

VASCO PEREIRA, UN PINTOR PORTUGUÉS EN LA SEVILLA DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVI

Angulo tras estudiar en su *Pintura del siglo XVI* a Vasco Pereira y a Alonso Vázquez —con Pacheco las figuras más destacadas del último tercio del quinientos sevillano— analiza dos obras que relaciona con esos maestros: la Cena del Museo de Bellas Artes de Sevilla y la Virgen con el Niño y Santos de la colección Cepeda, en la Palma del Condado, Huelva. De la primera dice que «aunque no documentada y atribuido de antiguo a Céspedes, la Cena del Museo de Sevilla es probablemente de Alonso Vázquez». De la segunda señala que «si Pereira continuó evolucionando después del San Onofre (1583) como hasta entonces, diez años después quizá hubiera podido pintar(la)» (1).

Como en otros muchos casos, las prudentes y sabias sugerencias de Angulo se han visto, una vez más, confirmadas. Aunque todavía sin documentar, la adscripción de la Cena a Alonso Vázquez se presenta hoy en día como indiscutible. Se conoce ya su procedencia —el refectorio de la cartuja sevillana de Santa María de las Cuevas—, su cronología —1588— y las fuentes, flamencas como intuyó Angulo, en que se inspiró su autor al componerla —los grabados de igual temática de Heemskerck, M. de Vos y C. Cort— (2). Sólo falta por localizar el contrato que pruebe, documentalente, su ejecución por parte de Vázquez. Hasta entonces, sin embargo, las semejanzas que a nivel estilístico presenta con otras obras firmadas o documentadas de Váz-

(1) ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura del siglo XVI*, «Ars Hispaniae», vol. XII, Madrid, 1954, pág. 318-319.

(2) Sobre la procedencia y cronología de la Cena del Museo de Sevilla, consúltese SERRERA, Juan Miguel: *Pinturas y pintores del siglo XVI en la catedral de Sevilla*, en «La catedral de Sevilla», pág. 395 y 403, nota 126, Sevilla, 1985. Con respecto a los precedentes gráficos de esa misma obra, cf. SERRERA, Juan Miguel: *Dos nuevos cuadros del pintor Alonso Vázquez*, «Archivo Hispalense», núm. 184, pág. 193-194, nota 10, Sevilla, 1977. En relación a lo dicho por Angulo sobre su dependencia a nivel compositivo de una estampa flamenco, cf. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Pintura del siglo XVI*, op. cit., p. 319.

que son tales, que de por sí constituyen un argumento suficientemente válido como para poder confirmar la cauta, pero al mismo tiempo certera, atribución de Angulo. En el caso del lienzo de la colección Cepeda los razonamientos que corroboran la vinculación de Angulo son contundentes, ya que los proporciona el propio cuadro. Así resulta del hecho de que en el borde inferior del hábito del San Gonzalo de Amaranto situado en el extremo inferior izquierdo aparezca, aunque en parte perdida, la firma de Vasco Pereira, quien lo fecha en 1603.

Natural de Lisboa —aunque también se autodefine como evorense— Vasco Pereira nace en 1535, como así se deduce de que al testificar el 12 de mayo de 1585 a favor de los cartujos en el pleito que estos sostenían contra el Duque de Alcalá manifestase tener 50 años (3). A tenor de esto, firma la Virgen con el Niño y Santos de la colección Cepeda con 68 años, lo que justifica, sobradamente, las dudas de Angulo, quien al estudiar este cuadro en relación con otros de Pereira, advierte que «muestra coincidencias notables, y diferencias capitales, pero diferencias explicables en un artista, como él, deseoso de novedades». Una vez identificado su autor y fijada la fecha exacta de su realización, esas semejanzas y desigualdades resultan fácilmente explicables, sobre todo si se tiene en cuenta lo avanzado de su ejecución, que se presenta, por ahora, como de las últimas dentro de su producción. En este sentido hay que tener presente que cuando Pereira pinta

