

PEDRO FLOR

A AUTORIA DO RETÁBULO DE SANTA MARIA
DE ALMOSTER POR DIOGO DE CONTREIRAS
(1540-1542)

Separata da Revista *ARTIS*
N.º 3 - Dezembro de 2004
Instituto de História da Arte
da Faculdade de Letras de Lisboa

LISBOA — 2004

A autoria do Retábulo de Santa Maria de Almoester por Diogo de Contreiras (1540-1542)

PEDRO FLOR
Universidade Aberta

Em 1993, Joaquim Oliveira Caetano estabeleceu com segurança a relação entre o grupo de cerca de trinta pinturas reunido sob o epíteto de Mestre de S. Quintino e o pintor lisboeta Diogo de Contreiras (a. 1521-1565)¹. Essa notável descoberta permitiu conhecer melhor um dos artistas mais operosos entre nós no segundo terço do século XVI. A esse conjunto inicial de obras, foi possível ainda acrescentar quase outras tantas e estabelecer um *corpus* pictórico de cerca de meia centena, algumas delas infelizmente já desaparecidas.

Muito se tem discutido acerca do período, ainda sombrio, de aprendizagem e de formação estética de Diogo de Contreiras, embora sem se encontrar nenhuma resposta definitiva acerca dessa época e cujo esclarecimento poderá contribuir para um melhor entendimento da sua obra e das suas opções artísticas². Se os autores reconhecem na obra de Contreiras diversas citações do vocabulário cromático e compositivo dos Mestres de Ferreirim, também é certo que identificam já algumas soluções da *maniera* de cariz romanista talvez por via antuerpiana³. conjunto de pinturas que hoje em dia se considera ser pertencente a este pintor lisboeta contempla o retábulo da Igreja de São Silvestre de Unhos (1537-1538); o retábulo da Igreja da Colegiada de Ourém (1537-1541); o retábulo do Convento de Almoester (c.º1540-1542); o retábulo da Capela de João Rodrigues Português na Igreja de Santa Catarina (termo de Caldas da Rainha)

1. Cf. Joaquim Oliveira CAETANO, «A identificação de um pintor», in *Oceanos*, n.º 13, 1993, pp. 112-118. A designação de Mestre de S. Quintino foi utilizada pela primeira vez por Martin Soria em «The S. Quintino Master» in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. III, n.º 3, Lisboa, 1957, pp. 22-27. a propósito de um conjunto de tábuas que, segundo ele, pertencia a uma mão autónoma e distinta das restantes conhecidas do segundo terço do século XVI.

2. A referência documental mais recuada que se conhece a Diogo de Contreiras diz respeito à sua participação nas decorações efémeras por ocasião das festas de casamento de D. Manuel com D. Leonor de Áustria em 1521. Cf. Vergílio CORREIA, *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928. e Vítor SERRÃO, «A «Primeira Geração» de Maneirismo Experimental e o Conceito de Belo Descomposto», in *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Ed. Presença, 2001, pp. 226-229. Sobre a fase de aprendizagem, veja-se o trabalho essencial dedicado ao pintor Diogo de Contreiras de autoria de Joaquim de Oliveira CAETANO, *O que Janus via. Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996.

3. Cf. Vítor SERRÃO, «A Primeira Geração de Maneirismo experimental...», pp. 226-227.

de cerca de 1542-1544; o tríptico da Igreja da Ega, de 1543; uma *Lamentação de Cristo* proveniente do Colégio do Espírito Santo de Évora (1545-1550) e actualmente nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga⁴; um *São Vicente* e um *São Sebastião* da antiga colecção D. Ambrósio de Sousa Coutinho (1545-1550); a série de pinturas da antiga colecção do Conde de Rilvas (1548-1550); as três pinturas da Igreja de São Martinho de Sintra (1545-1550); as pinturas da Igreja de São João das Lampas (Sintra) de 1545-1550 e actualmente em colecção particular; a série da Igreja de São Quintino (Sobral) de cerca de 1550; as várias pinturas efectuadas para São Bento de Cástris (1546-1552-1554-1556); o retábulo para o Convento de Santa Clara de Santarém (1553-1554) já desaparecido; um *Encontro na Porta Dourada* da Colecção Alpoim Galvão (1555); a série da Igreja Matriz da Atouguia da Baleia (1555); o díptico do Porto da Luz (Alenquer) de 1555-1560; as pinturas da Igreja de S. Brás do Campanário, da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e da Capela da Madre de Deus na ilha da Madeira (c.ª 1550)⁵.

