

RESUMO

O melhor conhecimento que temos hoje do pintor Diogo de Contreiras (doc. 1521-† c. 1563) permite definir mais estritamente o corpus de pinturas que mais provavelmente lhe devemos, entre as quais algumas recentes descobertas apresentadas neste artigo. Fora desse corpus fica uma parte considerável de painéis anteriormente associados ao hipotético Mestre de S. Quintino, e muitos destes (mas não todos) podem juntar-se com pinturas em Santa Cruz da Graciosa (Açores) ou em Santa Cruz da Madeira, que alcançaram recentemente maior visibilidade. Todas estas pinturas enquadram-se numa mesma dinâmica estilística que aponta para a obra de Gaspar Dias (doc. 1553-1591), talvez através da pintura do obscuro Brás Gonçalves (doc. 1541-1565). É ainda difícil traçar com precisão uma linha de demarcação mas dois desenhos que passaram despercebidos apontam para uma atribuição de algumas das pinturas na Graciosa, em S. Quintino e na Madeira ao artista da *Aparição do Anjo a S. Roque*.

ABSTRACT

The knowledge we have today about the painter Diogo de Contreiras (doc. 1521-† c. 1563) allows us to define more strictly the corpus of paintings most likely attributable to him, among which are some recent discoveries presented in this article. Outside this corpus remains a considerable number of panels previously associated with the hypothetical Master of S. Quintino, and many of these (though not all) can be connected with paintings in Santa Cruz da Graciosa (Azores) or in Santa Cruz da Madeira, which have recently gained greater visibility. All these paintings fit within the same stylistic dynamic that points toward the work of Gaspar Dias (doc. 1553-1591), perhaps through the painting of the obscure Brás Gonçalves (doc. 1541-1565). It is still difficult to draw a precise dividing line, but two overlooked drawings suggest attributing some of the paintings in Graciosa, in S. Quintino, and in Madeira to the artist of *Saint Roch Visited by an Angel*.

palavras-chave

DIOGO DE CONTREIRAS
GASPAR DIAS
BRÁS GONÇALVES
MESTRE DE S. QUINTINO
RETÁBULO DE SANTA CRUZ DA MADEIRA
RETÁBULO DE SANTA CRUZ DA GRACIOSA
RETÁBULO DE S. BARTOLOMEU DA
SÉ DE LISBOA
PINTURA QUINHENTISTA
PINTURA PORTUGUESA

keywords

DIOGO DE CONTREIRAS
GASPAR DIAS
BRÁS GONÇALVES
MASTER OF ST. QUINTINO
SANTA CRUZ DA MADEIRA ALTARPIECE
SANTA CRUZ DA GRACIOSA ALTARPIECE
ALTARPIECE OF ST. BARTHOLOMEW
OF THE LISBON CATHEDRAL
16TH-CENTURY PAINTING
PORTUGUESE PAINTING

ORCID: 0009-0009-1401-5282

<https://doi.org/10.34619/jxgw-fazt>

Reabrir o Dossier do(s) Mestre(s) de S. Quintino:

a Pintura Portuguesa entre Diogo de Contreiras (doc. 1521–† c. 1563) e Gaspar Dias (doc. 1553–1591)

RAÚL C. SAMPAIO LOPES

Seoul National University

Introdução

A figura do pintor Diogo de Contreiras (doc. 1521–† c.1563)¹ adquiriu um lugar central na história da pintura portuguesa quinhentista. Um olhar atento sobre as pinturas que lhe andam associadas, renovado por restauros recentes e por confrontações antes impossíveis, revela, no entanto, a heterogeneidade do seu *corpus*, e vários indícios apontam para a presença nele de outros pintores e de obras que tecem uma relação direta com os raros desenhos de Gaspar Dias (doc. 1553–1591) e a única pintura que lhe está atribuída com alguma certeza.²

Uma primeira secção deste artigo esclarece os conceitos e a metodologia deste estudo. A segunda secção lembra a história da identificação de Contreiras com o hipotético Mestre de S. Quintino e revela os seus pontos cegos. A terceira secção apresenta uma redução do *corpus* de Contreiras às pinturas mais estritamente ligadas às obras documentadas do pintor pelo seu estilo. A quarta secção descreve como, entre as numerosas pinturas atribuídas ao Mestre de S. Quintino então excluídas da obra de Contreiras, uma maioria pode ser agrupada com outras pinturas de um estilo muito próximo mas nunca ou só parcialmente ligadas ao pintor. A quinta secção expõe mais demoradamente as razões para considerar que outro pintor além de Contreiras interveio no conjunto da igreja de S. Quintino e para eventualmente o identificar com Gaspar Dias. A última secção explora a hipótese dessa identificação em confronto com as informações documentais.

¹ A menção ‘doc.’ traduz o facto do pintor estar documentado entre 1521 e 1563, o ‘†’ indica a data de falecimento e o ‘c.’ acrescenta que essa data é aproximativa. No resto do texto, esses elementos terão a mesma significação para qualquer pessoa e a sua ausência significará que a data de nascimento e/ou a data de falecimento são desconhecidas.

² Sobre a obra atribuída a Gaspar Dias, ver Caetano 1998a: 31–34, Carvalho 1995a: 488, Serrão 1995: 459–461 e Serrão 2016: 69–71, assim como a nota 32 deste texto.

Esclarecimentos metodológicos

O objeto deste ensaio não é discriminar, no meio das pinturas atualmente atribuídas a Contreiras, com ou sem fundamentação documental, as que seriam produto direto do seu pincel das que seriam meros produtos oficinais.³ Um ‘novo *connoisseurship*’ aconselha de facto a não confundir autoria com autografia no estudo da pintura anterior ao romantismo por tal identificação ser redutiva e anacrônica, emergindo apenas no século XVII e sendo inicialmente reduzida aos elementos mais virtuosos de uma pintura (Guichard 2010: 1395–1400). Mais adequado para esse período se revela assim o conceito de ‘autoria oficial’ (‘workshop or corporate authorship’), dentro do qual a ‘identidade artística’ (‘artistic identity’) se alarga a uma ‘distinctive pictorial approach developed by the master and practiced under his supervision’ (Atkins 2012: 180):⁴ para Giorgio Vasari (1511–1574), não há contradição em afirmar que a natureza morta da pintura *Êxtase de Santa Cecília* de Rafael (Rafael Sanzio dito, 1483–1520) foi pintada por Giovanni da Udine (1487–1561), mas é de Rafael, ‘non pas simplement parce qu’il en est l’inventeur, mais parce que, telle qu’on la voit exécutée, elle fait partie intégrante d’un tableau qui est de lui’ (Zerner 1982: 6).⁵ O documento de nomeação de Gaspar Dias para pintor da Alfândega e Casa da Mina e da Índia é bem explícito nesse aspeto ao ordenar que ele faça toda as obras ‘per sy e pellos oficiais que nisso puser’ (Viterbo 1906: 35).⁶ O estado material defeituoso de uma parte importante das pinturas aqui referidas impede aliás de avaliar quantitativa ou qualitativamente o toque do pintor nelas e apenas permite apreender a sua autoria nas partes ligadas aos recursos intelectuais (maneira de organizar os diferentes elementos num todo coerente, conhecimento da anatomia e da perspetiva, proporções e morfologia das figuras, qualidade dos escorços, conceção da cor e da luz, etc.).

Assim, as atribuições aqui propostas à apreciação dos investigadores não o são no sentido de um *connoisseurship* de tipo morelliano, para o qual a autenticidade de uma pintura depende do grau de intervenção manual do pintor e se deduz dos mais inconscientes pormenores, mas devem entender-se nesse sentido mais lato e com maior fundamento histórico de ‘autoria oficial’, em que o nome do pintor aponta apenas para a sua responsabilidade de chefe de oficina na produção da obra, a única aliás que documentam os contratos e os pagamentos, como já alertava João Couto (1892–1968) (Carvalho 2011: 140–141). Mas, ao contrário da plena coletividade sinónima de anonimato que supunha o antigo diretor do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (MNAA), a ‘autoria oficial’ subordina o trabalho coletivo à conduta pessoal de um mestre e desempenha assim um papel histórico intermédio em relação ao desenvolvimento ulterior do conceito de ‘estilo individual’, descrito *a posteriori* por Richard Wollheim como dotado de uma realidade

³ Para tal seriam necessárias análises laboratoriais há muito reclamadas (Flor 2004: 336), sem tirar delas conclusões precipitadas (ver razões de reticência em Valadas 2015: 158–217, e Nash 2008: 63), e condições de observação direta que apenas uma exposição monográfica num grande museu permitiria.

⁴ Estes conceitos são descritos por Christopher D. M. Atkins e aplicados ao estudo da pintura de Frans Hals (1580–1666), mas são generalizáveis aos pintores dos séculos XV e XVI (Nash 2008: 193–195).

⁵ A pintura pertence à Pinacoteca Nacional de Bolonha (n.º inv.º 577). Ver os textos a que se refere Zerner em Vasari 1568: 77, 577.

⁶ Transcrição de Sousa Viterbo do documento original: ‘Alvará por que se faz mercê a Gaspar Dias, moço da Câmara, de pintor das obras da Alfândega e Casa da Índia.’ Torre do Tombo, Corpo Cronológico, Parte II, mc. 248, doc. 100.

psicológica e de uma realidade psicomotora (Wollheim 1987: 26–27), ocultando o filósofo todo o processo temporal que levou à implementação dessa concepção autógrafo da pintura.

As atribuições deste texto supõem assim que dada pintura terá sido realizada sob a supervisão do mestre e só eventualmente pintada por ele próprio (no todo ou nas partes principais). Logo, quando se sugere aqui a presença de outros pintores no *corpus* atual de Contreiras não se apresenta a hipótese da sua colaboração *dentro* da oficina de Contreiras (ou a hipótese da presença dos seus pincéis subalternizados nas pinturas do mestre), mas defende-se que algumas das pinturas incluídas nesse *corpus* revelam um entendimento suficientemente diferente do que é uma boa pintura para serem retiradas desse *corpus* e integrarem o de outras oficinas com ‘identidades artísticas’ distintas e definidas essencialmente pelo chefe de cada uma dessas oficinas.