(3) En las firmas del San Sebastián de Sanlúcar de Barrameda, la Adoración de los Reyes y los pastores del museo de Lisboa, la Anunciación de Marchena y la Virgen con el Niño y ángeles músicos de Ponta Delgada, Vasco Pereira se denomina, en todas, lusitano, especificando en la del San Sebastián que era natural de la ciudad de Lisboa. En la de la Anunciación, sin embargo, entre su nombre y el de su país introduce la palabra «elborensis», dato que, unido al hecho de que la tabla con San Pedro y San Pablo del Museo de Arte Antiguo de Lisboa que se le atribuye, núm. inventario 890, proceda del convento del Salvador de Evora, podría hacer pensar que nació en Evora. No obstante, teniendo en cuenta, por un lado, lo contundente de la firma del San Sebastián y el que la de la Anunciación está muy retocada, —debiéndose haber rehecho en el XVIII—, y, por otro lado, el que la tabla del museo lisboeta pese a estar firmada P.V.L. 1575 no parece suya, sino de un maestro local que copió las figuras de San Pedro y San Pablo de las de San Bartolomé y Santo Tomás grabadas por Durero, todo hace suponer que Pereira nació en Lisboa. Al respecto es interesante señalar que para la historiografía artística portuguesa este es un problema todavía no resuelto. Para Sousa se trata de dos pintores distintos, uno natural de Lisboa y otro de Evora. Espanca, por su parte, lo considera de Evora. Para un estudio comparativo de sus firmas, véanse las notas núms. 7, 9, 16 y 70. Con respecto al pleito a partir del cual se fija la fecha de su nacimiento, cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, vol. II, Sevilla, 1900, pág. 76. En relación a lo dicho por Sousa y Espanca, cf. Sousa Viterbo: *Noticia de alguns pintores portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, 3.^a serie, Coimbra, 1911, Pág. 129 y ESPANCA, Túlio: *Notas sobre pintores em Evora nos séculos XVI e XVII*, «A cidade de Evora», año V, núms. 13-14, Evora, 1947, pág. 166.

con 68 años este cuadro, su pintura difería un tanto de la que mostraba al firmar con 48 el San Onofre del Museo de Dresde y con 41 la Anunciación de la parroquia de San Juan de Marchena, Sevilla, alejándose de la que ofrecía al ejecutar con 27 el San Sebastián de la parroquia de Santa María de la O de Sanlúcar de Barrameda, Cádiz; obras a partir de las cuales Angulo plantea la posibilidad de que la Virgen con el Niño y Santos de la colección Cepeda fuera suya.

La primera noticia que se tiene de Pereira en Sevilla es del 16 de agosto de 1561, día en que en unión del también pintor Antonio Rodríguez concierta las pinturas de un retablo, por desgracia desaparecido, para la parroquia sevillana de San Marcos (4). Al mes siguiente, el 12 de septiembre, Pereira y Rodríguez conciertan con el entallador Lorenzo Meléndez la arquitectura y ensamblaje de dos retablos para la capilla que Don Alonso de Zarate tenía en la iglesia de Santa María de la O de Sanlúcar de Barrameda (5). Unos días antes debió contratar Pereira, al parecer en unión de Rodríguez, la ejecución de esos dos retablos, de los que, como era frecuente, más tarde traspasaron a un especialista en esas materias las labores de arquitectura e imaginaria, reservándose ellos las propiamente suyas, es decir, las de pintura. El contrato puede que lo firmaran en Sanlúcar de Barrameda, de cuya Aduana, por nombramiento del Duque de Medina Sidonia, era administrador desde 1559 don Alonso de Zarate (6). Lorenzo Meléndez se comprometió a entregar los tableros de madera de borne que constituirían los soportes de las pinturas de los retablos para Pascua Florida de 1562. Así debió de hacerlo, ya que Pereira firma y fecha ese año la tabla que da nombre al retablo de San Sebastián, el único que se conserva, ya que el otro, dedicado a la Quinta Angustia, muy deteriorado ya en 1758, ha desaparecido (7).

(4) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pág. 184.

(5) Ibidem, p. 53.

(6) VELÁZQUEZ GASTELU, Juan Pedro: *Fundaciones de todas las Iglesias, Conventos y Hermitas de la Ciudad de Sanlúcar de Barrameda*, Sanlúcar de Barrameda, 1758, s./f.

(7) San Sebastián. Oleo sobre tabla. 2,34 × 1,85. Firmado: TVNC DISCEBAM VASCV PE/REA LVSITANO DE / VRBE LIX/BONENSIS. ANNO 1562. Sobre el otro retablo, el dedicado a la Quinta Angustia, Velázquez Gastelu dice en 1758 que estaba muy repintado y que le habían añadido unas sobrepuestas con las figuras de San Benedicto de Palermo y San Blas. Ceán Bermúdez, por su parte, señala en 1800 que en la misma capilla que el San Sebastián de Pereira había un Descendimiento de la cruz de la misma mano, que estaba «casi perdido». De ambos cuadros dice que su estilo era muy «duro y detenido». Cf. VÁZQUEZ GASTELU, Juan Pedro: *Fundaciones*, op. cit. CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, vol. V, Madrid, 1800, págs. 142-143.

