

EL EJE PICTÓRICO SEVILLA-LISBOA. SIGLO XVI

Durante el siglo XVI las escuelas pictóricas lisboeta y sevillana se relacionaron más de lo que hasta ahora se creía. Así se intenta poner de manifiesto en este trabajo, en el que se analizan tres etapas del eje pictórico Sevilla-Lisboa; etapas cronológicamente coincidentes con los tres tercios del siglo XVI. En el primer caso se darán noticias de algunos de los pintores que configuraron ese eje, en el segundo se profundizará en el estudio de la influencia que sobre la pintura de Francisco de Venegas ejerció la de su maestro, el sevillano Luis de Vargas, y en el tercero se dará a conocer una nueva obra del pintor portugués avecindado en Sevilla Vasco Pereira.

* * *

La presencia de pintores portugueses en Sevilla y de maestros sevillanos en Portugal es muy anterior a la agregación en 1580 de la Corona portuguesa a la Monarquía Católica. Desde principios del siglo XVI están documentados esos intercambios, cuya razón de ser se debieron más a cuestiones de tipo histórico, en especial de índole económica, que a razones propiamente artísticas. En concreto, las primeras noticias hacen referencia a la compraventa de esclavos, de los que por entonces Lisboa era uno de los principales centros de distribución. Con ese mercado se relacionó el dorador sevillano Juan Ponce, ya que en 1506 compró un esclavo a un lisboeta, habiéndose dedicado a ese negocio, al menos circunstancialmente, el pintor Francisco de Aldana. De este último consta que en 1536 se trasladó a Lisboa para comprar esclavos. El encargo se lo hizo un canónigo de la Colegial del Salvador, a cuyo cargo corrieron los gastos del viaje. Aunque en principio ese fuera el motivo de su desplazamiento a Lisboa, no por eso hay que descartar la idea de que viajes como el suyo contribuyeron a fomentar las relaciones entre las escuelas pictóricas

lisboeta y sevillana. En ese sentido es posible que Aldana negociara también con otras mercaderías, entre las que, dado su oficio, lo normal es que figuraran pinturas (1).

De lo que no hay dudas es que esas relaciones se dieron a lo largo de todo el siglo XVI, concretándose tanto en el campo de la pintura como en el de las otras artes. Una de las vías de penetración de las influencias sevillanas la constituyeron los artistas portugueses que, tras formarse en Sevilla, regresaron a su país, en donde se convirtieron en difusores de las formas artísticas sevillanas. Al respecto, las noticias más antiguas que por ahora se conocen datan de 1542 y corresponden a un entallador, el lisboeta Pedro de Laxas, quien ese año firmó su carta de aprendizaje con Francisco de Ortega, miembro de una de las familias de entalladores más prestigiosas de la ciudad. Como era habitual, el contacto se estableció a través de un portugués ya avecindado en Sevilla, en su caso el librero Diego Muñiz, quien actuó como fiador del lisboeta, por entonces menor de veinticinco años (2). Entre los pintores, el primero del que por ahora consta que se formó en Sevilla es el lisboeta Alexos López, quien en 1553 entró en el taller del holandés Hernando de Esturmio (3). Unos años después, en 1558, el también lisboeta Nicolao Ribero pasó a formar parte del taller de Villegas Marmolejo, en el que, a tenor de lo concertado, permaneció al menos durante dos años (4).

Durante el primer tercio del siglo XVII siguieron esos contactos, si bien por entonces la mayoría de los pintores procedían de localidades cercanas a la frontera. De Tavira era Manuel Fonseca, quien en 1625, contando diecisiete años, entró como aprendiz del dorador José Suero, y en Santarén nació Mateo

(1) Sobre la compra de un esclavo por Juan Ponce, véase Muro Orejón, Antonio: «Pintores y Doradores», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. VIII, Sevilla, 1935, pág. 14. Con relación al viaje a Lisboa de Francisco de Aldana hay que señalar que el canónigo le entregó el dinero para la compra de un esclavo el 3 de abril de 1536. Unos meses después, el 5 de julio, Aldana declaró haber recibido de una señora sevillana cierta cantidad para la adquisición en Portugal de una esclava; dato éste del que se deduce que posiblemente se dedicaría a traficar con esclavos. Al respecto, cfr. Sancho Corbacho, Heliodoro: «Arte sevillano de los siglos XVI y XVII», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. III, Sevilla, 1931, pág. 18.

(2) Hernández Díaz, José: «Arte y artistas del Renacimiento en Sevilla», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. VI, Sevilla, 1933, pág. 66.

(3) Acerca de la firma del contrato de aprendizaje, cfr. López Martínez, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 74. Sobre Esturmio y su taller, cfr. Serrera, Juan Miguel: *Hernando de Esturmio*, Sevilla, 1983.

(4) Sobre la firma del contrato de aprendizaje, cfr. López Martínez, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit., pág. 203. En relación al taller de Villegas Marmolejo, cfr. Serrera, Juan Miguel: *Pedro de Villegas Marmolejo*, Sevilla, 1976, págs. 30-32.

(5) Con respecto al aprendizaje de Manuel Fonseca, cfr. Muro Orejón, Antonio: «Pintores y Doradores», op. cit., pág. 84. Con relación al de Mateo Ribero, cfr. Sancho Corbacho, Heliodoro: «Contribución Documental al estudio del Arte Sevillano», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. II, Sevilla, 1928, pág. 265.