Se exceptuarmos as séries de Unhos, Ourém e São Bento de Cástris, todas as outras pinturas reunidas em torno do nome de Diogo de Contreiras não possuem quaisquer referências documentais directas ou indirectas. Por este motivo, a constituição deste largo *corpus* pictural tem assentado quase sempre nas sempre muito discutíveis comparações estilísticas. Além disso, seria necessário proceder a aprofundados estudos técnico-laboratoriais a fim de reduzir e, em simultâneo, caracterizar com maior exactidão a obra de Contreiras e dos seus (possíveis) colaboradores, à semelhança do que foi feito, por exemplo, para os pintores seus contemporâneos Gregório Lopes e Vasco Fernandes⁶. Para o presente estudo, importa-nos analisar apenas a série de quatro tábuas que chegou até nós e que, segundo os estudiosos, fez parte do retábulo do altar-mor do Convento de freiras bernardas de Santa Maria de Almoester, próximo de Santarém⁷. As pinturas foram pela primeira vez notadas, criticamente, por Gustavo

4. Cf. José Alberto Seabra CARVALHO, *Estudo sobre proveniências nas Colecções do Museu Nacional de Arte Antiga*, Relatório de Estágio para Técnico Superior, Texto policopiado, 1991, p. 66.

5. Coloca-se também a hipótese de o pintor ter colaborado no retábulo quinhentista da Capela de Bartolomeu Joanes na Sé de Lisboa (1537) em conjunto com os pintores Cristóvão de Figueiredo e Garcia Fernandes, nomeadamente na predela representando a *Última Ceia* tão afim da de Santa Catarina por exemplo. Cf. Manuel BATORÊO e Vítor SERRÃO, «O Retábulo de São Bartolomeu da Sé de Lisboa. Garcia Fernandes numa obra de «parceria»», in *Garcia Fernandes – Um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Joaquim Oliveira CAETANO (ed.), Catálogo da Exposição. Lisboa, CNCDP / Museu de São Roque, 1998, pp. 87-103.

6. Cf. *Estudo da Pintura Portuguesa – Oficina de Gregório Lopes*, Ana Isabel SERUYA (dir.), Lisboa, IPM/Inst. José de Figueiredo, 1999. e Dalila RODRIGUES, *Modos de expressão na pintura portuguesa: o processo criativo de Vasco Fernandes (1500-1542)*, 2 vols., Coimbra, Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2000.

7. Desta série fazem parte pelo menos uma *Adoração dos Pastores*, uma *Ressurreição*, um *Pentecostes* e um *S. Bento e São Bernardo*. Ignora-se o actual paradeiro da primeira pintura indicada enquanto que as restantes estão em posse de particulares. Segundo o catálogo/roteiro da exposição *Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes* da Fundação Calouste Gulbenkian datado de 1971 na

de Matos Sequeira em 1949, e são descritas na capela-mor da igreja⁸. Mais tarde, em 1954, Luís Reis-Santos integra esta série na última fase da obra do pintor Gregório Lopes e data-a da década de 40 do século XVI, data esta que Martin Soria aceitou ao efectuar o estudo pioneiro sobre o enigmático Mestre de S. Quintino⁹. Mais recentemente, com os estudos imprescindíveis de Joaquim Oliveira Caetano já citados sobre Contreiras, o conjunto das quatro tábuas de Almoester é colocado na primeira fase de labor desse pintor e datado do final da década de 30 ou princípios da seguinte entre as empreitadas de Unhos e Ourém e a do tríptico da Ega.