El San Sebastián aparece muy repintado, evidenciando los efectos de antiguas y torpes restauraciones. La figura del Santo es la que más ha sufrido, conservándose, afortunadamente, más puras las que componen las escenas del fondo. Aunque el contrato lo firman Pereira y Rodríguez, su ejecución corrió únicamente a cargo del primero, probándolo así no sólo la firma, sino también su estilo. Como en la mayoría de las obras en que intervino, Rodríguez se encargaría sólo de la policromía de los retablos, reservándose Pereira la pintura de los tableros (8). Estos los ejecuta cumplidos ya los 27 años, pudiéndose considerar, por lo tanto, como obras de su etapa juvenil. Como tal hay que entender el San Sebastián, cuyo estilo pone de manifiesto la temprana vinculación de su autor con el arte sevillano. Con relación a esto último es de lamentar que no se haya podido constatar aún la edad con que Pereira llega a Sevilla, el maestro con el que suponiendo que vino joven se forma y la fecha en que se examina como pintor. El análisis estilístico de este cuadro pone, no obstante, de manifiesto que la pintura que por entonces realiza nada tiene que ver con la que se hacía en Évora o en Lisboa, sino con la que se ejecutaba en Sevilla. El escorzo y el tipo de cabeza del Santo remiten a Campaña. La seca y musculosa figura del mártir y, sobre todo, el paisaje del fondo evidencian el conocimiento de las obras de Esturmio, del que toma casi literalmente el martirio del Santo, inspirado en el que aparece, también a muy pequeña escala, en la tabla central del retablo de los Evangelistas. Menos relación se advierte con respecto a Vargas, del que, sin embargo, en otros cuadros se muestra como un gran conocedor.

Así ocurre con la Adoración de los Reyes y de los pastores del Museo de Arte Antiguo de Lisboa, cuya composición remite a la de la Adoración de los Reyes que Vargas pinta en 1555 en el banco del retablo del Nacimiento (9). Fechada la primera en julio de 1575, le separan del San Sebastián 13 años, de los cuales, por desgracia, no se conserva —o no se ha identificado aún— obra alguna. Durante esos años,

(8) Sobre Antonio Rodríguez, cf. SERRERA, Juan Miguel: *Pinturas y pintores*, op. cit., pp. 384-385, fig. 356.

(9) Adoración de los Reyes y los pastores. Oleo sobre tala. 0,36 x 1,16. Firmado: VASCVS / PEREIRA / LVSI TANUS / FACIEBAT / A. 1575 / M. IVLY. Museo de Arte Antiguo, Lisboa, Inventario núm. 1842. Por ahora las primeras noticias que se tienen de este cuadro lo muestran ya formando parte de la colección sevillana de Don Antonio Bravo, en cuyo Catálogo, redactado en 1837, se dice que se había comprado a un vendedor anónimo. En 1845 estaba todavía en esa colección, ya que allí lo cita el 22 de julio de ese año el Conde Raczyński. Con posterioridad pasó a la Galería Wildenstein de París, de la que en 1939 la adquirió el gobierno portugués. Cf. *Memoria de los cuadros de D. Antonio Bravo*, núm. 310, Sevilla, 1837, pág. 90; RACZYNSKY, Conde de: *Lettres*, p. 505, París, 1846.

sin embargo, está documentada su presencia en Sevilla, donde debió trabajar más de lo que señalan los documentos hasta ahora publicados, que sólo constatan la decoración al fresco en 1563 del compás del convento de Ntra. Sra. del Carmen, la ejecución, también al fresco, en 1564 de una Cena en el refectorio del convento de la Merced y la realización en 1564 de un retablo de Animas para el sagrario de la catedral (10). El que durante esa etapa pintó más de lo que por ahora se sabe lo pone de relieve el pago localizado en el Archivo de la Casa Ducal de Medina Sidonia que testimonia la ejecución por Pereira en 1575 de 6 retablos, que hay que dar por desaparecidos, para el palacio sanluqueño de dicha familia (11). Aunque en el citado documento no se especifican ni su temática ni estructura, del contenido del Inventario de los retablos existentes en ese palacio en 1568 parece deducirse que debían ser pequeños, posiblemente trípticos, formato usual de las obras destinadas a satisfacer las devociones domésticas (12). Por el contrario, y dadas sus medidas, composición y temática, la tabla del museo lisboeta debe proceder del banco del retablo de una capilla. Pintado al comienzo de su segunda etapa, en ella el influjo de Vargas

(10) Al principio de su estancia en Sevilla Pereira vivió en el barrio de San Román. Con posterioridad se trasladó al de San Juan de la Palma, donde el 19 de julio de 1572 arrienda una casa, firmando como su fiador el pintor Luis Valdivieso. En la requisa de armas que se lleva a cabo en 1575 se especifica que vivía cerca del Hospital del Pozo Santo, junto al Baño de San Juan. El Archivo de San Juan de la Palma se destruyó en 1936 y el de San Román no cuenta con libros correspondientes a las fechas en que Pereira vive en ese barrio. Cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario*, op. cit., Vols. II, p. 76 y III, p. 376. En relación a las pinturas del compás del convento del Carmen, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, p. 197. Con respecto al fresco del refectorio del convento de la Merced y el retablo de Animas del Sagrario, cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Arte Hispalense de los siglos XV y XVI*, «Documentos para la Historia del Arte en Andalucía», vol IX, Sevilla, 1937, págs. 52-54.