Ribero, quien en 1627 obtuvo en Sevilla el título de maestro dorador (5). Dada su situación geográfica, cercana a la desembocadura del río Guadiana, frontera natural entre los dos reinos, se explica que Tavira fuera de las ciudades portuguesas más estrechamente relacionada con Sevilla. Desde Tavira trasladó a Sevilla en 1540 el entallador Maestre Nicolás un retablo para policromar, tarea que llevaría a cabo el pintor Juan Enríquez (6). Aunque todavía no estén muy documentados, los contactos entre los artistas de esas dos ciudades debieron ser frecuentes, sirviendo de ejemplo el que el entallador Nicolau Jurate encargara en 1559 al flamenco Pedro de Campaña la pintura del retablo de la iglesia de la Misericordia de Tavira, por desgracia desaparecido (7).

Teniendo en cuenta la pujanza del mercado artístico sevillano, se comprende que no todos los pintores portugueses regresaran a su país tras finalizar su etapa de aprendizaje. Algunos se quedaron en Sevilla, integrándose plenamente en la escuela local. Así debió suceder con Antonio Portugués y Antonio de Coimbra, documentados pintando a mediados el siglo XVI en el Alcázar (8), siendo el caso más significativo el de Vasco Pereira. Ese fenómeno se dio en otras escuelas, en las que igualmente se integraron pintores portugueses, cuyo origen, dada la plena asimilación de las formas hispanas, sólo se pone de relieve a través de las firmas de los cuadros, en las que casi siempre especifican que eran «Lusitanus». Así hizo en 1609 Domingo de San Miguel Pereira en una tabla con santos y donantes existente en una colección particular barcelonesa, en la que lo portugués sólo viene definido por la firma (9). En otros casos fueron los maestros sevillanos quienes se trasladaron a Portugal. De esa forma actuaron el cincelador y entallador García Fernández, quien en 1522 se menciona como estante en Lisboa (10), y el pintor Francisco Venegas,

(6) Hernández Díaz, José: «Arte Hispalense de los siglos XV y XVI», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, vol. IX, Sevilla, 1937, pág. 29. En el documento, cuya transcripción no se publicó completa, se menciona que el retablo pertenecía al monasterio de San Francisco de «bole?» (sic). Juan Enríquez se comprometió a trasladarlo, una vez policromado, a Tavira o a Faro.

(7) Serrão, Vítor: *História da Arte em Portugal*, vol. 7, Lisboa, 1986, pág. 466

(8) Marín Fidalgo, Ana: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, vol. II, Sevilla, 1990, págs. 796 y 805.

(9) *Retratos de donates con San Roque y Santa Ana*. Óleo sobre tabla, 0,37 x 1,11 mts. Firmado: DOMINICUS D.S.M/GEL,I PEREIRA,LU/SITANUS, ME FECIT / 1609. Barcelona, colección Godia Sales. En la cartela figura la siguiente inscripción: ESTE RETABLO MANDARON AZER / ROQUE GALLEGO DE ANDRADA / THESORERO DE LA SANRA CRU / ZADA I ANA HERNANDEZ / SU MUGER QUE SANTA GLORIA / AJAN ACABOSE AÑO DE 1609 AÑOS. Al respecto, cfr. Monreal Agustí, Luis y Peña, María: *El convent. Colección de pintura antigua*, Barcelona, 1980, pág. 118.

(10) La estancia de García Fernández por esas fechas en Lisboa la atestigua el que en 1522 el dorador sevillano Juan de Horozco apoderase a un cuchillero que se trasladaba a Lisboa para que le cobrase al citado cincelador y entallador, por entonces estante en esa ciudad, cierta cantidad de dinero que le debía. Cfr. Muro Orejón, Antonio: «Pintores y doradores», op. cit., pág. (36).

quien posiblemente se trasladaría a Lisboa a la muerte en 1567 de Luis de Vargas, su maestro. Esos intercambios se mantuvieron durante el siglo XVII, destacando la figura del portugués Baltazar Gomes Figueira, quien desde 1626 hasta 1634 vivió y trabajó en Sevilla, ciudad en la que en 1631 nació su hija, la famosa Josefa de Obidos, quien con el tiempo se convertiría en la gran pintora del barroco portugués (11). Aunque nacidos en Sevilla e integrados plenamente en la escuela sevillana, Velázquez y Valdés Leal se podrían incluir entre los maestros que relacionaron artísticamente Portugal con Sevilla, ya que los abuelos paternos del primero eran de Oporto y el padre del segundo de Nisa.