No entanto, a pesquisa documental que temos vindo a desenvolver revelou-nos um importante testemunho escrito, ainda inédito, que nos permite afirmar agora com segurança que a série de Almoester pertence, de facto, a Diogo de Contreiras¹⁰. Trata-se de uma petição feita a D. João III por D. Catarina, Abadessa de Almoester, em que demonstra a injustiça com que foi lançada fora dele uma vez que, no seu tempo, tinha promovido um conjunto considerável de benfeitorias no convento¹¹. Para fundamentar o seu ponto de vista, a abadessa D. Catarina da Cunha¹² relata-nos os melhoramentos e as campanhas de obras que levou a cabo neste importante mosteiro cisterciense e que, até agora, permaneciam no total desconhecimento, pesem embora os esforços tentados por alguns autores em estudos sobre este edifício¹³. Entre outros trabalhos de

p. 64, as quatro tábuas são de madeira de carvalho com dimensões que oscilam entre os 124 cm de altura e os 89 cm de largura e provêm daquele convento cisterciense de Almoester. Vejam-se também as fotografias publicadas nesse catálogo/roteiro na p. 125 antes do restauro. Algumas figuraram na exposição *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no tempo de Camões* em 1995, onde duas delas são estudadas em catálogo por Joaquim de Oliveira Caetano nas pp. 191-195. Por ocasião da IV Bienal de Antiguidades, promovida pela Associação Portuguesa de Antiquários em 2001, o *Pentecostes* surgiu à venda no expositor de José Pedro Rosa, sendo desconhecido o destino actual desta notável pintura.

8. Cf. Gustavo de Matos SEQUEIRA, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Santarém*, vol. III, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1949, p. 91.

9. Cf. Luís REIS-SANTOS, *Gregório Lopes*, Lisboa, Artis, 1954, p. 9. e Martin SORIA, *Op Cit.*

10. Nem na bibliografia consultada nem mesmo em Joaquim Oliveira Caetano, «Diogo Contreiras: actividade artística conhecida nos conventos cistercienses e na região de Alcobaca», in *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII – Actas do Colóquio*, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 161-178 se faz qualquer alusão ao documento que iremos indicar.

11. Cf. ANTT, *Cartas Missivas*, Maço 3, doc. 15. Dada a extensão do documento, optámos apenas por transcrever o excerto que diz respeito à obra de Mestre Contreiras. (vide final do trabalho).

12. A petição refere-nos apenas o primeiro nome da abadessa, D. Catarina, omitindo o seu apelido. Após a leitura do documento, verificamos que o mesmo data de 1550 e que nele se descrevem pormenorizadamente as várias obras que empreendeu no convento cisterciense. Segundo informação prestada pelo Prof. Doutor Vítor Serrão, a quem agradecemos, tratar-se-á talvez de D. Catarina da Cunha que faleceu pelo ano de 1561, de acordo com o relato de Pe. Inácio da Piedade e Vasconcelos em *História de Santarém edificada: que dá notícia da sua fundação e das couzas mais notáveis nella succedidas...*, II vol., Lisboa Oc., 1740, pp. 263-285.

13. Cf. CHAGAS, Maria Antónia Martins Jacinto Trindade, «Mosteiro de Santa Maria de Almoester: contributo para uma proposta metodológica de conservação e valorização dos edifícios regulares», in *Cister: Espaços, Territórios, Paisagens – Actas do Colóquio Internacional*, vol. II,

menor relevo como a abertura de novas portas de acesso para várias zonas do convento, D. Catarina afirma ter sido responsável pela empreitada das varandas do claustro e suas quadras, bem como do respectivo alpendre, campanário e de uma casa para lavagens. Foi igualmente durante o seu abadessado que se empreenderam não só diversas infra-estruturas agrícolas como, por exemplo, dois lagares de azeite, dois de vinho, umas azenhas e de uma casa para o joio do trigo, mas também variadas intervenções relacionadas com os sistemas de escoamento das águas pluviais das coberturas, tendo para a ocasião telhado de novo todo o mosteiro. Além disto, foi ainda responsável pela realização de um refeitório, de um nova câmara para si, de um dormitório térreo, de alguns reparos na botica conventual e, por fim, pela colocação de alguns tirantes de ferro no corredor junto à igreja e dormitório para evitar a sua derrocada.

