórios de D. Fr. Agostinho de Jesus e D. Fr. Aleixo de Meneses" In: *IX Centenário da Dedicção da Sé de Braga – Congresso Internacional (Actas)*, Braga, II/2, p. 233-264.

VALENÇA, Manuel, 1983: "A Arte organística em Braga nos séculos XVI-XIX" In: *Itinerarium*, Braga, XXIX, 116, p. 215-260.

– 1990: *A Arte Organística em Portugal (c. 1326-1750)*. Braga.

– 1992: *A Arte Organística em Portugal – Depois de 1750*. Braga

WILLIAMS, Peter, 1968: "Spain and Portugal (cap. 7)" In: *The European Organ 1450-1850*, London, p. 235-269.

– 1980: "The Spanish Baroque Organ" In: *A New History of the Organ*, Indiana, p. 119-125.



Fig. 1
Tuy, Catedral
(Felipe Félix Feijoo)
1721-24



Fig. 2
Coimbra, Capela da Universidade
(Manuel de S. Bento Gomes)
1732-33



Fig. 3
Braga, Cathedral
(Simón Fontanes)
1737-39



Fig. 4
Arouca, Mosteiro
(Manuel de S. Bento Gomes)
1738-43



Fig. 5
S. João de Tarouca, Mosteiro
(Francisco António Solha)
1767



Fig. 6
Lisboa, Cathedral
(Joaquim António Peres Fontanes)
ca. de 1780