(11) Archivo Casa Ducal de Medina Sidonia. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz. Legajo núm. 2.628, s/f. «De Moya mi guardaropa y se le an de cargar los quarenta ducados restantes que recibio de bos por el mes de diziembre de 500 maravedies unicamente tomad su carta de pago de los dichos sesenta ducados fecha en Sevilla XIII de marzo de mill e quinientos e setenta e seys años. El Duque». (Al margen) «A Basco Pereira pintor para VI retablos y cargo a Bartolome de Moya».

(12) Archivo Casa Ducal de Medina Sidonia. Legajo núm. 2.596, fols. 35v. a 37. «Cuentas de los reposteros de plata, guardaropas, camareros y cavallerizos y demas oficios de la casa de los Exmos. Sres. Duques de Medinasidonia, e inventarios de armas y otras alhajas de esa Casa, desde 1568 asta 1586». De los «Retablos y Figuras de Devotion» que se inventarían en 1568 unos eran bordados, otros de alabastro y otros, los más, pintados. De entre estos últimos, 23 en total, unos estaban pintados sobre papel, otros sobre lienzo y otros sobre tabla. Los que se citan como «chicos» medían un cuarto de vara, es decir, 0,20; los que se reseñan como «pequeños» tres cuarto de vara, es decir, 0,62, y los que se describen como «grandes» vara y media, es decir, unos 1,25 mts. En ningún caso se indica su autor, reseñándose únicamente su temática.

parece ser que vino a eclipsar el de Esturmio y Campaña, sustitución lógica si se tiene en cuenta lo avanzado y cálido del estilo de Vargas, más acorde para esas fechas que el un tanto seco y arcaizante del Esturmio o el frío y distante del de Campaña. De todas formas, la interpretación que Pereira hace de la Adoración de los Reyes de Vargas no hace sino poner de relieve las diferencias existentes entre su pintura y la de aquél. El ambiente casi mágico de la tabla de este último viene a ser en la suya una atropellada sucesión de figuras, transformándose la sutil tripartición de la escena pintada por Vargas en una rígida compartimentación, marcada por el lado izquierdo por medio de un pilar de estirpe serliana. Este no es el único elemento del cuadro tomado por Pereira del mundo de los tratados y de las estampas, ya que de grabados flamencos derivan los ángeles que rodean al Niño y del que en 1567 Cornelis Cort ejecuta a partir de un dibujo de Taddeo Zuccari las figuras de la Virgen, el Niño y los pastores (13).

Esas referencias, explicables en la casi totalidad de los pintores que trabajan en Sevilla durante los siglos XVI y XVII, para los que el empleo de estampas fue casi una constante, resultan más comprensibles aún en el caso de Pereira, quien no sólo tenía en su taller más de dos mil grabados, sino que, al parecer, hizo de su venta un negocio. Esto último lo pone de manifiesto el envío a las provincias de tierra firme de América por parte de Pereira y su yerno Pedro Román, también pintor, de un cajón con lienzos y estampas, del cual el 30 de septiembre de 1595 le pagan al capitán que lo vendió la parte que a él le correspondía en el negocio (14).

La presencia en su taller de tan crecido número de grabados la testimonia el inventario de sus bienes, realizado, tras su muerte, el 24 de julio de 1609 (15). En él se anotan, además de dos mil cuatrocientas siete estampas, unas grandes y otras pequeñas, y de los libros que se describen como ilustrados, como la «Vida de Nuestra Señora con sus estampas por el padre Guzmán», una Pasión pequeña de Durero y otra igual de Lucas de Leyden, dos libros de ruinas de Roma, un librito de grutescos antiguos, otro de igual tamaño de animales, otro de caza y monterías, otro de anatomía, los *Emblemas* de Alciato, en su

(13) Con respecto al grabado de Cort. cf. BIERENS DE HAAN, J.C.J.: *L'œuvre gravé de Cornelis Cort, graveur Hollandais. 1533-1578*, núm. 33, fig. 8, La HaYA? * §%—, pág. 54-55.

(14) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit., p. 189.