De todos esos intercambios, los más significativos fueron los protagonizados por el sevillano Francisco Venegas y el lusitano Vasco Pereira, de hecho el primero un pintor portugués y el segundo un pintor sevillano. De la etapa sevillana de Venegas sólo se conocen los datos transmitidos por Pacheco, quien al hacer el elogio de Vargas y comentar su faceta de dibujante señaló que «Fue tan fecundo en el debuxo, que todos los que le comunicaron fueron valientes debuxadores, de verle traer la pluma, como fue Vasco Pereira, su discípulo, Diego de Concha, Luis de Valdivieso, Francisco Venegas, mi maestro Luis Fernandez y otros muchos» (12). A lo dicho por Pacheco se podría sumar —si bien sólo a título de hipótesis— el dato de que en 1527 el dorador Juan Ponce [el mismo que en 1506 compró un esclavo a un lisboeta] arrendó al mercader Rodrigo de Venegas una casa en la calle «de la Sierpes» (13). Aunque no esté probado documentalmente, ese Rodrigo de Venegas podría ser su padre, suposición basada tanto en la coincidencia de apellidos como en el hecho de que apareciera vinculado al mundo de los portugueses, radicados en su mayoría en la calle Sierpes (14). Fuera o no su hijo, lo que sí parece claro es que el viaje lo debió emprender con posterioridad a la muerte en 1567 de Luis de Vargas. Así parece demostrarlo el que su pintura siga fielmente la ejecutada por Vargas en sus últimos años. Esas coincidencias se dan sobre todo en la tabla central del retablo de la iglesia de Nuestra Señora de la Luz de Carnide, cuya estrecha relación con la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* del sevillano, inspirada a su vez en la de Vasari, la señaló y estudió Seabra (15).

(11) Sobre Gomes Figueira. cfr. Serrão, Vitor: *Josefa de Obidos e o tempo barroco*, Lisboa, 1991.

(12) Pacheco, Francisco: *Libro de Descripción de verdaderos Retratos de Ilustres y Memorables varones*, Sevilla, 1599, pág. 298. (Se cita por la edición de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, Sevilla, 1985).

(13) Muro Orejón, Antonio: «Pintores y doradores», op. cit., pág. 14

(14) Así se puso de manifiesto con motivo de las arquitecturas efímeras que los portugueses levantaron en esa calle para celebrar el Corpus Christi de 1594. Cfr. Messia de la Cerda, Reyes: *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parrochia ColleGial y vezinos de Sant Salvador hizieron*, Sevilla, 1594. (Se cita por la edición preparada y anotada por Vicente Lleó Cañal, publicada por Turner en Madrid en 1985.)

(15) Seabra, José Alberto: «Francisco Venegas e o seu painel da Imaculada na Igreja de Na Senhora da Luz, em Carnide», en *Vertice*, Lisboa, junio 1988, pp. 32-33.

A lo por él publicado sólo cabe sumar algunas precisiones, tendentes, sobre todo, a fijar cómo Vargas hizo suya la *Alegoría* de Vasari. Desde Justi se venía diciendo que esa relación se estableció a través de la estampa grabada por Philippe Thomassin. No abierta, sin embargo, hasta finales del siglo XVI, la dependencia de la *Alegoría* del sevillano —firmada y fechada en 1561— con respecto a la del florentino se debió establecer, como ya señalé (16), sobre la base del directo conocimiento y estudio por Vargas de la de Vasari. Al respecto es de suponer que la dibujara repetidamente, captando tanto el conjunto como los detalles. En ese orden de cosas hay que señalar que su *Alegoría* se presenta como una reelaboración de la de Vasari, no pudiéndose definir como una simple copia, como sucede con otras pintadas incluso en la misma Italia. Lo mismo cabe decir de la de Venegas, cuyas diferencias con respecto a la de Vargas impiden que se considere como un fiel trasunto de la del sevillano.

No es esa, sin embargo, la única obra de Venegas que se relaciona con Vargas. Lo mismo sucede con el dibujo del *Juicio Final* conservado en el Gabinete de Dibujos del Museo Nacional de Arte Antiga (17). Su dependencia con respecto al de Miguel Ángel la han señalado todos los que lo han estudiado, habiendo planteado Serrão dos vías para justificar esas semejanzas. Una vendría dada por un hipotético viaje de Venegas a Roma y otra por la presencia en Lisboa de pinturas o estampas que reproducían el mural. A esas dos vías se puede sumar una tercera: aquella que presenta a Vargas como el medio a través del cual pudo conocerlo. En su caso sí está documentado que viajó a Italia, donde en una primera etapa permaneció desde 1527 hasta 1534 y en una segunda desde 1541 hasta 1550 (18). Atestiguada está su presencia en la Ciudad Eterna durante su primer periplo italiano, ya que Pacheco dice que se encontraba entre los españoles del ejército que en 1527 protagonizó el «sacco» de Roma. Entre 1541 y 1550 también debió visitarla, evidenciándolo así su *Juicio Final* de la colección Gómez-Moreno, en la granadina Fundación Rodríguez-Acosta (19).

Firmado pero no fechado, dadas sus concordancias con el de Miguel Ángel debió pintarlo en torno a 1550, tras regresar de su segundo viaje por Italia. Por

(16) Serrera, Juan Miguel: «Pinturas y pintores del siglo XVI en la catedral de Sevilla», en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, págs. 391-394.

(17) Para el estudio y consulta bibliográfica de ese dibujo, cfr. Serrão, Vitor: «O desenho maneirista», en *O Rosto de Camões e outras imagens*, Lisboa, 1989, pp. 32-33.

(18) Sobre la cronología de Luis de Vargas, cfr. Serrera, Juan Miguel: «Pinturas y pintores», op. cit., p. 403, nota número 115.