Do Mestre de S. Quintino a Diogo de Contreiras

O primeiro estudo monográfico consagrado ao essencial do núcleo de pinturas hoje mais ou menos consensualmente atribuídas a Contreiras é o artigo que Martin Soria (1911–1961) publicou em 1957, apresentando a hipótese de que este núcleo era todo de um único mestre, desconhecido, denominado Mestre de S. Quintino (Soria 1957a: 22–27), e refutando assim a identificação proposta por Luís Reis-Santos (1898–1967) da maior parte dessas pinturas com a obra tardia do pintor régio Gregório Lopes (doc. 1513–†1550) (Reis-Santos s. d.: 9–10), identificação aliás recusada explicitamente por Reynaldo dos Santos (1880–1970) para o conjunto de S. Quintino (Santos 1958: 42). Aceitando esta proposta de trabalho, Vítor Serrão valorizou a figura deste hipotético pintor em numerosos estudos, alargando o seu *corpus* com várias atribuições fazendo dele o principal protagonista de um ‘Maneirismo experimental’, o qual abriria, assim, caminho à aceitação plena do italianismo pela geração seguinte (Serrão 1991: 34–36; Serrão 2002: 226–229).

Em 1993, Joaquim Oliveira Caetano pôde ligar algumas das pinturas analisadas por Soria a documentos que mencionam explicitamente Contreiras, desfazendo uma anterior identificação deste pintor com o Mestre de Abrantes (Caetano 1993a; Caetano 1993b): os quatro painéis de 1537–1538, ainda *in situ*, da igreja de Unhos (Loures) e, aproveitando as pesquisas sobre proveniências de pinturas do MNAA feitas por José Alberto Seabra Carvalho, os painéis pintados para o convento de

S. Bento de Cástris em Évora, realizados em três campanhas de obras pagas respetivamente em 1546,⁷ em 1552–1554 e em 1556–1559, e hoje dispersos entre o MNAA (a celebrada *Pregação de S. João Baptista*, n.º inv.º 1031 Pint, da segunda campanha de obras), o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo de Évora (MNFMC) (a longa predela de *S. Jerônimo, S. Antônio e S. Dinis*, n.º inv.º ME 1544; o *Nascimento de S. João Baptista*, n.º inv.º ME 1550) e o Museu de Arte Sacra da Sé desta cidade (MASSE) (o *Martírio das Onze Mil Virgens* e o *Tríptico da Conceção, Nascimento e Infância da Virgem*). O painel central do monumental tríptico do MASSE, a sua última obra documentada, ostenta ornamentos no portal do segundo plano que serviram de argumento a Soria para refutar a autoria de Lopes, já falecido quando as gravuras que os inspiraram foram publicadas (Soria 1957a: 24).⁸

Em 2004, Pedro Flor confirmou documentalmente a autoria de Contreiras para outro conjunto atribuído por Soria: quatro pinturas outrora na igreja do convento de Santa Maria de Almoester e hoje de paradeiro desconhecido, datáveis entre 1540 e 1542 (Flor 2004).

A atividade do pintor estava documentada entre 1521 e 1560, e sabia-se que ele já estava falecido em 1565 (Caetano 1993b: 86), mas, em 2011, a revelação de uma certidão do seu testamento feita em abril de 1563 (Serrão e Simões 2011) permitiu deduzir que o falecimento aconteceu necessariamente antes dessa data.

O caso ‘Mestre de S. Quintino’ pareceu assim definitivamente resolvido pela identificação do seu *corpus* hipotético com a obra de Contreiras, menorizando imprudentemente um dado: com exceção dos quinze doravante identificados, a maioria dos ‘cerca de cinquenta painéis’ (Serrão 1991: 34) do dito *corpus* continuava por documentar.

Aliás, o nome do pintor introduziu um problema que Soria não podia antecipar, em relação precisamente a um conjunto-chave para ele, com a eventual consequência de desfazer a coerência do seu *corpus*: a *Queda do Mago Simão*, um dos painéis laterais do tríptico da Ega, mostra de maneira bastante ostensiva um elemento parecendo um G e contendo eventualmente um I ou um L (Soria 1957a: 24); ora, ao ser um monograma, este não corresponde nem ao nome de Diogo de Contreiras, nem ao nome do encomendador, D. Afonso de Lencastre (c. 1505–1578), senhor da Ega, retratado no painel central (Serrão 1995: 436).

Serrão propõe interpretar esse elemento como o monograma do ‘célebre armeiro’ João Gomes (Serrão 2018: 69). Sedutora, a solução abriga o perigo da sua própria refutação ao aceitar antes de tudo que o elemento em questão refira um nome. Ora, sendo assim, existe mais probabilidade de que esse nome seja o do pintor, e não o de um artífice sem qualquer ligação comprovada com a obra, por duas razões complementares: são numerosos os exemplos de monogramas de pintores na pintura europeia coeva,⁹ e, se porventura existe, não foi citado ainda

⁷ A releitura da documentação por Francisco Bilou permite datar a execução desta primeira campanha entre os anos de 1545 e 1547 (Bilou s. d.: 7).

⁸ A indumentária de S. Dinis, na predela do MNFMC, supostamente de 1545–1547 (Caetano 1993b: 74, Bilou s. d.: 4), mostra, no entanto, ornatos semelhantes.

⁹ Caetano, por exemplo, identificou um ‘D’ no punhal de um dos apóstolos de Unhos, intuindo a autoria de Contreiras antes mesmo da confirmação documental (ver Caetano 1993a: 112–113).

exemplo de pintura onde aparece uma referência escrita absolutamente segura a um armeiro alheio ao contrato da obra.¹⁰

Mas, para anular a eventual contradição introduzida pelo dito elemento, existe uma alternativa radical às propostas envolvendo o nome de uma terceira pessoa: supor que ele não é uma inscrição referente a um nome qualquer, alternativa aliás sem necessidade de ser provada porque a hipótese contrária é que o deve ser. Caetano afirma nesse sentido que ‘os ensaios de leitura destas indicações de escrita que aparecem por vezes são sempre difíceis, e a maior parte das vezes inúteis’ (Caetano 2010b: 215).

A melhor refutação da leitura do dito elemento seria, no entanto, a prova da autoria de Contreiras para o tríptico da Ega e é neste ponto que a discussão revela o seu real interesse. De facto, os dois tipos de argumentos que negam o valor disruptivo do eventual monograma fazem-no ocultando um aspeto: nada dizem sobre a autoria da obra, adotando a de Contreiras como premissa. Ora, se o tríptico é datável de 1543 (Reis-Santos s. d.: 12, nota 27), não tem autoria documentada, e a atribuição baseia-se essencialmente na análise estilística proposta por Soria (Soria 1957a: 24), problemática porque não apresenta explicitamente ligações com as pinturas hoje documentadas de Contreiras e porque argumenta destacando elementos que não são exclusivos do *corpus* do Mestre de S. Quintino, ao ponto de o próprio Serrão ter proposto recentemente uma autoria alternativa parcial para uma das abas do tríptico, ligando-a a um notável conjunto anónimo de pinturas recém-restauradas (Serrão 2017c; Machado 2022: 32). Na quarta secção deste texto se explicarão mais pormenorizadamente as razões estilísticas para se pensar que a aproximação de Serrão se pode estender a todo o tríptico, convocando outros conjuntos externos ao *corpus* do Mestre de S. Quintino. Para a exposição da teoria defendida neste ensaio é suficiente reter por agora a real possibilidade de uma autoria distinta de Contreiras para o conjunto da Ega, com base em comparações estilísticas.

Aparecem em consequência dois grupos privilegiados de obras no *corpus* do Mestre de S. Quintino: as pinturas documentadas de Contreiras; e as pinturas que se podem agrupar por comparações formais em torno do tríptico da Ega e desses conjuntos externos. Informado pela distinção entre estes dois grupos, um escrutínio às outras obras do *corpus* do Mestre de S. Quintino e às aproximações formais correspondentes propostas pela historiografia permite discriminar pelo menos três conjuntos: obras que estão muito próximas das obras documentadas de Contreiras; obras que estão ligadas ao tríptico da Ega; e obras que estão distantes tanto das primeiras como das segundas. As primeiras são descritas logo a seguir e as duas últimas serão o objeto da quarta secção deste texto.

¹⁰ Os dois casos referidos em Portugal são meras conjecturas (Gonçalves 1963: 9, 11 e 14, nota 40, Flor 2010: 306). Numa *Judite com a Cabeça de Holofernes*, Jan Cornelisz. Vermeyen (c. 1500–†1559) inscreveu as suas iniciais no punho da espada e o nome da sua terra natal na lâmina (Ainsworth 2010: 23), sem referência a um qualquer armeiro.

A obra atribuível com base na obra documentada de Contreiras

Ao contrário das de Gregório Lopes, as obras documentadas de Contreiras não mostram incoerências estilísticas maiores e circunscrevem uma ‘identidade artística’ distinta, dentro da qual não parecem merecer contestação algumas atribuições anteriores já largamente comentadas pela crítica: uma *Dormição* da Virgem do museu de Valência (Espanha, n.º inv.º 162/2004); seis ecléticos painéis da antiga coleção do Conde de Rivas, representando a *Lamentação sobre o Cristo Morto*, *S. Bento e S. Lourenço*, a *Lapidação de S. Estêvão*, a *Anunciação*, a *Conversão de S. Paulo* e a *Santíssima Trindade*, os três últimos pertencendo hoje à fundação Gaudium Magnum — Maria e João Cortez de Lobão (FGM-MJCL);¹¹ dois painéis bastante diferentes representando ambos a *Lamentação sobre o Cristo Morto* e expostos no MNFMC de Évora (um em depósito do MNAA);¹² o *Encontro na Porta Dourada* da antiga coleção Alpoim Galvão;¹³ os três painéis da igreja de S. Martinho de Sintra (Flor 2014); a *Deposição no Túmulo* da igreja de S. Quintino, a única pintura do conjunto quinhentista desta igreja que se pode com alguma segurança dar a Contreiras; um painel representando *S. José, a Virgem com o Menino e um Anjo* na Staatsgalerie de Estugarda,¹⁴ atribuído por Soria (Soria 1957a: 26)¹⁵ e que esteve no leilão da Lempertz de Colónia de 14 de dezembro de 1926.¹⁶

Com as pinturas documentadas, este conjunto de obras soma já quase uma trintena de pinturas que escaparam mais ou menos à voracidade do tempo, um número assaz considerável para um pintor português quinhentista, mas quatro quadros podem ser acrescentados, pelas razões que serão brevemente apresentadas a seguir: uma *Adoração dos Magos* [Fig. 1] na FGM-MJCL, onde está atribuída a Contreiras;¹⁷ uma *Anunciação* [Fig. 2], outrora na Renânia; e dois quadros representando respetivamente *S. Bento*, *S. Boaventura* e *S. João Baptista* e *S. Jerónimo*, *S. Erasmo* e *Santa Helena*, de paradeiro desconhecido.