Durante o seu abadessado e por diversas vezes, D. Catarina contou com o auxílio financeiro de alguns destacados membros da nobreza como, por exemplo, de D. Pedro de Meneses, filho do Conde de Linhares, que doou cerca de 100.000 rs em madeira para as obras da cerca do convento; e de D. Gil Eanes da Costa que instituiu uma capela para sua sepultura e pagou 100.000 rs em dinheiro para compra de um retábulo para o convento¹⁴. Já em 1996, Joaquim Oliveira Caetano levantava a hipótese de a série de tábuas de Almoester ter integrado o retábulo da capela sepulcral de D. Gil Eanes da Costa, suposição que infelizmente o documento, que temos vindo a referir, não permite confirmar inteiramente¹⁵. Apesar deste documento não ser preciso quanto ao destino desse retábulo, estamos de acordo com os argumentos sugeridos por tal investigador que repara na coincidência de datas entre a instituição da capela e a encomenda da obra de acordo com o percurso artístico de Contreiras. Acrescente-se também que a capela sepulcral de D. Gil Eanes da Costa e sua mulher ficava junto da capela-mor pelo que o retábulo poderá ter servido em simultâneo como motivo decorativo e devocional para ambos os casos.

Podemos especular talvez acerca do número de tábuas que comporiam esse retábulo, já que não é certo que a série esteja completa, nem tão pouco temos conhecimento da talha que o acolhia ou da imaginária que o adornaria. Com

efeito, os temas iconográficos das quatro pinturas remanescentes pertencem tanto aos ciclos da vida da Virgem e de Cristo (*Adoração dos Pastores, Ressurreição e Pentecostes*) como ao culto da ordem de Cister (*São Bento e São Bernardo*). Para que a narrativa retabular e a disposição das tábuas obedeçam aos cânones iconográficos da época simultaneamente de um espaço funerário e cisterciense, é lícito pensarmos num maior número de pinturas que entretanto terão sido dispersas ou até destruídas¹⁶. Além disso, a verba envolvida no contrato é demasiadamente elevada para apenas quatro pinturas, uma vez que são necessários 100.000 reis para satisfazer a totalidade da encomenda.

Antes de terminar, resta-nos salientar um facto interessante que é o de Diogo de Contreiras aparecer referido no documento como «*pintor desta cidade*», uma vez que tanto se poderá tratar da cidade de Lisboa como a então vila de Santarém. Se é certo que o nome de Contreiras nos surge por diversas vezes relacionado com a capital, também é verdade que o número de encomendas efectuado para o aro escalabitano foi numeroso o que poderá indiciar a sua estadia por algum tempo em Santarém onde sabemos o pintor ter possuído umas casas, precisamente em Marvila¹⁷. De salientar que, durante a sua permanência nesta cidade, passaram vários nomes como o arquitecto régio Miguel de Arruda, o escultor e entalhador Diogo de Çarça, o pintor de têmpera e brutescador Pedro Nobre, o dourador Pero Rodrigues e a família de pintores Dias ligados à oficina vulgarmente designada por «Mestre de Romeira» (Ambrósio Dias) e que por certo com ele conviveram¹⁸.