(19) *Juicio Final*, óleo sobre tabla, 0,59 x 0,45 mts. Firmado, en el extremo inferior izquierdo, : LVISIVS / DE VARGAS / FACIEBAT. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta. Procede de la colección Gómez-Moreno, se dio a conocer en la *Exposición Carlos V y su ambiente*, Toledo, 1. 958, número 137, pág. 114.

entonces vería y estudiaría el gran mural de la Sixtina, del que debió tomar numerosos dibujos, recogidos seguramente en el libro en el que, según Pacheco, «debuxó i describió todas las cosas notables que vía; i cuando avía de tomar descanso, los carros i mulas que los tiravan, i otras muchas i varias cosas» (20). Tomando posiblemente como punto de partida esos dibujos compuso Vargas su *Juicio Final*. En él las coincidencias con el romano son claras, pero no por ello hay que considerarlo como copia. Vargas introdujo variantes, habiendo sabido, sobre todo, captar su esencia sin necesidad de reproducirlo fielmente. Algo similar hizo Venegas con respecto al de Vargas, si bien las diferencias que los separan no invalidan la hipótesis de que se inspiró en el de su maestro. Al respecto hay que destacar que Venegas actuó de forma muy distinta a como lo hiciera Luis de Valdivieso, como él discípulo de Vargas. Valdivieso también pintó un *Juicio Final*, en su caso en 1567 y en uno de los muros del patio del sevillano Hospital de la Misericordia. Pero al contrario que Venegas, no hizo sino copiar llana y simplemente el de Miguel Ángel, sirviéndose para ello de una estampa (21). En ese sentido se apartó por completo de Venegas, quien, sin renunciar a introducir variantes, supo hacer suya la personal visión que del *Juicio Final* de Miguel Ángel hiciera su maestro.

Uno de los rasgos más característicos de Luis de Vargas fue el haber sido el introductor en Sevilla de la técnica de la pintura al fresco a la italiana. Con ella ejecutó numerosos murales, por desgracia desaparecidos, destacando una *Virgen del Rosario* en el convento de San Pablo, las pinturas de temática eucarística del arco de ingreso al Sagrario de la catedral, el *Cristo con la cruz a cuestas* de las gradas de ese mismo recinto, la decoración de la Biblioteca Capitular y Colombina y las pinturas de la Giralda, estas últimas realizadas

(20) Pacheco, Francisco: *Libro de Descripción*, op. cit., págs. 297-298.

(21) *Juicio Final*. Mural de 5,77 x 3,70 mts. Las primeras referencias que de él se tienen datan de 1800, citándolo Ceán Bermúdez como de Luis de Vargas. Cfr. Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. V, pág. 135. A partir de entonces se consideró de ese pintor, señalando la mayoría de los historiadores su casi total dependencia con respecto al de Miguel Ángel. En 1931 Ruiz Campos publicó en un periodico sevillano una nota en la que lo documentaba como de Luis de Valdivieso, quien el 26 de enero de 1576 recibió del mayordomo del citado Hospital 50 ducados por el «retrato» del Juicio Final. Cfr. Ruiz Campos, Joaquín: «Una pintura de Luis de Valdivieso», en *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 31 de marzo de 1931. Descrito ya por Ceán Bermúdez como parcialmente perdido, en 1862 la sevillana Academia de Santa Isabel de Hungría acordó que el pintor José de la Vega y Muñoz lo reprodujera a la acuarela, para que de esa forma no se perdiera el testimonio de tan valiosa obra, que se seguía considerando de Vargas. Esa acuarela, de 0,55 x 0,82 mts., se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (cajón n.º 7, carpeta n.º 5). En 1893 la Comisión Sevillana de Monumentos emitió un informe, firmado el 16 de noviembre por el pintor Eduardo Cano, en el que proponía la restauración del mural. Hace unos años se procedió a su arranque, conservándose, tras su restauración, en los depósitos del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

entre 1565 y 1567, año de su muerte (22). Discípulo de Vargas, Venegas pudo intervenir en algunas de esas pinturas, posiblemente en las de la Giralda, en las que, dada su magnitud, debieron trabajar la mayoría de sus colaboradores. Formara parte o no de esos equipos, de lo que no hay dudas es de que Venegas conoció bien las pinturas murales de su maestro, radicadas la mayoría en la catedral, durante el XVI el foco artístico por excelencia de la ciudad. Siendo su discípulo, no es de extrañar que Venegas fuera de los maestros que con más asiduidad cultivó en Portugal la pintura mural. Su técnica no debió diferir mucho de la de su maestro, pudiendo ocurrir otro tanto con los esquemas compositivos, sobre todo en aquéllos que no se le impusieran. Al respecto, los dibujos se presentan una vez más como el medio a través del cual Venegas pudo introducir en Portugal las formas artísticas de Vargas, debiéndose hacer notar que los suyos guardan una estrecha relación estilística e, incluso, técnica con los de Vargas (23). Otro rasgo que los aproxima es el que los dos firmaron sus obras. Para Vargas era algo habitual, ya que en Sevilla esa era la norma. En Portugal no sucedía así, por lo que sus firmas se han considerado una manifestación de su individualidad creadora y una muestra de su orgullo como pintor (24). Aún sin negar tales interpretaciones, esas firmas hay que verlas como un rasgo más de su formación sevillana, no desvirtuada con el paso del tiempo.