Descrita com uma alternância de luzes e de sombras que criam volumes fortes, a aglomeração compacta de personagens do primeiro plano da *Adoração dos Magos* lembra imediatamente a documentada *Pregação de S. João Batista* do MNAA, cujos ecos também se notam no Menino Jesus, no turbante do rei Baltasar e nas rimas de amarelo que percorrem os dois grupos humanos.¹⁸ O fundo sombrio, com personagens de pinceladas nervosas e uma paisagem muito sintética de montanhas, é outro elemento tratado de maneira idêntica ao quadro de Lisboa. As duas cenas da vida de S. Silvestre em Unhos (Caetano 1995a; Caetano 1995b) oferecem equivalentes mais genéricos para o tratamento da indumentária de Melquior, a sua atitude e o seu perfil, enquanto o rosto ovalado da Virgem segue o modelo habitual das

¹¹ Os três primeiros painéis estiveram na exposição *Primitivos Portugueses* de 2010–2011 (Caetano 2010c: 238–239, figuras na p. 269).

¹² Sobre a *Lamentação sobre o Cristo Morto* com o n.º inv.º ME 11748 do MNFMC, ver <http://raiz.museusemonumentos.pt/DetalhesObra?id=25589&tipo=MOV>. Sobre a outra, com o n.º inv.º 214 do MNAA, ver Soria 1957a: 23 e sobretudo Caetano 1993b: 83–84 e fig. 7.

¹³ Este quadro, já conhecido de Soria na coleção de Francisco Falcão em Lisboa (Soria 1957a: 24 e fig. 9), foi leilado pela Veritas Art Auctioneers em 22 de abril de 2013 com o número 373 (ver <https://veritas.art/lot/diogo-de-contreiras-o-encontro-na-porta-dourada/>).

¹⁴ Óleo sobre madeira de castanho, 51.5 x 114 cm, n.º inv.º 2242 (ver <https://www.staatsgalerie.de/de/sammlung-digital/madonna-dem-hl-joseph-und-einem-engel>). O museu refere a atribuição de Caetano e adota-a. O quadro foi adquirido em 1948 por legado da coleção de Heinrich Scheufelen (1866–1948) de Oberlenningen (Württemberg). Este colecionador também possuiu a *Assunção da Virgem* hoje no Museu Nacional da Música de Lisboa (n.º inv.º MM 1085) e ambas as pinturas foram expostas em Wiesbaden em 1938 (Heuss 2019: 346).

¹⁵ Assinalando uma identificação portuguesa anterior por Daphne Mabane Hoffman da Frick Art Reference Library de Nova Iorque.

¹⁶ Ver a descrição da obra com o número 11 e a respetiva reprodução no catálogo da venda (Kunsthaus Lempertz 1926: 9 e prancha 4, <https://doi.org/10.11588/diglit.17748#0017>, e <https://doi.org/10.11588/diglit.17748#0039>. A bibliografia dada pelo museu de Estugarda não refere este catálogo.

¹⁷ Óleo sobre painel de carvalho (provavelmente recortado), medindo 98.3 x 73.5 cm, proveniente de uma coleção particular (comunicação pessoal da FGM-MJCL).

¹⁸ O feliz conceito de ‘rimas cromáticas’ é sugerido por Caetano (Caetano 1993b: 78).



Fig. 1 Diogo de Contreiras (atribuído a), *Adoração dos Magos* (1540–1550). Óleo sobre painel de carvalho (96 x 59.4 cm). Fundação Gaudium Magnum — Maria e João Cortez de Lobão. Foto: Fundação Gaudium Magnum — Maria e João Cortez de Lobão.



Fig. 2 Diogo de Contreiras (aqui atribuído a), *Anunciação* (anos 1550). Óleo sobre painel (140 x 65 cm). Coleção particular. Foto: RKD — Netherlands Institute for Art History, The Hague.

jovens personagens de Contreiras, como o S. Antônio da predela do MNFMC ou a ama do *Nascimento de S. João Baptista* do mesmo museu, ou os acólitos juvenis de S. Silvestre numa das duas tábuas de Unhos, ou o S. Bernardo de uma das tábuas de Almoester. Não há razões, portanto, para contestar a atribuição da FGM-MJCL mas afigura-se mais difícil datar precisamente o quadro, as pinturas convocadas situando-se entre 1537 e 1554.



Fig. 3 Diogo de Contreiras (atribuído a), *Anunciação* (1535-1550). Óleo sobre painel (98.3 x 73.5 cm).

Fundação Gaudium Magnum — Maria e João Cortez de Lobão. Foto: Fundação Gaudium Magnum — Maria e João Cortez de Lobão.

A *Anunciação* foi vendida em Colónia pela casa Lempertz a 21 de novembro de 2009.¹⁹ Então datada dos anos 1540 e atribuída a um anónimo flamengo próximo dos maneiristas de Antuérpia, sem descartar a possibilidade de um pintor espanhol, é muito mais provável que tenha saído da oficina de Contreiras, com forte intervenção do mestre, numa data já tardia, tão evidentes são as relações com outras obras suas documentadas ou mais seguramente atribuídas, como a *Anunciação* da FGM-MJCL [Fig. 3] (composição geral e natureza-morta dos livros), o tríptico do MASSE (dificuldades de composição e de perspetiva com o formato alongado), ou o *Nascimento de S. João-Baptista* do MNFMC, pintado para S. Bento de Cástris, talvez em 1552–1554 (cortinado e, de novo, dificuldades com a perspetiva).

Dos dois quadros representando cada um uma tríade de santos apenas se conhecem fotografias a preto e branco.²⁰ Estas mostram personagens caricaturais ou excessivamente idealizadas, típicas das obras documentadas de Contreiras, e a composição é comparável com a predela documentada de S. Bento de Cástris ou a pintura atribuída de Estugarda. Como nesta última, há elementos decorativos (o cálice de S. Bento, a cruz de S. Boaventura, o báculo de S. Erasmo e a coroa de Santa Helena) inspirados de gravuras nórdicas que indiciam uma data relativamente tardia na obra do pintor.

Em contrapartida, talvez se possa juntar um testemunho da atividade de Contreiras entre 1521 e 1537, mas em condições de subalternidade. Na *Adoração dos Magos* do retábulo do Paraíso (MNAA, n.º inv.º 12 Pint), o grupo por trás de S. José e do rei Baltasar mostra personagens muito próximas do S. Silvestre no painel *S. Silvestre Mostrando a Constantino as Efigies de S. Pedro e S. Paulo* de Unhos, de 1537–1538, ou dos rostos frontais, baseados num triângulo alongado, do fundo do *S. Silvestre Ressuscitando o Touro Morto por Zambri*. O conjunto do Paraíso contém ‘uma data de difícil leitura’ na tábua representando a *Morte da Virgem* (n.º inv.º 15 Pint), à qual falta o terceiro algarismo e cujo último número já foi lido 7 ou 3 (Caetano 2010b: 206). Ora, Seabra Carvalho nota no portal do fundo ‘uma “vontade do clássico” que viria a ser um dos eixos transformadores da pintura portuguesa no segundo terço do século de Quinhentos’ (Carvalho 1999: 34), pelo que a data de 1533 parece viável, à luz das datas das pinturas de Unhos. Quatro anos antes daquela empreitada, é já bem reconhecível o estilo pessoal de Contreiras nesta cena secundária, mostrando uma inadequação ao trabalho subalterno dentro da ‘autoria oficial’ do conjunto do Paraíso que não lhe permitia outra escolha senão a de uma atividade independente enquanto mestre de oficina.

¹⁹ Leilão 947, lote 1013 (ver <https://www.lempertz.com/en/catalogues/lot/947-1/1013-flemish-school-circa-1540.html>, assim como <https://rkd.nl/explore/images/199582>).

²⁰ Biblioteca de Arte Gulbenkian, Arquivo Luís Reis-Santos, Cotas RS 39.33 e RS 39.35. As fotografias pertencem ao conjunto de fotografias de ‘pinturas exportadas de Portugal’.