(15) BREVA ÁVILA, Josefa M.^a: *Vasco Pereira (1535-1609)*, Memoria de Licenciatura sustentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla, 1975. Agradezco la autorización que en su día me facilitó Josefa M.^a Brevia para consultar su Memoria de Licenciatura.

edición italiana, y una serie de libros de arquitectura, perspectiva y anatomía cuyo número y autores, por desgracia, no se señalan. Si se reseñan, por el contrario, los títulos y autores de los doscientos cuarenta y un libros que, además de los de devoción, que se dice llenaban dos cajas, componían su biblioteca. De los primeros unos estaban escritos en prosa y otros en verso, unos en latín y otros en castellano, portugués e italiano. Aunque la mayoría eran de temática religiosa, entre ellos figuraban obras como los *Decreto del Concilio Tridentino*, la *Historia* de Tito Livio, las *Canciones* de Jorge de Montemayor, la tercera parte de la *Crónica General de España* de Ambrosio de Morales, las obras completas de Fray Luis de Granada o la *Historia Natural de las Indias* del Padre José de la Corte, títulos que de por sí ponen de relieve el interés y la curiosidad que Pereira sentía por todo lo divino y humano.

A la vista del rico material gráfico que Pereira tenía, no deben sorprender las referencias a tratados y a grabados contenidas en la Adoración de Lisboa, ni el que la Anunciación de San Juan de Marchena que en 1576 pinta a instancias del Duque de Arcos sea una copia casi literal del grabado que Cornelis Cort abre a partir de la Anunciación de Ticiano de la iglesia de San Salvador de Venecia, copia intuita por Angulo e identificada por Pérez Sánchez (16). De Ticiano y no de él derivan, pues, la monumentalidad y armonía compositiva de este cuadro, rasgos que lo distancian estilísticamente de la Adoración antes citada, pintada, sin embargo, sólo un año antes. A pesar del breve lapso de tiempo transcurrido entre estas dos obras, se advierten ya algunos de los rasgos que definen la etapa de madurez de su autor, iniciada, cumplidos ya los 48, con el San Onofre del Museo de Dresde, fechado en 1583.

Esos rasgos se irán definiendo durante los 7 años que separan la Anunciación del San Onofre, de los cuales, al parecer, no se conserva

(16) Anunciación. Oleo sobre tabla, 2,26 x 2,05. Firmada: VASCVS PEREIRA / ELBORENSIS LUSI / TANUS FACIEBAT / CMDCXVI. Parroquia de San Juan Bautista. Marchena, Sevilla. Con respecto a su comitente, el Duque de Arcos, cf. RAVE PRIETO, Juan Luis: *El mecenazgo artístico de la Casa Ducal de Arcos en Marchena*, «I Congreso de Profesores investigadores», Sevilla, 1984, pág. 280. Asimismo: *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, núm. 30, Sevilla, 1986, pág. 44. La tabla se debió restaurar en el XVIII, etapa en la que se le cambió su primitivo enmarque. A lo largo de 1967 y 1968 se restauró en el madrileño Instituto Nacional de Restauración. En la actualidad necesita de una nueva restauración, ya que la efectuada en Madrid no se puede definir precisamente como afortunada. Sobre la restauración de 1967-68, cf. DÍAZ PADRÓN, Matías: *Catálogo de las obras restauradas. 1967-1968. Sección de pinturas*, núm. 13, Madrid, 1971, págs. 85-87, figs. 146-149. Sobre el origen de la composición, cf. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Presencia de Tiziano en la España del Siglo de Oro*, «Goya», núm. 135, Madrid, 1976, pág. 153, figs. 11 y 12.

ninguna obra. A esto último ha contribuido la especial naturaleza de la mayoría de las que realiza durante esos años, al menos las documentadas. Gran parte de su actividad se centró en la policromía de retablos, labor en la que, por lo general, actúa asociado con otros maestros. Con Juan de Salcedo contrata el 11 de noviembre de 1581 la policromía del retablo mayor del convento sevillano de Santa María de las Dueñas, policromando en unión de Antonio de Arfián, Diego de Zamora y Juan de Salcedo el retablo mayor del convento de San Leandro, labor que inician en abril de 1582 y que concluyen el 19 de noviembre de 1594 (17). Aunque en este tipo de trabajos resulta muy difícil determinar qué parte corresponde a cada maestro, gracias al testimonio de Pacheco se sabe que en el retablo de San Leandro al menos la policromía de la Flagelación es suya. Al comentarla, Pacheco dice que Pereira «trabó con la columna de pedazo de arquitectura, muy bien relevado», elogio plenamente justificado, ya que esa arquitectura es la que configura la Presentación en el Templo de la Vida de la Virgen de Durero, uno de los grabados más utilizados por los pintores sevillanos del XVI (18).