Si la figura de Venegas supuso la irrupción en Lisboa de los influjos de la escuela pictórica sevillana, no se puede decir lo mismo de la de Vasco Pereira, ya que su obra se encuadra por completo dentro de la escuela sevillana. Aunque en las firmas de sus cuadros insistió siempre en recordar que era portugués, de su país sólo le quedaron el nombre y la lengua, deduciéndose esto último del inventario de su biblioteca, en la que, a su muerte, se registraron diversos libros escritos en portugués (25). Por ello, aunque natural de Portu-

(22) Acerca de las pinturas murales de Luis de Vargas, cfr. Serrera, Juan Miguel: «Pinturas y pintores», op. cit., págs. 366-370. En especial sobre las de la Biblioteca Capitular y Colombina, cfr. Serrera, Juan Miguel: «Un precedente del programa iconográfico de la Biblioteca de El Escorial: el de la Biblioteca Capitular y Colombina de la catedral de Sevilla», en *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, 1987, págs. 157-166.

(23) Sobre los dibujos de Luis de Vargas, cfr. Angulo Íñiguez, Diego y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *A Corpus of Spanish Drawings. Vol. one (1400-1600)*, Londres, 1975, núms. 297-301, pp. 64-65 y Pérez Sánchez, Alfonso Emilio: *Historia del dibujo en España, de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, pág. 127.

(24) Serrão, Vitor: *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa, 1983, pp. 246-247 y, del mismo autor, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, 1982, págs. 64-70. (Se cita por la edición de 1991).

(25) Sobre Vasco Pereira, cfr. Serrera, Juan Miguel: «Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI», en *Archivo Hispalense*, vol. LXX, núm. 213, Sevilla,

gal, como pintor puede decirse que fue sevillano, si bien hay que tener en cuenta que por entonces el ser sevillano no implicaba la renuncia al país de origen. En ese sentido Vasco Pereira fue tan pintor sevillano como el holandés Hernando de Esturmio o el flamenco Pedro de Campaña, quienes no por ello dejaron de firmar sus cuadros señalando que eran de Zierikzee, el primero, y de Bruselas, el segundo.

Nacido Vasco Pereira en 1535, las primeras referencias que de él se tienen en Sevilla datan de 1561, cuando con veintiséis años concierta las pinturas de un retablo. Por entonces todavía vivía su maestro, pudiendo haber tratado a Venegas, como él también discípulo de Vargas. Su actividad como pintor se desarrolló desde 1561 hasta 1609, contando en su haber con obras firmadas y fechadas a sus setenta años. En las firmas siempre especificó que era «Lusitanus», debiendo de haber contribuido ese dato y el que se llamara Vasco a que la historiografía artística decimonónica lo confundiera con el Gran Vasco, a quien por entonces se atribuían todas las pinturas de la escuela portuguesa existentes en España (26). Aunque el Conde Raczynsky advirtió en 1846 que se trataba de otro pintor, todavía en 1911 Sousa Viterbo creía que eran una misma persona. Ese equívoco se fue aclarando a lo largo del primer tercio de este siglo gracias a la publicación por los historiadores sevillanos de documentos y obras del pintor portugués avecindado en Sevilla, cuya cronología y estilo se vio diferían por completo de la del pintor de Viseu. En ese orden de cosas hay que señalar que la configuración de su personalidad corrió paralela a la de Vasco Fernandes, quien por esas mismas fechas pasó de ser un personaje mítico, casi de leyenda, a un pintor circunscrito a un determinado espacio y tiempo.

Al igual que el resto de los pintores sevillanos, Pereira trabajó en los campos más diversos. Dio trazas para vidrieras; policromó retablos, esculturas y estructuras arquitectónicas; intervino en la decoración de túmulos funerarios, pintó estandartes y gallardetes para barcos; trabajó al fresco, ejecutando con esa técnica retablos de carácter ilusorio, y, sobre todo, ejecutó gran número de retablos y tablas, contándose entre estas últimas algunos retratos. Durante los cuarenta y ocho años que vivió en Sevilla trabajó para todo tipo de clientela, tanto civil como religiosa, debiéndose a su relación con los jesuitas el que en la antigua iglesia de la Compañía de Ponta Delgada, en Las

(26) Una prueba de ello es que al inventariarse los bienes de Don Valentín Carderera, fallecido en 1860, se registrara, con el número 222, una «Virgen con el Niño con dos santos y dos devotos debajos; en lo alto dos ángeles que la coronan. Creído del Gran Vasco, portugués. Alto casi una vara». Cfr. Salas, Xavier de: «Inventario de las pinturas de la colección de Don Valentín Carderera», en *Archivo Español de Arte*, vol. XXXVIII, 1965, pág. 220.

Azores, se encuentra una *Virgen con el Niño y ángeles músicos* firmada y fechada por él en 1604 (27).

En un principio figuraría en la primitiva iglesia, pasando con posterioridad a la edificada entre 1657 y 1670. Con motivo de la expulsión en 1760 de los jesuitas de Portugal o cuando el Estado vendió en 1843 la iglesia, la tabla de Pereira se ocultó tras un lienzo que repetía, aunque torpemente, su composición. Donado el edificio en 1973 a la Cámara Municipal de Ponta Delgada, con tal motivo se procedió al inventario y estudio de sus pertenencias, descubriéndose por entonces la tabla, hasta ese momento oculta por la tela que la reproducía. Dada su calidad e importancia y teniendo en cuenta su estado de conservación, se procedió a su restauración, tarea llevada a cabo entre 1977 y 1988 en el Instituto Jose de Figueiredo de Lisboa. A su regreso a Ponta Delgada se depositó en el Museo Carlos Machado (28).