A eventual presença de outros pintores no corpus do Mestre de S. Quintino

A intimidade estilística destas obras entre si e com as pinturas documentadas de Contreiras não se verifica a esse nível em numerosas tábuas do *corpus* do hipotético Mestre de S. Quintino e, para uma maioria destas, a diferença revela-se mais acentuada pelas aproximações recentemente facilitadas com conjuntos exteriores a esse *corpus*. De facto, nos anos de 2017 e 2018, três acontecimentos facultaram um novo olhar sobre obras de difícil acesso: a exposição *As Ilhas do Ouro Branco* no MNAA, onde quatro painéis da igreja de Santa Cruz da Madeira, logo associados a Gaspar Dias por Serrão,²¹ confinavam com os quatro painéis de S. Brás do Campanário, atribuídos a Contreiras no catálogo (Caetano 2017: 176–181); a venda em Londres pela Sotheby's de uma *Visitação* dada como proveniente de S. João das Lampas, revelando a qualidade de uma obra antes muito menorizada;²² e o restauro do retábulo da igreja de Santa Cruz da Graciosa, nos Açores.²³

Tendo seguido este restauro, Serrão intui a presença da ‘mão subalterna’ do pintor da Graciosa nos soldados do segundo plano do painel da *Queda do Mago Simão*, na Ega, onde figura precisamente o eventual monograma antes discutido (Serrão 2017c; Machado 2022: 32). Mas uma comparação com o *Cristo a Caminho do Calvário* e a *Exaltação da Santa Cruz* da Graciosa, ao nível tanto da composição como dos diversos pormenores, pode mesmo levar a pensar que os dois painéis laterais da Ega se devem por inteiro ao mestre da Graciosa, malogradamente confundido com um hipotético Mestre de Arruda dos Vinhos (Machado 2022; Serrão 2017c), que apenas lhe imita certas personagens, com outras proporções, e não sabe criar espaços tão coerentes. De modo similar, no painel central, a ornamentação do trono da Virgem também tem mais equivalências na armadura de Heráclio da *Exaltação da Santa Cruz* da Graciosa que na armadura ou nas armas da quase exatamente coeva *Ressurreição* de Contreiras para Almoester. Este tipo de ornamentação está presente da mesma maneira nos detalhes decorativos da *Adoração dos Magos* do retábulo de Santa Cruz da Madeira, e é precisamente neste conjunto que se encontram as melhores aproximações do rosto da Virgem da Ega, na *Adoração dos Pastores* e na *Anunciação*, às quais se pode acrescentar o *Pentecostes* da Graciosa, um tipo de rosto ausente das pinturas documentadas de Contreiras, ou mesmo das que lhe estão aqui atribuídas. Existem, portanto, numerosos motivos para aproximar o tríptico da Ega dos conjuntos da Graciosa e de Santa Cruz da Madeira, que transformam em descrições demasiado vagas os argumentos convocados por Soria: ‘the serpentine flow (...) of the draperies’ e o ‘bright red’ dos lábios da Virgem da Ega (Soria 1957a: 24). Na verdade, esta vagueza era suficiente para distinguir o Mestre de S. Quintino de Gregório Lopes, o objetivo essencial do

²¹ Atribuição referida em Crespo 2018: 82–89. No catálogo da exposição, a obra, datada dos anos 1540–1550, é dada por Isabel Santa Clara a uma oficina portuguesa não discriminada (Santa Clara 2017: 191), no seguimento de uma proposta anterior situando-a nos anos 1540 e ‘na esteira de Gregório Lopes e Garcia Fernandes’ (Santa Clara 2004: 163–164).

²² *Old Masters Day Sale* de 5 de julho de 2018, lote 118, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/old-masters-day-118034/lot.118.html>. Serrão atribuiu então a Contreiras uma obra antes considerada da oficina (Serrão 2017b: 49, Bilou s. d.: 2). Um estudo sobre as pinturas quinhentistas da igreja de S. João das Lampas está em curso.

²³ As fotografias de Odília Teixeira / ACROARTE – Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte S. Jorge, Lda., responsável pelo restauro, estão disponíveis na Wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_da_Matriz_de_Santa_Cruz_da_Graciosa, apenas duas tendo sido publicadas em Machado 2022: 39.

seu artigo, e deve dar-se-lhe crédito de ter entrevistado noutro artigo a possibilidade de uma aproximação do conjunto da Madeira com a obra do seu Mestre de S. Quintino, pedindo apenas ‘further investigation and adequate photographs’ para confirmar as suas intuições (Soria 1957b: 38, nota 4).

Da mesma maneira, a figura de Cristo, o céu e as arquiteturas do *Quo Vadis* de S. Brás do Campanário estão muito mais próximos do *Cristo a Caminho do Calvário* da Graciosa do que de qualquer pintura aqui considerada de Contreiras. Não parece insensato, portanto, considerar a possibilidade de o conjunto do Campanário ser também do mestre da Graciosa, da Ega e de Santa Cruz da Madeira — e não de Contreiras. Uma releitura de observações anteriores da crítica em relação ao painel da *Anunciação* do Campanário à luz dessa hipótese revela-se significativa. Assim, para Isabel de Santa Clara, nessa pintura, ‘o rosto da Virgem, nos traços fisionómicos e na sua expressão serena, assemelha-se ao da Senhora da Graça no painel central do tríptico de Ega’ (Santa Clara 2004: 190). E, para Caetano, esta pintura ‘pouco mais se aproxima (à tábua da *Anunciação* da FGM-MJCL) do que alguma semelhança no gesto de receção de Maria’ e está muito mais próxima da *Anunciação* do retábulo da Matriz de Atouguia da Baleia com ‘adereços muito semelhantes (...) como o jarro de açucenas (...) e o tapete oriental’ (Caetano 2017: 177–178). Caetano considera, portanto, que a dita *Anunciação* não tem pontos comuns significativos com uma obra aqui considerada de Contreiras e vê-la mais próxima de outra que se pode aproximar dos conjuntos da Graciosa e de Santa Cruz da Madeira: compare-se a *Anunciação* de Atouguia com o *Pentecostes* da Graciosa (o móvel diante da Virgem e os drapeados de S. Pedro à direita), a *Anunciação* (os adereços mencionados por Caetano) e a *Adoração dos Magos* (o rosto da Virgem) de Santa Cruz da Madeira. Dentro da convicção dos dois historiadores, as observações feitas nada mais confirmam que a pertença a um mesmo conjunto de obras supostamente de Contreiras, e não se trata aqui de lhes torcer o sentido, mas a releitura desse tipo de observações na historiografia, quando aplicada mais globalmente, mostra que, dentro do dito conjunto aparentemente unitário, certas associações já propostas podem conduzir a distinguir pelo menos dois grupos de pinturas, que correspondem mais ou menos à distinção que também se pode fazer ao olhar diretamente para as obras.

Outro exemplo que se pode dar é o da *Lamentação de Maria sobre o Corpo de Cristo com Anjos Segurando os Símbolos da Paixão*, pertencente ao museu Haggerty da universidade Marquette, em Milwaukee, já aproximada de Contreiras nos anos 1540–1545 (Lopes 2011: 187–206).²⁴ Esta pintura também tem mais pontos de comparação com o *Calvário*, a *Lamentação sobre o Cristo Morto* e a *Invenção da Santa Cruz* da Graciosa do que com qualquer das pinturas aqui atribuídas a Contreiras, inclusive as duas que estão mencionadas no artigo com essa atribuição.

²⁴ N.º inv.º 58.5. O museu adotou a atribuição ainda mais radicalmente e alterou o título antigo para *Pieta with Angels Bearing the Instruments of the Passion* (<https://haggerty.zetcom.net/en/collection/item/871/>).

Nesse artigo, o conhecimento do retábulo da Graciosa está reduzido à *Invenção da Santa Cruz*, mas, significativamente, o texto menciona os painéis laterais do tríptico da Ega, e acrescenta comparações com o *S. Vicente* e o *S. Sebastião* da antiga coleção Sousa Coutinho, hoje no Paço ducal de Vila Viçosa, e mesmo com o *Calvário* e a *Aparição de Cristo à Virgem* de S. Quintino (Lopes 2011: 192–193). O caso de S. Quintino está tratado na quarta secção deste ensaio, mas as pinturas de Vila Viçosa são comparáveis às do retábulo de Atouguia, já mencionado: a composição e o tratamento dos fundos de paisagem são idênticos aos dos painéis laterais com santos isolados daquele retábulo e o *S. Vicente* parece uma versão mais jovem do *S. Leonardo* do mesmo conjunto. Todos estes santos contrastam com os da tábuca *S. Bento* e *S. Lourenço* da antiga coleção do Conde de Rilhas (Caetano 2010c: 238, 269), aqui atribuída a Contreiras, de uma estilização muito mais acentuada, e quase cômicos. Todas estas pinturas devem, portanto, ser consideradas neste grupo em volta do conjunto da Graciosa.

Seria repetitivo expor aqui o mesmo procedimento para as numerosas pinturas que se citam a seguir, pelo que, ao listá-las, apenas se referirão as anteriores atribuições e, no final da listagem, se apresentará uma síntese descrevendo as principais características que as unem, distinguindo-as, simultaneamente, do conjunto aqui atribuído a Contreiras. A exceção será o conjunto central de S. Quintino, cuja análise, na secção seguinte, também incluirá algumas ligações às outras pinturas da lista.

Assim, pela força das relações estilístico-formais que se podem tecer, parece possível associar numa mesma dinâmica estilística vários grupos, todos muito coerentes do ponto de vista da conceção e da realização, e suficientemente distintos da maneira documentada de Contreiras para se poder pensar numa personalidade distinta ou em várias personalidades que se vão transmitindo saberes e fazeres, de mestre para aprendiz, e que se denominarão doravante de Pseudo-Contreiras para facilitar as referências posteriores:

- um grupo 'Machico', com obras talvez na década de 1540: os painéis de Machico (Madeira) representando o *Pentecostes*, a *Santíssima Trindade* e a *Última Ceia* (atribuídos a Contreiras em Gago et al. 2018: 38–43);²⁵ o *Cristo no Limbo* do museu da Misericórdia do Porto;²⁶ uma *Ressurreição* da Sala de Arte Sacra da igreja de Pontével, de composição próxima da *Ressurreição* de Santa Cruz da Madeira; três painéis no Atelier-Museu António Duarte (AMAD) em Caldas da Rainha [Fig. 4a, b, c] representando *S. Sebastião* (muito próximo do quadro já mencionado em Vila Viçosa), o *Pentecostes* e *S. João Baptista*;²⁷
- um grupo 'Graciosa', com uma pincelada mais fluida e mais sintética, com obras talvez no fim dos anos 1540 e nos anos 1550: os seis painéis da Graciosa; os quatuor painéis de S. Brás do Campanário; a *Lamentação de Maria sobre o Corpo*



²⁵ Os autores atribuem estas obras a Contreiras mas uma comparação entre a *Santíssima Trindade* de Machico e a da antiga coleção Conde de Rilhas revela mais diferenças que pontos comuns. A fina ornamentação do manto de Deus na pintura de Machico, por exemplo, remete para a maneira de ornamentar da Graciosa e de Santa Cruz da Madeira.

²⁶ Serrão alude a esta pintura em Serrão 2017a: 35, nota 52, lembrando a atribuição de Dagoberto Markl em 1972 a Fernão Gomes (1548–1612) mas situando-a no círculo de Contreiras.

²⁷ Joana Beato Conde data as pinturas dos anos 1570–1580, sem atribuição, considerando com razão que o *Pentecostes* não pertence originalmente ao mesmo conjunto dos dois santos (Conde 2011: 50–52 e 270–275).