Como todos ellos, Pereira trabaja con frecuencia al servicio del Cabildo catedralicio, para el que durante esos años realiza diversas obras, todas ellas desaparecidas. En unión del también pintor Luis Hernández diseña en 1570 los cartones para las vidrieras de la capilla de la Antigua; en 1579 trabaja en la decoración pictórica de la antigua capilla de San Cristóbal, situada en la nave del Lagarto del Patio de los Naranjos; desde finales de 1579 hasta diciembre del año siguiente policroma la Puerta del Perdón y desde febrero hasta abril de 1580 policroma las 12 figuras del Monumento eucarístico, dorando en este último año, en el que se hace cargo de las pinturas del túmulo de la Reina Doña Margarita, el relicario de la catedral, trabajo éste que realiza en colaboración de Hernández y Salcedo (19).

(17) Cuando así sea posible, en vez de orientar al lector hacia los textos que recogen las múltiples y sucesivas intervenciones de Pereira en la policromía de retablos, lo remito al servicial y útil de Palomero Páramo, quien de forma puntual y sistemática recoge las noticias sobre las actuaciones de Pereira. Para todo lo concerniente a su intervención en el retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de las Dueñas y en el del convento de San Leandro, cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, págs. 265, fig. 65 y 326-328, fig. 81.

(18) PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas*, vol. II, p. 109, Sevilla, 1649. (Se cita por la edición de Sánchez Cantón, Madrid, 1956). Ese fondo pictórico debe ser el cuadro de Pereira que Quilliet cita en el convento de San Leandro. Cf. LASSO DE LA VEGA, Miguel: *Mr. Frédéric Quilliet comisario de Bellas Artes del Gobierno Intruso. 1809-1814*, Madrid, 1933, pág. 44.

(19) Sobre el diseño de la vidriera de la capilla de la Antigua, realizado en unión de Luis Hernández, cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*,

Durante esos años, 1576-1573, Pereira sigue pintando al fresco, presentándose, en tal sentido, como un continuador de Vargas, introductor en Sevilla de la pintura al fresco al modo italiano. Con esa técnica ejecuta en 1581, el primero, y en 1582, el segundo, los retablos mayores de los hospitales sevillanos de Santa Marta y San Justo y Pastor, obras, por desgracia desaparecidas, probablemente similares en cuanto a técnica, función y estructura a los que consta que en 1575 Luis Hernández pinta en las capillas laterales de la Capilla Real de la catedral sevillana (20). Del carácter ilusorio de esas pinturas da fe el que en el contrato del segundo se especifique que el retablo debería estar ordenado en calles y registros, presentando sus correspondientes frontispicios y remates, y el que en el del primero se acordase que el nicho y el Cristo a la columna que pintaría en el lado del Evangelio tendrían que acomodarse a la escultura del Cristo con la cruz a cuestas que estaba en la hornacina situada al otro lado del altar (21).

También han desaparecido las tablas que integraban los retablos

vol. II, Sevilla, 1890, pág. 186. Asimismo: *Ensayo de un Diccionario*, op. cit., vol. II, p. 50. Con respecto a su participación en las pinturas de la capilla de San Cristóbal, simplemente señalada por Gestoso, consta que el 22 de diciembre de 1579 recibió, en unión de Luis Hernández, 38 ducados a cuenta de lo que hasta entonces habían pintado. cf. Archivo Catedral de Sevilla. (A.C.S.). Mayordomía de Fábrica, 1579, fol. 16. Con relación a su intervención en la Puerta del Perdón, en la que trabaja en unión de Luis Hernández y Juan Salcedo, cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental*, vol. II, p. 90 y *Ensayo de un Diccionario*, op. cit., vol. II, pp. 103-104. Las menciones de Gestoso hacen referencia a los pagos que los citados pintores reciben el 26 de octubre de 1579, el 10 de mayo de 1580 y el 13 de diciembre de este último año. Al respecto, cf. A.C.S. Mayordomía de Fábrica. 1579, fol. 15 y 1580, fols. 10v. y 12v. Acerca de su actuación en 1580 en el monumento eucarístico de la catedral, en el que en unión de Luis Hernández pinta y dora 12 figuras, por las que el 10 de febrero, el 18 de marzo y el 7 de abril reciben un total de 132 ducados, cf. A.C.S. Mayordomía de Fábrica. 1580, fols. 9v. y 10. Para todo lo concerniente a su labor en el túmulo de la reina Doña Margarita, cf. GESTOSO Y PEREZ, José: *Ensayo de un Diccionario*, op. cit., vol. II, p. 76. Al respecto es interesante señalar que en su biblioteca se inventarió «un libro pequeño de gerolificaciones Rey, digo de las onras del Rey». Con respecto a la policromía del relicario de la catedral, trabajo que realiza en unión de Salcedo y Luis Hernández, consta que el 28 de abril de 1582 reciben 93 ducados, importe del segundo tercio del dorado del relicario. Asimismo, hay referencia documental de que el 28 de agosto de ese mismo año reciben otros 93 ducados, en este caso a cuenta de los 150 en que estipularon el dorado de la caja del relicario. Al respecto, cf. A.C.S. Mayordomía de Fábrica. 1582, fols. 6v. y 8.