Fechada en 1604, se presenta por ahora como una de las obras de más tardía cronología de su autor. Pintada a sus sesenta y nueve años, sólo son posteriores las tablas que en 1605 pinta para el sevillano Hospital de la Misericordia, firmadas y fechadas, cuatro años antes de su muerte, acaecida en 1609 (29). Si se la compara con la primera, el *San Sebastián* de la parroquia de Santa María de la O de Sanlúcar de Barrameda —pintado cuando contaba veintisiete años—, se aprecia hasta qué punto evolucionó su pintura. Su desarrollo no fue, sin embargo, lineal. Como ya señalé, en más de una ocasión los clientes le impusieron los esquemas compositivos, exigiéndole, incluso, que copiara obras de otros maestros sevillanos. A ello hay que sumar el que a lo largo de toda su carrera Vasco Pereira recurrió una y otra vez a las estampas, de las que al morir tenía en su taller dos mil cuatrocientas siete. Aunque al inventariarse no se especificaron los autores y temas, entre ellas se encontraban las abiertas por Cornelis Cort a partir de un dibujo de la *Adoración de los pastores* de Taddeo Zuccaro y de la *Anunciación* de Tiziano de la iglesia veneciana de esa advocación, ya que le sirvieron para componer la *Adoración de los reyes* y de *los pastores* del Museo de Arte Antiga, firmada y fechada en

(27) *Virgen con el Niño y ángeles músicos*. Óleo sobre tabla, 2,76 x 1,86 mts. Firmada, en el extremo inferior derecho: ASCO PEREIRA LUSITANO PIN / TAVA EN SEVILLA. AÑO 1604 EN / EL MES DE FEBRERO. La Compañía, Ponta Delgada, Las Azores. Sobre lo dicho ya sobre esa tabla, cfr. Serra, Juan Miguel: «Vasco Pereira», op. cit., 236 - 237.

(28) Agradezco vivamente a la Dirección del Instituto de José de Figueiredo las facilidades que en su día me dio para el estudio de la tabla, así como el envío de fotografías. Igualmente le agradezco el haberme conseguido de la Cámara Municipal de Ponta Delgada la oportuna autorización para publicar esas fotografías; autorización que me fue comunicada por carta firmada por el Consejo Directivo del Instituto de José de Figueiredo el 23 de febrero de 1982.

(29) Serra, Juan Miguel. Cfr. «Nuevas obras de Vasco Pereira», VII Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Cáceres (en prensa).

1575, y la *Anunciación* de la parroquia de San Juan de Marchena, firmada y fechada en 1576.

Para la tabla de las Azores también se inspiró en otra, en su caso en la *Virgen coronada por ángeles* de Hieronymus Wierix, obra cuya composición concuerda con la de la *Virgen de Belén* de Marcello Coffermans que centra una de los retablos de la antigua iglesia de la Compañía de Sevilla, recinto en el que, al parecer, pintó Pereira (30). Como en esas dos obras, la Virgen aparece rodeada de ángeles músicos, al igual que en la estampa mancebos los situados en los laterales y niños los emplazados en el plano de base. La figura de Dios Padre, por su parte, remite al mundo de los relieves por entonces tallados en Sevilla, inspirados en ese mismo tipo de estampas y con los que guarda, por ello, una estrecha relación. De la fuerte impronta sevillana de esta tabla da fe, asimismo, el que su composición concuerde plenamente con la de otros cuadros pintados en Sevilla en 1604. En ese sentido se relaciona con las zonas de gloria del *Tránsito de San Hermenegildo* iniciado en 1603 por Alonso Vázquez y concluido en 1604 por Juan Uceda y de la *Circuncisión* de Roelas, pintada entre 1604 y 1605 (31). El esquema compositivo del primero de esos dos grandes lienzos lo planteó Alonso Vázquez. Al centro de la zona superior, claramente diferenciada de la inferior, situó a la Virgen, a la que igual que en la tabla de Pereira rodean ángeles músicos. Esa misma organización se repite, aunque sin la presencia de la Virgen, en la *Circuncisión* de Roelas.

Tomando como punto de partida la estampa de Wierix y teniendo en cuenta los espacios celestiales de los lienzos antes citados compuso Pereira su *Virgen con el Niño y ángeles músicos*. Sus relaciones con las obras antes citadas se explican teniendo en cuenta los estrechos contactos habidos entre Pereira y sus autores. A partir de 1592 pintó mancomunadamente con Vázquez los

(30) Mauquoy-Hendrickk, Marie: *Les estampes des Wierix*, vol. I, Bruselas, 1978, núm. 770, pág. 137. Otra de las obras de Vasco Pereira inspirada en las estampas de los Wierix es el *San Pedro Mártir* pintado para la Cartuja de las Cuevas, en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Su composición repite, aunque invertida y suprimiendo la escena del fondo, la del *San Agustín* de Hieronymus Wierix abierta a partir de un dibujo de Philippe Galle. El rostro está tomado del *San Francisco* de ese mismo dibujante y grabador, formando parte las dos de una serie de santos fundadores de órdenes religiosas. Sobre el cuadro de Vasco Pereira, cfr. Serrera, Juan Miguel: «Vasco Pereira», op. cit., págs. 210-211. Sobre las estampas de los Wierix, cfr. Mauquoy-Hendrickk, Marie: *Les estampes des Wierix*, op. cit., vol. II, 1979, número 996, pág. 183 y número 1004, pág. 184.