Fig. 4 a,b,c Gaspar Dias, ou seu círculo (aqui atribuído a), *S. Sebastião, Pentecostes e S. João Baptista*. Óleo sobre três painéis (130 x 73 cm cada). Atelier-Museu António Duarte, Caldas da Rainha. Foto: Câmara Municipal das Caldas da Rainha, Centro de Artes, Luís Antunes.



²⁸ Joaquim Oliveira Caetano supõe que o retábulo é de Contreiras e foi pintado entre 1548 e 1557, quando Dom Luís de Ataíde estava presente na região (conferência não publicada). O conjunto é composto por seis pinturas: *S. Leonardo e Ressurreição*, as duas maiores e talvez centrais no primitivo retábulo, e as mais estreitas, talvez laterais, representando *S. João Evangelista*, *S. Pedro*, *S. António* e a *Anunciação*.

²⁹ Vendido no leilão n.º 214 do Palácio do Correio Velho no dia 5 de maio de 2009 com o número de lote 121. O catálogo dava a pintura ao círculo de Contreiras, com parecer de Anísio Franco.

³⁰ Atribuída a Contreiras por Serrão (comunicação pessoal), a pintura possui afinidades evidentes com o quadro do museu Haggerty (o fundo) e a *Visitação* da Sotheby's (a pose da Virgem).

de Cristo com Anjos Segurando os Símbolos da Paixão do museu Haggerty; os seis painéis do retábulo de Atouguia da Baleia, talvez pintados entre 1548 e 1557;²⁸ a *Visitação* (já mencionada pela sua passagem pela Sotheby's) e o *Baptismo* de S. João das Lampas, por volta de 1555, assim como o *Baptismo* do museu do Caramulo (atribuídos à oficina de Contreiras em Serrão 2017b: 49); a *Adoração dos Pastores* da antiga coleção Capucho;²⁹ os dois santos já mencionados de Vila Viçosa; a *Natividade* e a *Assunção* do convento do Sardoal (respetivamente atribuídas a Contreiras e a Francisco de Campos (†1580) em Desterro 2008: I, 535 e II, 43–46); o *Calvário* do museu de Leiria (atribuído a Contreiras em Lameira, Loureiro e Ferreira 2017: 54–55); o *Calvário* da fundação Marques da Silva (Vasconcelos 2020: 46–47, 79, sem atribuição);³⁰ o tríptico da Ega;

- um grupo 'Porto da Luz' de transição entre os dois grupos anteriores: os dois painéis de Porto da Luz (Alenquer) (atribuídos a Contreiras em Caetano 1993a: 114); o tríptico da desafetada capela do Espírito Santo, hoje na Matriz de S. João das Lampas (Serrão 2017b: 42–49), cujo painel central do *Pentecostes*



Fig. 5 Gaspar Dias, ou seu círculo (aqui atribuído a), *Cristo a Caminho do Calvário*. Óleo sobre painel. Igreja de Santo Quintino (Sobral de Monte Agraço). Foto: Posto de Turismo de Sobral de Monte Agraço.

segue de perto o do AMAD; a Última Ceia da igreja de Santa Catarina (Caldas da Rainha);³¹

- um grupo ‘S. Quintino’ das pinturas quinhentistas da igreja de S. Quintino (com exceção da *Deposição no Túmulo*), talvez já dos anos 1560, com uma maturidade mais pronunciada: o *Calvário* (que é uma sublimação dos da Graciosa, de Leiria e da fundação Marques da Silva), o *Adeus de Cristo à Mãe*, a *Aparição de Cristo à Virgem* e o *Cristo a Caminho do Calvário* [Fig. 5];

³¹ Não foi possível estudar as outras três pinturas deste retábulo.

Fig. 6 Gaspar Dias, ou seu círculo (aqui atribuído a), *Pentecostes*. Óleo sobre painel (59 x 110 cm). Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa. Foto: Cortesia da Cabral Moncada Leilões / Vasco Cunha Monteiro.



³² O *Calvário* e a *Lamentação sobre o Cristo Morto* do mesmo retábulo devem ser de outro pintor, muito próximo pelo uso de modelos similares (o Cristo e a Cruz do *Calvário* são apenas uma variação do de S. Quintino) mas com um cânone mais alongado e uma conceção do espaço menos coerente, que estará na origem de pinturas na capela do Hospital da Luz de Lisboa, na igreja de Santa Iria de Azóia, da maioria das pinturas da igreja do convento de Varatojo, e do *Casamento Místico* e do *Martírio de Santa Catarina* do MNAA (n.º inv.º 1685 Pint e 1686 Pint). Serrão discorda desta distinção e atribui estas pinturas todas a Gaspar Dias (comunicação pessoal).

³³ Proposta no leilão online 1529 entre 2 e 8 de dezembro de 2024 como escola portuguesa dos séculos XVI/XVII (<https://www.cml.pt/leiloes/fa/online/1529/lot/49/pentecostes>), esta pintura foi adquirida pelo Grupo de Amigos do MNAA para o museu no decurso da escrita deste artigo, após ter sido assinalada pelo autor destas linhas a Vítor Serrão, que comunicou a informação à instituição. Bastante repintada, com poucas figuras visíveis no seu estado original, a obra necessita de um restauro antes de se poder ter opiniões mais definitivas (Caetano, comunicação pessoal).

- um grupo ‘Santa Cruz da Madeira’ de quatro das seis tábuas quinhentistas da igreja de Santa Cruz da Madeira, talvez já dos anos 1560, atribuídas a Gaspar Dias por Serrão, como já foi escrito: *Anunciação*, *Adoração dos Magos*, *Adoração dos Pastores* e *Ressurreição*.³²

Um *Pentecostes* inédito [Fig. 6] foi recentemente proposto à venda pela Cabral Moncada Leilões³³ e junta elementos de muitos destes grupos, obviamente das pinturas com o mesmo tema, mas também, por exemplo, através da figura de S. João, da *Queda do Mago Simão* da Ega (a pose instável de S. Pedro) ou da *Ressurreição* de Atouguia da Baleia (o perfil e o braço do soldado do primeiro plano), com a valia suplementar de oferecer uma ligação direta à estética mais italianizante de Gaspar Dias com a bela contorção da figura da direita, provavelmente S. Pedro.

Em relação às obras anteriormente descritas como atribuíveis a Contreiras com base na sua obra documentada, todas estas tábuas mostram uma maneira mais racional de organizar o espaço, e cabeças e um cânone das personagens menos exagerados e mais verossímeis, possuindo figuras e adornos que se repetem de uma pintura para outra (como, por exemplo, a personagem de três-quartos que avança com uma perna em frente à outra, ou o arranjo de multidões numa perspectiva intuitiva mas convincente) e que não se encontram da mesma maneira fora

destes grupos, nem sequer noutras obras atribuídas ao Mestre de S. Quintino pela historiografia.

De facto, já mais distantes destes grupos mas também das pinturas documentadas de Contreiras aparecem outras pinturas que deverão inscrever-se noutras dinâmicas e serão frutos de outras personalidades, como, por exemplo e sem exaustividade, as pinturas da capela da Madre de Deus no Caniço, ou a *Lamentação sobre o Cristo Morto* da igreja de S. Miguel Arcanjo em Vila Franca de Campos, na ilha de S. Miguel (Açores) (atribuída a Contreiras em Serrão 2013 e Bilou s. d.: 3–4), obras impossíveis de tratar aqui.

Outro Mestre de S. Quintino na própria igreja de S. Quintino

O próprio Soria começou por admitir que o Cristo do *Calvário* de S. Quintino ‘might seem at first glance by a different hand’, insistindo que ‘the play of light and shade leaves the body less corporeal than any of the other Christ’s by the S. Quintino Master’, antes de se convencer de que o Cristo da *Lamentação sobre o Cristo Morto* do MNFMC, proveniente do MNAA, ‘though more muscular, [...] provides sufficient parallels to establish beyond doubt the Master’s authorship of the entire S. Quintino Christ on the Cross’ (Soria 1957a: 23). Continuando por documentar, esta *Lamentação* (sobretudo pelos exageros habituais das figuras e pela paisagem do fundo) merece ficar no rol das obras atribuíveis a Contreiras, mas deve discordar-se da conclusão de Soria quanto ao *Calvário*: não há nas obras aqui atribuídas a Contreiras nenhum corpo que dê uma ideia tão convincente da sua situação no espaço (como se tivesse sido pintado a partir de um modelo tridimensional, como acontece com o Cristo de S. Quintino), e o Cristo da *Lamentação* não é exceção e exhibe uma tridimensionalidade contraditória, com orientações divergentes do tórax, do ombro e da cabeça.

O rosto da Virgem do *Calvário* de S. Quintino também não corresponde ao tipo feminino habitual das obras aqui atribuídas a Contreiras mas está bastante mais próximo da Virgem das pinturas de *Pentecostes* da Graciosa, do AMAD, de S. João das Lampas, da Cabral Moncada Leilões, ou da *Adoração dos Pastores* de Santa Cruz da Madeira. Quanto ao S. João do lado direito do *Calvário*, ele caracteriza-se por uma torção perfeitamente articulada com a volumetria que tem mais correspondências inventivas com a Virgem da *Anunciação* de Santa Cruz da Madeira, com o S. Pedro do mesmo *Pentecostes* recentemente leiloadado ou até com o S. Roque do célebre painel da *Aparição do Anjo a S. Roque* atribuído a Gaspar Dias por Félix da Costa Meesen (1639–1702) (Costa 1696: 199–200).

Ao acreditar nestas redes de associações e dissociações, a pintura de *Cristo Despedindo-se da sua Mãe*, onde as duas personagens se ligam uma à outra de uma maneira muito próxima da *Visitação* da Sotheby's, inscrevendo-se num triângulo apenas menos regular, também se deve retirar da obra de Contreiras. De novo, o cânone das personagens está mais próximo da Graciosa e de Santa Cruz da Madeira. O contraposto da personagem atrás de Cristo, à direita, lembra o do Cristo ressuscitado deste último conjunto (ou de uma das santas de Porto da Luz) e as faces da multidão que se acumulam atrás dela remetem para o *Pentecostes* ou o *Milagre da Santa Cruz* da Graciosa, ou para a *Adoração dos Magos* de Santa Cruz da Madeira (de composição semelhante), ou ainda para o *Cristo no Limbo* do Porto, ou para os *Pentecostes* de Machico e do AMAD, muito mais, neste aspeto, que para obras documentadas de Contreiras como o *Pentecostes* de Almoester ou a *Pregação de S. João Baptista* do MNAA.