Foi no ambiente artístico de Santarém que Diogo de Contreiras desenvolveu a sua arte nos finais da década de 30 e inícios da década seguinte, até regressar na década de 50 para a realização da empreitada pictórica para o Mosteiro de Santa Clara. Entre 1540 e 1542, sob encomenda de um dos nobres

16. É provável que fizesse parte deste retábulo, entre outras, uma tábua (ou uma imagem de vulto) de temática relacionada com a Imaculada Conceição ou com a Assumpção de Maria tão do agrado da Ordem cisterciense e tão ligada aos programas iconográficos da tumulária renascentista entre nós. Refira-se a título de exemplo o túmulo de D. Jorge de Melo no Convento de São Bernardo em Portalegre onde os dois temas estão representados.

17. Cf. Sousa VITERBO, *Notícia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Parte I, Lisboa, Typographia da Academia Real das Ciências de Lisboa, 1903, p. 47. O documento que refere a posse de casas de Contreiras em Santarém data de 12 de Agosto de 1554.

18. Sobre o ambiente cultural e artístico de Santarém em Quinhentos ver Vítor SERRÃO, *Santarém*, Lisboa, Ed. Presença, 1990, e Maria Teresa DESTERRO, *O Mestre de Romeira e o Maneirismo Escalabitano (1540-1620)*, Coimbra, Minerva, 2000. Sobre Diogo de Çarça, comprovámos recentemente que este reputado artista foi em simultâneo escultor de pedra e de madeira e que já, em 1542, se encontrava entre nós, precisamente em Santarém, a realizar os notáveis relevos e arcada triunfal da Igreja do Milagre, empreitada custeada pela respectiva colegiada e pelo eminente D. João de Castro – Cf. Pedro FLOR, «O portal da igreja matriz de Árronches e a escultura do Renascimento no Alentejo», in *O Largo Tempo do Renascimento – Actas do Simósio Internacional de História da Arte*, Lisboa, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2004 (no prelo).

Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 661-674. TEIXEIRA, Francisco Manuel de Almeida Correia, *O Mosteiro de Santa Maria de Almoester*, 2 vols., Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1990. IDEM, «O Mosteiro de Santa Maria de Almoester: construção e siglas de pedreiros», in *Cister: Espaços, Territórios, Paisagens...*, vol. II, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 545-550. e, por último, os vários trabalhos sobre o Mosteiro insertos em *Património – Estudos*, n.º 4, Lisboa, IPPAR, 2003, pp. 66-80.

14. Na sua última morada, acrescente-se que D. Gil Eanes da Costa inclui também a sua segunda mulher D. Joana da Silva de acordo com a inscrição da lápide sepulcral.

15. Sobre a capela de D. Gil Eanes da Costa, diz-nos Joaquim de Oliveira Caetano in *O Que Janus via...*, p. 162 que «pela datação das pinturas, que podemos situar na primeira metade da década de 1540, é muito provável que tivessem ornado a capela tumular de D. Gil Eanes da Costa, que no ano de 1542 contratou com as freiras bernardas de Almoester a instituição de uma capela primitiva para sua última morada».

mais influentes do Reino e durante o abadessado de D. Catarina da Cunha, o pintor efectuou um retábulo para o Convento de Almoester, do qual chegaram até nós apenas quatro tábuas. Durante muitos anos, a historiografia da arte não conseguiu determinar a autoria exacta desse núcleo de pinturas sendo estas quase sempre associadas à oficina do Mestre de S. Quintino. Os estudos até hoje dedicados à personalidade artística de Contreiras, bem como o documento por nós descoberto recentemente, permitem-nos com segurança afirmar que o pintor tardo-renascentista ou da primeira geração experimental do Maneirismo Diogo de Contreiras, foi o responsável por tal relevante empreitada. Aguardemos por futuras investigações que consigam determinar com segurança a dimensão real do *corpus* artístico de Contreiras com o apoio de documentos, muitas vezes esquecidos, e outras fontes de pesquisa insubstituíveis para o historiador de arte.