(31) Sobre los lienzos de Alonso Vázquez y Roelas, cfr. Valdivieso, Enrique y Serrera, Juan Miguel: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, números 30 y 18, págs. 210-212 y 140-141.

retablos del sevillano convento de Santa Paula, habiendo concertado en unión de Roelas en 1609 la policromía del retablo mayor de la parroquia del Salvador. De esos dos maestros, con el que estilísticamente más se relaciona es con el primero, de cronología y formación muy similares. Por ello, no es de extrañar que coincidan los tipos de ángeles —en los dos casos con perfiles muy acusados— y que los instrumentos musicales estén en una y otra obra descritos con la misma minuciosidad, insistiéndose en su exhibición. Sin embargo, más que en esos detalles, y más aún que en cuanto a composición, concuerdan en cuanto a estilo, ya que tanto la tabla de Pereira como el lienzo de Vázquez se encuadran dentro del tardomanierismo todavía imperante en Sevilla a comienzos del siglo XVII.

A pesar de ello, en la tabla de las Azores se detecta un incipiente naturalismo, difícilmente explicable sin la presencia en Sevilla desde 1603 de Roelas. Su influencia se dejó notar rápidamente entre los pintores sevillanos, evidenciándola ya la *Virgen con el Niño y santos* de la colección del Vizconde de la Palma, firmada y fechada por Vasco Pereira en 1603. Los angelitos que desde los extremos superiores arrojan flores al grupo central están directamente inspirados en los de la *Circuncisión* de Roelas, de cuya zona de gloria también partió para componer la *Virgen con el Niño y ángeles músicos* de Ponta Delgada. En esta última, los ángeles muestran actitudes más naturales y ropajes más ampulosos y reales, al estilo de los de Roelas. También se relaciona con él el Niño, que ya aparece vestido, a tenor de la sensibilidad traída a Sevilla por Roelas, en la que lo devocional se transmitía visualmente a través de imágenes que remitían al mundo de lo cotidiano.

De hecho, Pereira conjuga en esta tabla las dos tendencias dominantes por entonces en la pintura sevillana: el todavía imperante tardomanierismo y el aún incipiente naturalismo. Esa conjunción se pone especialmente de relieve a través del uso que hace de la gama cromática. En ese orden de cosas resulta más que significativo que las vestiduras de los ángeles mancebos situados a la derecha de la Virgen estén resueltas a base de tonalidades tornasoladas, de estirpe claramente manierista, y que las de los emplazados en el otro extremo reproduzcan dalmáticas, tratadas en cuanto a su colorido de acuerdo a unos criterios ya barrocos.

Con la tabla de las Azores son ya dos las obras de Vasco Pereira existentes en Portugal, ya que no es suya la tabla con *San Pedro y San Pablo* existente en el Museo de Arte Antiga de Lisboa (32). La primera debió figurar en la

(32) *San Pedro y San Pablo*. Óleo sobre tabla, 0,40 x 0,32 mts. Firmada: V P L / 1575. Lisboa, Museo de Arte Antiga, Inventario número 896. Como ya señalé, las figuras están inspiradas, en cuanto a tipología, en las de San Bartolomé y Santo Tomás grabadas por Dürero, respon-

iglesia de los jesuitas de Ponta Delgada desde 1604. La segunda, la *Adoración de los reyes y de los pastores*, no ingresó en el Museo de Arte Antiga hasta 1939. Se adquirió en el mercado de arte parísino, a donde llegó procedente de la sevillana colección de Don Antonio Bravo, en la que en 1845 la vio y estudió el Conde Raczynsky. Teniendo en cuenta lo dicho, resulta difícil plantear el tema de las influencias que Vasco Pereira pudo haber ejercido sobre los pintores portugueses. No obstante, la presencia desde 1604 en las Azores de una obra de un pintor sevillano —si bien nacido en Portugal— pone de relieve la existencia de otras vías de penetración para las influencias artísticas sevillanas en Portugal. Junto al eje Sevilla-Lisboa existieron otros, como los trazados por los jesuitas, gracias a quienes es posible que en su día aparezcan en Portugal nuevas obras de Vasco Pereira.

diendo en cuanto a presentación a las de los filósofos que centran la *Escuela de Atenas* de Rafael, obra repetidamente grabada. Cfr. Serrera, Juan Miguel: «Vasco Pereira», op. cit. pág. 198. Recientemente, y gracias a la amabilidad de mi buen amigo José Alberto Seabra, pude estudiarla en unión de la *Adoración de los reyes y de los pastores* firmada por Vasco Pereira en 1575, igualmente en el Museo de Arte Antiga. Pese a estar fechadas esas dos obras en 1575, difieren notablemente en cuanto a estilo y técnica. Dada la escasa evolución que Vasco Pereira muestra a lo largo de toda su obra, resulta impensable que en un mismo año pudiera pintar obras tan diferentes. Su tradicional atribución a Vasco Pereira la justifica el que su firma se haya querido ver como abreviatura de V(asco) P(ereira) L(usitanus).