A multidão de personagens por trás do Ressuscitado do *Cristo Aparecendo à Virgem* de S. Quintino é muito similar também à deste mencionado *Cristo no Limbo*. A Virgem é comparável à do quadro do museu Haggerty (Lopes 2011: 193), cujo anjo (tal como o anjo da *Exaltação da Santa Cruz* da Graciosa) também se parece com o desta tábua de S. Quintino.

Da mesma maneira, o *Cristo a Caminho do Calvário* de S. Quintino assemelha-se muito mais à pintura do mesmo tema da Graciosa do que a qualquer obra conhecida de Contreiras. Inesperadamente, um belo desenho, leiloadado em Paris pela casa Beaussant-Lefèvre em 2021,³⁴ faz a ligação entre as duas pinturas. Nele, o Cristo encontra-se ajoelhado como na Graciosa mas a parte do tronco é mais parecida com a de S. Quintino. A multidão de capacetes e as construções lembram de novo a Graciosa, mas o soldado que se prepara para bater em Cristo é quase exatamente o de S. Quintino. Quanto à colina que se ergue abruptamente à direita no desenho, ela lembra a da *Lamentação sobre o Cristo Morto* da Graciosa.

Os desenhos do MNAA atribuídos a Gaspar Dias (Carvalho 1995c: 352–353), e mais precisamente o da *Prisão de Cristo*, mostram afinidades técnicas e estilísticas com este desenho de Paris. É o caso também de outro desenho que passou fugazmente pela leiloeira Christie's de Nova Iorque [Fig. 7]³⁵ e que mostra ao mesmo tempo ligações muito fortes com dois quadros de Santa Cruz da Madeira (a *Anunciação*, com a pose e a volumetria da Virgem, ou, no fundo, o nó da cortina ou do leito, e a *Adoração dos Magos*, com o rosto da Virgem), mas ainda mais com a própria *Aparição do Anjo a S. Roque* do mesmo Gaspar Dias, cuja escala das personagens com o espaço envolvente e qualidade da arquitetura sugerem uma mesma autoria, sem falar das semelhanças entre os dois anjos (tanto no rosto como nos panejamentos caprichosos ou nas asas). Não se deve estranhar a aparição deste desenho nos Estados Unidos, nem a marca de coleção do miniaturista Richard Cosway (1742–1821),³⁶

³⁴ Leilão de 22 de janeiro de 2021, lote 13, com uma atribuição à escola seiscentista italiana (ver <https://www.beaussant-lefevre.com/lot/107453/14111356>). Ao contrário do que afirma a descrição, a marca de coleção deve ser L. 2886, de Nicholas Lanier (1588–1666), e o desenho passou, portanto, provavelmente por Londres (ver <http://www.marquesdecollections.fr/detail.cfm/marque/10187/total/1>).

³⁵ Ver <https://rkd.nl/images/197474>. Leilão de 29 de janeiro de 2009, lote 32, com atribuição a um artista flamengo. O fundo de arquitetura deste desenho tem importantes semelhanças com uma *Anunciação* em S. João das Lampas, atualmente em estudo.

³⁶ Lugt 628 ou Lugt 629, segundo Christophe Defrance (comunicação pessoal).



Fig. 7 Gaspar Dias (aqui atribuído a), *Anunciação* (1550-1560?). Desenho a traço e aguada de bistre realçado a branco sobre papel castanho (391 x 315 mm). Coleção particular. Foto: RKD – Netherlands Institute for Art History, The Hague.

porque não é a única obra portuguesa deste conjunto estilístico a ter transitado por aquele país e pela Inglaterra, já que a pintura do museu Haggerty também passou por várias coleções americanas e inglesas (Lopes 2011: 188–189).

Com exceção da *Deposição no Túmulo*, quase perfeitamente contreiresca, as pinturas de S. Quintino ligam-se, portanto, todas insistentemente aos grupos dos Pseudo-Contreiras. O nome de Gaspar Dias surge nestas interligações de obras e afigura-se como uma alternativa séria para a autoria de quatro das cinco pinturas, quanto mais que a coincidência de os dois pintores terem sido nomeados ao mesmo tempo para examinadores no ano de 1560, quando Contreiras o tinha sido já em 1551 e Dias viria a sê-lo de novo em 1566 (Serrão 1983: 309–311), inspira uma explicação possível para a participação menor de Contreiras no conjunto, apesar

da sua maior experiência. De facto, ela poderá dever-se à doença ou ao falecimento do pintor, acontecido menos de três anos depois daquela nomeação conjunta, sendo então substituído pelo seu colega. As pinturas de S. Quintino seriam então do princípio dos anos 1560, os anos prováveis de realização das obras de Santa Cruz da Madeira, com as quais partilham de facto um italianismo mais direto que o de Contreiras.

Mas se Gaspar Dias está presente em Santa Cruz da Madeira, como crê Serrão e parece aceitável, e também já em S. Quintino, como se mostra agora possível, a sua identificação com o grupo ‘Graciosa’ não é tão evidente por uma razão cronológica: o tríptico da Ega é de 1543 e o pintor só aparece na documentação quinhentista a partir de 1553.³⁷

Confronto da hipótese de Gaspar Dias com as informações documentais

Em termos de equivalência credível entre a importância destas obras picturais e a frequência das encomendas, dos privilégios ou dos louvores feitos a dados pintores nos escritos coevos, não se entrevê alternativa mais sólida. De facto, entre os 90 pintores de Lisboa repartidos por 30 tendas em 1552, e os 35 taxados em 1564 (Caetano 2010a: 68–69), nem todos tiveram a mesma importância e apenas alguns se destacaram pelos cargos que preencheram, como o de examinador dos pintores da cidade, mal documentado mas informativo do reconhecimento pelos pares.

Para os que, como Serrão, acreditam na sigla ‘GI’ do painel da Ega, o pintor João Guterres poderia parecer um bom candidato *a priori*, mas não pode reter a atenção porque apenas aparece como escrivão em 1560 (Caetano 2010a: 67).

Mais promissor será o caso de Brás Gonçalves (doc. 1532–1565). Examinador em 1532 e, de novo, em 1556, encarrega-se em 1541 de um importante retábulo (desaparecido) para a Sé de Lisboa, e, em 1553–1555, trabalha de novo para lá, pintando um sacrário ‘de romano’ e figuras com Gaspar Dias (Batoréo e Serrão 1998: 93). O período de atividade documentado, entre os anos de 1532 e 1565, condiz com as datas supostas da maior parte das pinturas dos Pseudo-Contreiras, e a colaboração com Gaspar Dias adequa-se a uma possível aprendizagem do mais novo com o mais velho.

Também existe, na capela de S. Bartolomeu da Sé de Lisboa, um retábulo de pinturas datado de 1537 na moldura da predela, poucos anos antes da intervenção documentada de Gonçalves, que tece ligações interessantes. Este retábulo é de difícil atribuição (Batoréo e Serrão 1998: 100–101, Caetano 1998b: 74–75), mas as tábuas laterais (uma *Anunciação*, uma *Adoração dos Magos*, uma *Natividade* e

³⁷ No fundo do *S. Sebastião* de Vila Viçosa nota-se uma pequena multidão a assistir ao suplício pelo fogo de duas personagens. A outra única e inexplicada ocorrência desta cena encontra-se no fundo do *Martírio de S. Sebastião* (MNAA, inv.º n.º 80 Pint) (Carvalho 1999: 62–63), pago a Gregório Lopes entre 1536 e 1539, pelo que o quadro de Vila Viçosa deve datar de pouco depois, recuando provavelmente ainda mais no tempo a atividade do pintor do grupo ‘Graciosa’.

uma *Lamentação sobre o Cristo Morto*) apresentam notáveis afinidades com as duas *Adorações* e a *Anunciação* de Santa Cruz da Madeira (Santa Clara 2017: 184, 188) e com a *Lamentação sobre o Cristo Morto* da Graciosa, mas também com o *Pentecostes* de Machico, cujo S. João é muito similar ao da *Lamentação* da capela de S. Bartolomeu, recuando assim o início de um movimento estilístico que leva diretamente às obras de Gaspar Dias. Uma atribuição destas pinturas laterais da capela de S. Bartolomeu a Brás Gonçalves, de uma qualidade digna da categoria de examinador que ele teve cinco anos antes da empreitada, enquadrar-se-ia perfeitamente com tal continuidade estilística e com as suas intervenções posteriores na Sé, mas parecem faltar alguns elos na evolução que iria do conjunto da Sé de Lisboa para os grupos dos Pseudo-Contreiras.³⁸

Gaspar Dias, para além do já mencionado, foi uma personalidade com muito maior reconhecimento por parte dos contemporâneos (Carvalho 1995a: 488; Serrão 1995: 459–461; Serrão 2002: 232–233). Aparece em 1565 como o pintor mais taxado de Lisboa, e é nomeado pintor da Alfândega e Casa da Mina e da Índia em 1574, obtendo ‘uma equiparação aos privilégios que recebiam os oficiais régios’ (Caetano 2010a: 53). Nada resta infelizmente dos trabalhos documentados (não raras vezes realizados para lugares de prestígio, como o Hospital Real de Todos-os-Santos, a igreja de Belém ou o paço real de Sintra, mas também para lugares menos centrais, como Alenquer (Serrão 1983: 326), de onde provém o díptico de Porto da Luz) e esta atividade é toda posterior a 1553, pelo que é preciso reler criticamente o que escreveu Félix da Costa Meesen para abrir outras pistas.