(20) Con respecto a su intervención en la portada de Regina Angelorum y en el retablo del Hospital de San Justo y Pastor, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit. pp. 241 y 185. Sobre la pintura del retablo del Hospital de Santa Marta, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit. p. 198. Con respecto a los retablos de la Capilla Real, pintados entre abril y junio de 1576, cf. MORALES, Alfredo: *La Capilla Real de Sevilla*, Sevilla, 1979, pág. 97.

(21) La escultura de Cristo con la cruz a cuestas que sirvió de módulo al retablo que pinta Pereira se conserva en la clausura del actual convento de La Encarnación,

que Pereira pinta durante estos años, el que centraba la iglesia del convento de Ntra. Sra. de Regla, en Chipiona, Cádiz, y el que se apoyaba sobre uno de los pilares de la antigua parroquia de la Magdalena de Sevilla. El primero lo contratan el 29 de Octubre de 1576 Pereira y el escultor Andrés de Ocampo, encargándose éste de la arquitectura y aquél de la pintura y policromía, labor esta última que el 16 de abril del año siguiente traspasa a Miguel Vallés. En el caso del otro retablo el proceso fue al contrario. Fue el pintor que se hizo cargo de la policromía, Agustín de Colmenares, quien, tras contratarlo, le encarga a Pereira, el 6 de agosto de 1582, el tablero que lo componía (22).

Aunque esas tablas no se conservan, su estudio documental pone de relieve hasta qué punto Pereira estuvo sometido a las exigencias de su clientela, cuyos criterios artísticos tenía, por lo general, que hacer suyos. Así parece que ocurrió, al menos en cuanto a los esquemas compositivos, en el caso de las tablas del retablo de Chipiona, ya que fueron los agustinos, no él, quienes fijaron el número y disposición de los ángeles que debían figurar en la escena de la Asunción, de los pastores que aparecerían en la del Nacimiento, de los accesorios que compondrían la de la Anunciación y de los atributos que identificarían a Santa Mónica. En aquellos puntos en que expresamente no se le especificó como ejecutarlos, se le indicó que los llevase a cabo «como es uso y costumbre», remisión a las reglas de la pintura imperantes por entonces en la ciudad que justifica el que el clérigo que contrató con Agustín de Colmenares el retablo de la parroquia de la Magdalena no le importase que la Santa Catalina que lo centraría fuera «de mano de perea o de su yerno». Esto último le era, en cierta medida, algo accesorio, en especial si se tiene en cuenta que su composición tenía que repetir la del relieve de igual temática que aparecía al centro de un retablo de la parroquia de San Vicente (23) y, sobre todo, si se recuerda que, como era costumbre, tenía que ejecutarla de acuerdo a sus criterios artísticos, ya que si al final no le gustaba podía, como así se lo hicieron más tarde al mismo Pereira, devolverle la obra y, lo que era

ubicado desde principios del XIX en el antiguo Hospital de Santa Marta. No relacionada hasta ahora con el antiguo retablo mayor del Hospital de Santa Marta, sobre la citada imagen, cf. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J.: *Sevilla Oculta. Monasterios y conventos de clausura*, Sevilla, 1980, pág. 256, fig. 285.

(22) Acerca del retablo del convento de Ntra. Sra. de Regla y el dedicado a Santa Catalina, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit. pp. 57-58, 168 y 202-203.

(23) En la parroquia de San Vicente no se conserva el citado relieve. Si se encuentran, por el contrario, 6 tablas, de 0,60 x 0,63 cada una, en las que aparecen diversas escenas del martirio de Santa Catalina. Fechables en el 3/4 del siglo XVI, dada su temática deben proceder del mencionado retablo. Estilísticamente se encuadran dentro del círculo de los seguidores de Hernando de Esturmio.

más importante, no pagársela (24).

A la vista de tales condicionamientos —que en el caso de la Cena del refectorio de la Merced alcanzaron, incluso, a los colores con que debían pintar las vestiduras de Cristo y de algunos de los Apóstoles (25)— no deben sorprender las diferencias de estilo que se observan entre obras cercanas en el tiempo. Razones de ese tipo pudieron motivar las desigualdades apreciables entre la Adoración de los Reyes y de los pastores de Lisboa y la Anunciación de Marchena, pintadas con sólo un año de diferencia, y las semejanzas existentes entre el último de estos dos cuadros y el San Onofre, fechado siete años más tarde. A esas posibles causas hay que sumar también el hecho de que la Anunciación y el San Onofre son obras salidas casi exclusivamente de la mano de Pereira, en tanto que en la Adoración se detecta una mayor participación de su taller. En este sentido hay que tener presente que tanto la Anunciación como el San Onofre son obras pensadas y ejecutadas para constituir el núcleo de los retablos en que se insertaban, y que, por el contrario, la Adoración ocupaba un lugar en cierta medida secundario dentro del conjunto del que formaba parte.