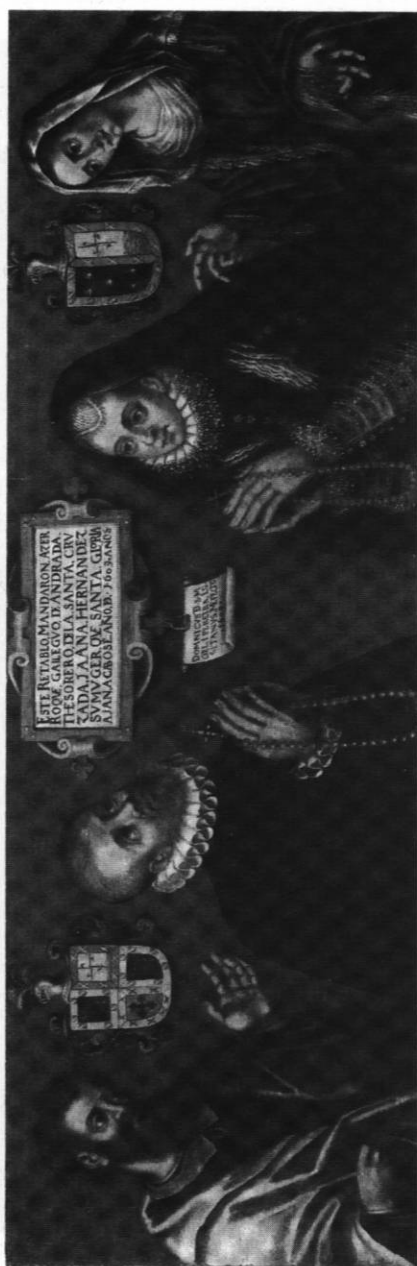


Lámina I. Domingo de San Miguel y Pereira. *Retratos de donantes con San Roque y Santa Ana*. 1609. Barcelona. Colección particular.



Lámina II. Fig. 1. Francisco de Venegas. *Juicio Final*. Lisboa. Museo Nacional de Arte Antiga. Gabinete de Dibujos.

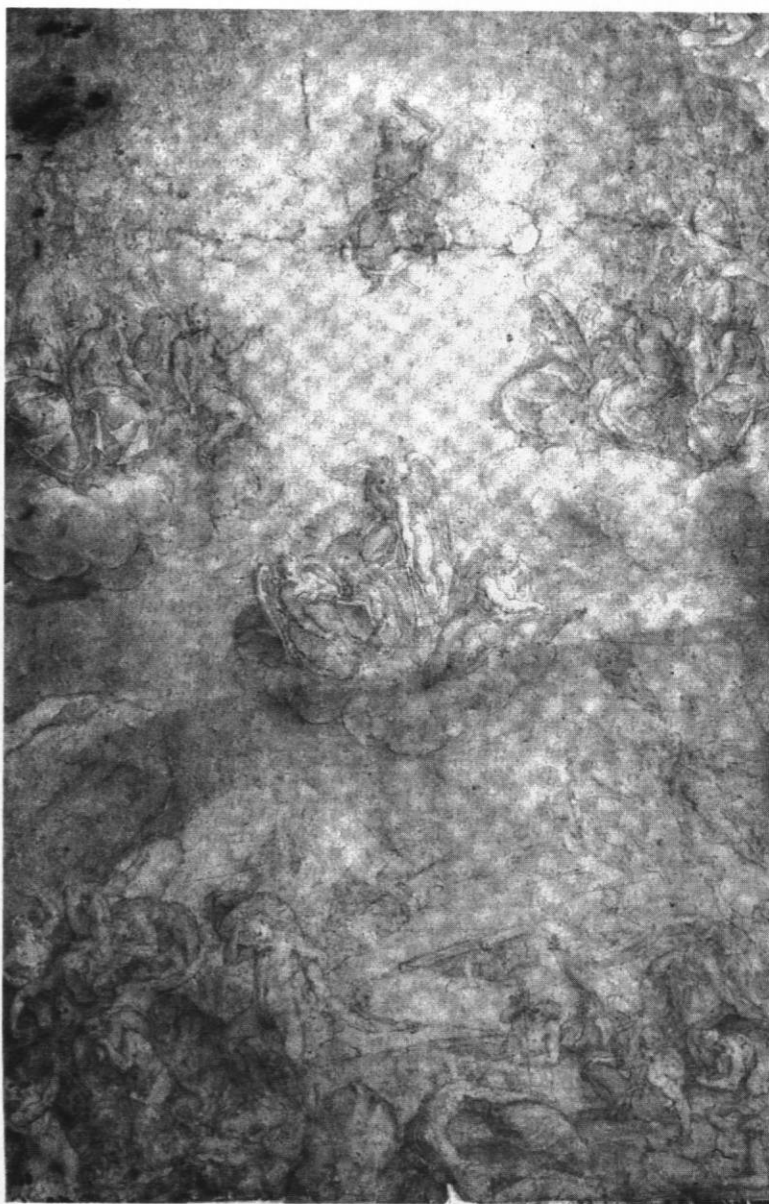


Lámina II. Fig. 2. Luis de Vargas. *Juicio Final*. Granada. Colección Gómez Moreno, Fundación Rodríguez-Acosta.



Lámina III. Vasco Pereira. Virgen con Niño y ángeles músicos. 1604. Ponta Delgada, Las Azores. Museo Carlos Machado.