ANTT – *Cartas Missivas*, Maço 3, doc. 15

[...] *acrecentou mais em dinheiro de renda pera casa trinta e quatro mill rs de juro os quoaes lhe deu o dinheiro pera se comprarem dom Jilienes .S. vinta quatro mill rs pelas filhas que lhe tomou que se aviao de comprar com mill cruzados e os dez mill rs lhe deu por hua sepultura que lhe deu na capela do mosteiro e asi mais lhe deu dom gilienes cem mill rs em dinheiro com suas filhas de que comprou hum retabolo pera o mosteiro que ficava ordenado que ho avia de pintar hum pintor desta cidade por nome Contreiras o quoaal esta já no mosteiro o que tudo esta por hua escretura prubica que fez Jorge Cotrym tabeliam de Saontarem em a quoaal esta dom gilienes obrigado a comprar este juro e pagar o retabolo; mais esta obrigado o dito dom gilienes dar em cada hum anno dez mill rs de vestidos as ditas suas filhas por que lhos não de a caza [...]*

BIBLIOGRAFIA

- CAETANO, Joaquim de Oliveira, «A identificação de um pintor (Diogo de Contreiras)», in *Oceanos*, n.º 13, 1993, pp. 112-118.
- IDEM, «Diogo de Contreiras», in *A Pintura Maneirista em Portugal – Arte no Tempo de Camões*. Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1995, pp. 471-473.
- IDEM, *O que Janus via. Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1996.
- IDEM, «Diogo Contreiras: actividade artística conhecida nos conventos cistercienses e na região de Alcobaça», in *Arte e Arquitectura nas Abadias Cistercienses nos séculos XVI, XVII e XVIII – Actas do Colóquio*, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 161-178.
- CHAGAS, Maria Antónia Martins Jacinto Trindade, «Mosteiro de Santa Maria de Almoester: contributo para uma proposta metodológica de conservação e valorização dos edificios regulares», in *Cister: Espaços, Territórios, Paisagens – Actas do Colóquio Internacional*, vol. II, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 661-674.
- DESTERRO, Maria Teresa, *O Mestre de Romeira e o Maneirismo Escalabitano (1540-1620)*, Coimbra, Minerva, 2000.
- Património – Estudos*, n.º 4, Lisboa, IPPAR, 2003, pp. 66-80.
- Pintura dos Mestres do Sardoal e de Abrantes*, Catálogo das obras atribuídas e Roteiro da Exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- REIS-SANTOS, Luís, *Gregório Lopes*, Lisboa, Artis, 1954.
- SEQUEIRA, Gustavo Matos, *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Santarém*, vol. III, Lisboa, ANBA, 1949.
- SERRÃO, Vítor, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, ICALP, col. Biblioteca Breve, 1982.
- IDEM, «A Pintura Maneirista e o Desenho», in *O Maneirismo – História da Arte em Portugal*, vol. VI, Lisboa, Publ. Alfa, 1986, pp. 31-91.
- IDEM, *Santarém*, Lisboa, Ed. Presença, 1990.
- IDEM, «A «Primeira Geração» de Maneirismo Experimental e o Conceito de Belo Descomposto», in *História da Arte em Portugal – O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Ed. Presença, 2002, pp. 226-229.
- SORIA, Martin, «The S. Quintino Master», in *Boletim dos Museus Nacionais de Arte Antiga*, III série, n.º 3, 1957, pp. 22-27.
- TEIXEIRA, Francisco Manuel de Almeida Correia, *O Mosteiro de Santa Maria de Almoester*, 2 vols., Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1990.
- IDEM, «O Mosteiro de Santa Maria de Almoester: construção e siglas de pedreiros», in *Cister: Espaços, Teerritórios, Paisagens – Actas do Colóquio Internacional*, vol. II, Lisboa, IPPAR, 2000, pp. 545-550.
- VASCONCELOS, Pe. Inácio da Piedade e, *História de Santarém edificada: que dá noticia da sua fundação e das couzas mais notaveis nella succedidas...*, 2 vols., Lisboa Oc., 1740.