É este tratadista que oferece, mais de um século depois da última menção documental ao pintor, os únicos elementos que permitem ter uma ideia precisa do tipo de pintura que Gaspar Dias praticou. Ele escreve assim que o pintor ‘aprendeu em Itália’, elogiando-o como ‘gênio admirável, imitando muito a Rafael de Urbino, e Francesco Parmazano (*sic*)’ (Costa 1696: 199). A invulgar referência a Parmigianino (Francesco Mazzola, 1503–1540) parece derivar de um conhecimento direto, por parte do tratadista, das obras do pintor, do qual diz que ‘foi mais delicado que Campelo em as suas proporções, de espírito superior, que parece respiram as suas figuras’ (Costa 1696: 199). De facto, na única ilustração que o tratadista dá das suas descrições (a *Aparição do Anjo a S. Roque*), não se reconhece o miguelangelismo das obras de um Manuel (e não António) Campelo (doc. 1570–1586) (Bilou 2018; Serrão 2016: 59–69), ou de um Lourenço de Salzedo (doc. 1558–†1577) (Serrão 2003). Mas o quadro da igreja lisboeta revela também reminiscências da pintura portuguesa anterior: a pose de S. Roque e o seu rosto parecem derivar respetivamente da pose do soldado caído da *Ressurreição* de Valverde (MNFMC, n.º inv.º ME 1522) e do rosto do ressuscitado do *Milagre da Santa Cruz* do MASSE, pinturas ambas certamente devidas a Cristóvão Lopes (c. 1515–1593 ou 1594),

³⁸ Uma relação que Caetano simplifica ao atribuir as tábuas da capela de S. Bartolomeu a Contreiras (Caetano 1998b: 74–75).

Fig. 8 Gaspar Dias, ou seu círculo (aqui atribuído a), *Ressurreição*. Óleo sobre painel. Igreja de Atouguia da Baleia. Foto: Sara Constança / Paróquia de São Leonardo de Atouguia da Baleia.



³⁹ O testemunho pessoalíssimo de Cristóvão Lopes na hora da morte remete o registo de pagamento das pinturas de Valverde ao seu pai, Gregório Lopes (†1550) (Branco 1993: 46), para um mero ato administrativo em relação ao responsável da oficina (provavelmente então partilhada pelos dois), longe da prova de autoria que parecia ser. Quanto à pintura do MASSE, sem documentação, talvez se enquadre nas obras que o Cardeal Henrique iniciou na Sé de Évora em 1558 (Mendes 2017: 100, nota 64).

⁴⁰ O mesmo se pode dizer de um *S. Paulo* em Torres Vedras, atribuído a Gaspar Dias e inspirado de uma gravura de 1578 segundo Maerten de Voos (Serrão 2016: 71 e comunicação pessoal).

que testemunha no seu testamento ter pintado para os dois sítios a mando do Cardeal Dom Henrique (1512–1580) por volta do falecimento de D. João III (Mendes 2017: 102–103).³⁹ E a sua estética não é puramente italiana, como provou parcial mas concretamente Seabra Carvalho ao identificar a gravura nórdica que inspirou o fundo em perspectiva do quadro de Lisboa (Carvalho 1995b: 229).⁴⁰ Aliás, Costa Meesen situa a atividade de Gaspar Dias no tempo de D. João III ‘pouco mais ou menos’, quando os documentos conhecidos a colocam principalmente nos três reinados posteriores, pelo que o seu texto não deve ser entendido à letra.

Assim, se uma estada italiana é plausível, não foi encontrada prova documental dela, nem foi identificada obra naquele país, e talvez não se deva entender tal estada como um momento de formação inicial. Deste ponto de vista, a identificação de Gaspar Dias com o pintor do grupo Graciosa faria sentido, particularmente quando se considera de novo o conjunto de Atouguia da Baleia. O painel de S. João e a figura de Cristo da *Ressurreição* [Fig. 8] mostram uma inspiração direta precisamente

em Parmigianino,⁴¹ o pintor evocado por Costa Meesen, e, simultaneamente, uma certa imperfeição na aproximação de outro mundo artístico, que já não se vê na *Aparição*. Tal imperfeição poderia ter explicação no quadro da evolução de um mesmo pintor, antes e depois de uma eventual viagem à Itália.

Ora, quando se nota a variedade das cores frias, a fluidez da pintura, a gestualidade teatral das personagens, assim como a organização espacial do *Pentecostes* da Graciosa e se olha para os mesmos aspetos no quadro da igreja de S. Roque, apenas se constata uma maior maturidade expressiva, não uma diferença de espírito. A estrutura do rosto e as mãos de S. Paulo num dos painéis laterais do tríptico da Ega também estão muito perto dos mesmos detalhes da personagem de S. Roque no painel lisboeta, faltando apenas à figura de S. Paulo aquela torção do corpo no espaço que é tão peculiar ao santo de Lisboa, e que se vê, de maneira apenas menos pronunciada, na Virgem da *Anunciação* de Santa Cruz da Madeira, ou no S. João do *Calvário* de S. Quintino. Esta diferença pode, no entanto, explicar-se de novo por um ‘antes e depois’ de uma viagem a Itália mais que por uma diferença de autoria, quanto mais que o doador retratado no painel central, Dom Afonso de Lencastre, viria a ser embaixador em Roma entre 1550 e 1554, poucos anos depois da realização da pintura, tendo talvez levado o pintor com ele até que este volte em 1553 ou pouco antes.

Conclusão

O melhor conhecimento que temos hoje da obra documentada do pintor Diogo de Contreiras permite definir mais estritamente o *corpus* de pinturas que mais provavelmente lhe devemos, totalizando uma trintena de pinturas, entre as quais algumas recentes descobertas.

Fora desse *corpus* fica uma parte bastante considerável de painéis atribuídos pela crítica, podendo aproximar-se muitos deles de obras que raramente ou apenas de maneira distante lhe tinham sido associadas. Estas pinturas enquadram-se numa mesma dinâmica estilística que aponta para a obra de Gaspar Dias,⁴² com aproximações tão fortes que se pode apresentar a hipótese de a maior parte delas ser da responsabilidade do autor da *Aparição do Anjo a S. Roque*, com a condição de aceitar que a sua obra seja mais mestiçada do que a tradição afirma, sintetizando influências portuguesas, italianas e nórdicas italianizadas, e que tenha sido marcada por uma viagem à Itália posterior à sua primeira formação, provavelmente nacional.

Esta proposição inédita é apenas uma hipótese, baseada essencialmente no paralelismo entre as obras e os documentos, mas parece permitir que várias peças do complicado puzzle da pintura portuguesa quinhentista encaixem melhor. Outros

⁴¹ O Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque guarda uma versão do Mestre F. P. (datas desconhecidas) da gravura representando *S. João Evangelista* (n.º inv.º 2012.136.283, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/397701>) e o British Museum um original de Parmigianino de c. 1527–1530 da gravura da *Ressurreição* (n.º inv.º 1858,0417.1599, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1858-0417-1599).

⁴² A expressão ‘Gaspar Dias (doc. 1553–1591) ou seu círculo (aqui atribuído a)’, presente nas legendas das fotografias associadas a este texto, pretende resumir esta ideia, com um entendimento um tanto diferente do usual para o termo ‘círculo’.

elementos comprovativos serão bem-vindos para se chegar a uma conclusão mais segura. Se este artigo incentivar um olhar renovado sobre uma questão que permanece aberta terá atingido o seu principal objetivo.

Agradecimentos

Pelas partilhas diversas que facultaram, o autor presta os seus calorosos agradecimentos a Joaquim Oliveira Caetano, Christophe Defrance, José João Loureiro, Ana Raquel Machado, Philippe Mendes, Rui Manuel Mesquita Mendes, Fernando António Baptista Pereira, Rita Rodrigues e Vítor Serrão, assim como ao Atelier de Conservação e Restauro de Obras de Arte S. Jorge, a José R. Antunes, da Unidade de Cultura do Município de Caldas da Rainha, a Ademar Vala Marques, da igreja de Atouguia da Baleia, a Valentina Rossi, da FGM-MJCL, aos responsáveis do Posto de Turismo de Sobral de Monte Agraço e à Cabral Moncada Leilões.

Referências

- Ainsworth, Maryan W. 2010. 'The Painter Gossart in His Artistic Milieu.' In *Man, Myth, and Sensual Pleasures: Jan Gossart's Renaissance, The Complete Works*, ed. Maryan W. Ainsworth, 9-29. New Haven — Londres: Yale University Press — Metropolitan Museum of Art.
- Atkins, Christopher D. M. 2012. *The Signature Style of Frans Hals. Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Batorêo, Manuel, e Vítor Serrão. 1998. 'O Retábulo de S. 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, 86-103. Lisboa: Museu de São Roque.
- Bilou, Francisco. 2018. 'Manuel Campelo o Pintor a quem Chamamos António – Dúvida que se Esclarece a partir de uma Denúncia na Inquisição de Lisboa (1570).' *Academia.edu*. Consultado em 5 de setembro de 2025. https://www.academia.edu/37983064/Manuel_Campelo_o_pintor_a_quem_chamamos_Ant%C3%B3nio_d%C3%BAvida_que_se_esclarece_a_partir_de_uma_den%C3%Bancia_na_Inquisi%C3%A7%C3%A3o_de_Lisboa_1570_.
- Bilou, Francisco. S. d. 'Diogo de Contreiras e a Empreitada de Pintura de São Bento de Cástris, em Évora (1545-1547). Releitura Documental, Considerações e Hipóteses.' *Academia.edu*. Consultado em 5 de setembro de 2025. https://www.academia.edu/33389825/Diogo_de_Contreiras_e_a_empreitada_de_pintura_de_S%C3%A3o_Bento_de_C%C3%A1stris_em_%C3%89vora_1545_47_Releitura_documental_considera%C3%A7%C3%B5es_e_hip%C3%B3teses.
- Branco, Manuel. 1993. 'A Fundação da Igreja do Bom Jesus de Valverde e o Tríptico de Gregório Lopes.' *A Cidade de Évora* 71-76: 39-71.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1993a. 'Identificação de um Pintor.' *Oceanos* 13: 112-118.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1993b. 'O Pintor Diogo de Contreiras e a sua Actividade no Convento de S. Bento de Castris.' *A Cidade de Évora* 71-76: 73-94.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1995a. 'S. Silvestre Mostrando a Constantino as Efigies de S. Pedro.' In *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo*

- de Camões*, coord. Vítor Serrão, 184-185. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1995b. 'S. Paulo e S. Silvestre Mostrando a Constantino as Efigies de S. Pedro e S. Paulo.' In *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo de Camões*, coord. Vítor Serrão, 186-187. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1998a. *Pintura. Século XVI ao Século XX. Coleção de Pintura da Misericórdia de Lisboa*. Lisboa: Museu de São Roque.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 1998b. 'Garcia Fernandes, uma Exposição à Procura de um Pintor.' In *Garcia Fernandes, um Pintor do Renascimento Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, catálogo da exposição, dir. Joaquim Oliveira Caetano, 10-77. Lisboa: Museu de São Roque.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 2010a. 'Privilégio e Ofício nos Começos de uma Profissão Artística. Um pintor, o que É?' In *Primitivos Portugueses. 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*, dir. José Alberto Seabra Carvalho, 52-69. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga — Athena.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 2010b. 'Lisboa, a Grande Oficina.' In *Primitivos Portugueses. 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*, dir. José Alberto Seabra Carvalho, 200-215. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga — Athena.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 2010c. 'Sob o Signo do Humanismo. O Final do Renascimento na Pintura Portuguesa.' In *Primitivos Portugueses. 1450-1550. O Século de Nuno Gonçalves*, dir. José Alberto Seabra Carvalho, 230-243. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga — Athena.
- Caetano, Joaquim Oliveira. 2017. 'Diogo de Contreiras (ativo 1521-†1563), Anunciação, Aparição de Cristo a São Pedro na Via Appia (Quo Vadis?), Milagre de São Brás e Santo António, São Bento e Santo Antão, c. 1550-1555.' In *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira. Séculos XV-XVI*, coord. Fernando António Baptista Pereira e Francisco Clode de Sousa, 176-181. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga — Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Carvalho, José Alberto Seabra. 1995a. 'Gaspar Dias (act. Conhecida 1560-91).' In *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo de Camões*, catálogo da exposição, coord. Vítor Serrão, 488. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Carvalho, José Alberto Seabra. 1995b. 'Aparição do Anjo a S. Roque.' In *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo de Camões*, catálogo da exposição, coord. Vítor Serrão, 229. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

- Carvalho, José Alberto Seabra. 1995c. 'São João Evangelista em Patmos; São Pedro e São Paulo; Prisão de Jesus.' In *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no Tempo de Camões*, catálogo da exposição, coord. Vítor Serrão, 352-353. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Carvalho, José Alberto Seabra. 1999. *Gregório Lopes*. Lisboa: Edições Inapa.
- Carvalho, José Alberto Seabra. 2011. 'Que hacen los conservadores?' *Revista de História da Arte* 8: 138-151.
- Conde, Joana Beato. 2011. *Estudo e Musealização da Coleção de Arte Sacra do Atelier-Museu António Duarte nas Caldas da Rainha*. Tese de mestrado. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa.
- Costa, Félix da. 1696. *Antiguidade da Arte da Pintura*, manuscrito. Yale University Library (GEN MSS VOL 144). <https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3590734>.
- Crespo, Hugo Miguel. 2018. 'À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700).' In *À Mesa do Príncipe. Jantar e Cear na Corte de Lisboa (1500-1700)*, dir. Hugo Miguel Crespo, 51-114. Lisboa: Álvaro Roquette — Pedro Aguiar Branco.
- Desterro, Teresa. 2008. *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, vol. I e II. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- Flor, Pedro Almeida. 2004. 'A Autoria do Retábulo de Santa Maria de Almoester por Diogo de Contreiras.' *Artis* 3: 335-341.
- Flor, Pedro. 2010. *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Flor, Pedro. 2014. 'Notas sobre as Tábuas Quinhentistas de São Martinho de Sintra e a Pintura do Renascimento em Portugal.' *Tritão — Revista de História, Arte e Património de Sintra* 2: 1-28.
- Gago, António Sousa, Ricardo Ferreira e Rita Rodrigues. 2018. *Igreja de Nossa Senhora da Conceição. Machico*. Funchal: Região Autónoma da Madeira — Direcção Regional da Cultura.
- Gonçalves, Flávio. 1963. *O Retábulo de Santiago*. Lisboa: Artis.
- Guichard, Charlotte. 2010. 'Du "nouveau connoisseurship" à l'histoire de l'art. Original et autographie en peinture.' *Annales Histories, Sciences Sociales* 6: 1387-1401.

- Heuss, Anja. 2019. 'Kunstsammlung des Papierfabrikanten Heinrich Scheufelen (1866–1948).' *Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte* 78: 341–354.
- Kunsthau Lempertz, ed. 1926. *Werke alter Malerei und Plastik, altes Kunstgewerbe. Nr. 247*. Colónia: Kunst-Auktionhaus Math. Lempertz.
- Lameira, Francisco, José João Loureiro e Jorge Virgolino Ferreira. 2017. *Retábulos na Diocese de Leiria-Fátima*. Évora: Universidade do Algarve — Faculdade de Ciências Humanas e Sociais.
- Lopes, Raúl Sampaio. 2011. 'Une peinture portugaise du XVI^e siècle par Diogo de Contreiras (actif entre 1521 et 1562) ou son atelier au Haggerty Museum of Art de l'Université Marquette, à Milwaukee, dans le Wisconsin (États-Unis).' *Artis* 9–10: 187–206.
- Machado, Ana Raquel. 2022. 'O Mestre de Arruda dos Vinhos: Uma Abordagem Histórico-Artística da sua Obra Pictórica.' *Cadernos ACROARTE Arte e Património* I: 23–39.
- Mendes, Rui Manuel Mesquita. 2017. 'Documentos Inéditos sobre Cristóvão Lopes, Cristóvão de Moraes e Francisco de Holanda. Contributos para o Estudo dos Pintores de Corte no Século XVI (1550–1593).' *Artis* 5: 95–103.
- Nash, Susie. 2008. *Northern Renaissance Art*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Reis-Santos, Luís. S. d. *Gregório Lopes*. Lisboa: Artis.
- Santa Clara [Gomes Pestana], Maria Isabel da Câmara. 2004. *Das Coisas Visíveis às Invisíveis: Contributos para o Estudo da Pintura Maneirista na Ilha da Madeira (1540–1620)*. Tese de doutoramento. Funchal: Faculdade de Artes e Humanidades, Universidade da Madeira.
- Santa Clara, Isabel. 2017. 'Oficina Portuguesa. Retábulo da Matriz de Santa Cruz, c. 1550–1560.' In *As Ilhas do Ouro Branco. Encomenda Artística na Madeira. Séculos XV–XVI*, coord. Fernando António Baptista Pereira e Francisco Clode de Sousa, 182–191. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga e Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Santos, Reynaldo dos. 1958. *Os Primitivos Portugueses (1450–1550)*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- Serrão, Vítor. 1983. *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda.
- Serrão, Vítor. 1991. *A Pintura Maneirista em Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

- Serrão, Vítor. 1995. 'A Pintura Maneirista em Portugal: das Brandas "Maneiras" ao Reforço da Propaganda.' In *História da Arte Portuguesa Vol. 2*, ed. Paulo Pereira, 427–509. Lisboa: Temas e Debates.
- Serrão, Vítor. 2002. *O Renascimento e o Maneirismo*. Lisboa: Editorial Presença.
- Serrão, Vítor. 2003. 'Lourenço de Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la reina Catarina de Portugal.' *Archivo Español de Arte* LXXVI (303): 249–265.
- Serrão, Vítor. 2013. 'Uma Pintura de Diogo de Contreiras em Vila Franca do Campo.' *Açoriano Oriental*, 10 de fevereiro.
- Serrão, Vítor. 2016. 'Viaggio a Roma: Campelo e os Pintores Maneiristas Portugueses com Presença na Cidade Papal.' In *Roma quanta fuit ipsa ruina docet. Nicole Dacos In Memoriam*, ed. Jesús Palomero, 69–71. Huelva: Universidade de Huelva.
- Serrão, Vítor. 2017a. *A Aparição de Cristo à Virgem, Fernão Gomes*. Porto: Santa Casa da Misericórdia do Porto.
- Serrão, Vítor. 2017b. 'O Tríptico de Diogo de Contreiras para a Capela do Espírito Santo em São João das Lampas (Sintra).' *Invenire, Revista de Bens Culturais da Igreja* 14: 42–51.
- Serrão, Vítor. 2017c. 'Os Painéis Quinhentistas da Igreja de Santa Cruz da Graciosa.' Facebook, 23 de abril. Consultado em 5 de setembro de 2025. <https://www.facebook.com/notes/vitor-serr%C3%A3o/os-pain%C3%A9is-quinhentistas-da-igreja-de-santa-cruz-da-graciosa/1420078768013607>.
- Serrão, Vítor. 2018. 'Retratar ao Natural.' *Expresso, Revista E*, 15 de setembro.
- Serrão, Vítor, e João Miguel Antunes Simões. 2011. 'O Testamento Inédito do Pintor Diogo de Contreiras (1563).' *Artis* 9–10: 207–212.
- Soria, Martin. 1957a. 'The S. Quintino Master.' *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga* 3 (3): 22–27.
- Soria, Martin. 1957b. 'Francisco de Campos (?) and Mannerist Ornamental Design in Évora, 1555–1580.' *Belas Artes* 2 (10): 33–39.
- Valadas, Sara Sofia Galhano. 2015. *Variedades e Estilos na Obra Atribuída a Frei Carlos. Novas Perspetivas*. Tese de doutoramento. Évora: Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora.
- Vasari, Giorgio. 1568. *Delle vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori*. Florença: I Giunti.
- Vasconcelos, Artur. 2020. *Do Retrato à Paisagem: Catálogo da Coleção de Pintura da Fundação Marques da Silva*. Porto: Fundação Marques da Silva.

Viterbo, Francisco Marques de Sousa. 1906. *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes e de Outros que, sendo Estrangeiros, Exerceram a sua Arte em Portugal*. Lisboa: Academia Real das Ciências.

Wollheim, Richard. 1987. *Paintings as an Art*. Londres: Thames and Hudson.

Zerner, Henri. 1982. *Tout l'œuvre peint de Raphaël*. Paris: Flammarion.