El San Onofre procede del Sagrario de la catedral sevillana, recinto para el que en 1588 Pereira pintó un retablo de Animas. El 12

(24) Para todo lo concerniente al sistema contractual por el que se regían los pintores sevillanos del XVI, cf. SERRERA, Juan Miguel: *Hernando de Esturmio*, Sevilla, 1983, págs. 43-54.

(25) En el contrato se indica que las condiciones bajo las que Pereira tenía que pintar la Cena las redactó Fray Juan de Peñaranda, por entonces Vicario Provincial de los mercedarios. Según sus indicaciones, la túnica de Cristo sería morada y la capa colorada, debiendo pintar las túnicas de los Apóstoles de «los colores que requiere, por los quales son conocidos». En tal sentido se le especificó que la túnica de San Pedro debería ser azul, la de San Juan colorada, la de Santiago verde y la de San Bartolomé blanca. Con respecto a los otros Apóstoles, se le señaló que las pintase de «los colores que requiere». A pesar de su aparente universalidad, el código de colores al que Fray Juan de Peñaranda remite Pereira no parece que fuera compartido por todos los sevillanos, no habiendo tenido, además, una larga vigencia. Así lo evidencia el que Pacheco sólo fijara los colores de las túnicas de San Pedro y San Juan —la del primero azul, como en el caso del fresco pintado por Pereira—; el que en la Cena que en 1588 pinta Alonso Vázquez sólo los colores de las vestiduras de Cristo y San Pedro coincidan con las señaladas por el Vicario Provincial de los mercedarios y el que en la Cena que Francisco Varela pinta en 1622 los colores de los ropajes nada tengan que ver con los que les impusieron a Pereira. Desaparecido el mural de este último —lo más probable es que con motivo de la reedificación que entre 1602 y 1612 se lleva a cabo del convento—, se ignoran los colores con que Pereira pintó las vestiduras de los Apóstoles que no se le especificaron. Al respecto es posible que se inspirara en uno de los libros que tenía en su biblioteca, aquel que se reseñó como «Símbolos de los Apóstoles por el Maestro Juan de Rubere». Sobre los colores señalados por Pacheco, cf. PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, op. cit., vol. II, pp. 315, 319 y 320-322. Con respecto a la Cena de Varela, se reproduce en color en VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura*, núm. 13, Sevilla, 1982.

de noviembre de 1583 lo tenía ya casi terminado, si bien por no haberse acordado inicialmente su precio no quería concluirlo. Ante esa situación, el Doctor Martínez, cura del Sagrario, acuerda con el pintor en la fecha antes señalada que le pagaría lo que tasasen dos maestros. Este argumento hizo que Pereira concluyese rápidamente el cuadro, evidenciándolo así el que esté fechado en 1583. Desde entonces figuró en la capilla del Sagrario de la catedral sevillana, ignorándose el momento en que se sacó de allí. Lo más probable, sin embargo, es que fuera con motivo de la invasión francesa, si bien no se reseña en los inventarios que se efectúan con ese motivo. En 1842 entra a formar parte, por donación de Standish, de la Galería Española de Louvre —en la que también figuró un *Ecce Homo* todavía sin identificar— (26) a cuya disolución, y tras pasar por diversas manos, ingresó en el Museo de Dresde (27).

Su composición está inspirada en grabados flamencos, en especial en lo tocante al paisaje de fondo y a las escenas que en él se desarrollan. La figura del Santo, por el contrario, remite a modelos italianos, en especial de Miguel Ángel, cuya influencia se dejó notar de forma clara por esos años entre los artistas sevillanos y del que Pacheco expresamente dirá que «es gloria imitar en el arte» (28). De él, sin embargo, sólo toma Pereira lo puramente carnal de sus figuras. Estas las conoce a través de grabados, cuadros y esculturas de otros maestros, lo que hace que la suya carezca del espíritu que anima las del italiano. El origen en unos casos flamenco y en otros italianos de las fuentes por medio de las cuales las conoce se pone de manifiesto en el San Onofre, cuyo «sevillanismo» viene dado, precisamente, por la conjunción de esos dos estilos. En concreto su tipología deriva de la del San Jerónimo que Torrigiano esculpe para la Cartuja de Santa M.^a de las Cuevas —recinto para el que Pereira trabaja con anterioridad al 12 de abril de 1585—, estando inspirado su rostro en el de las figuras del Juicio Final de Martín de Vos por entonces en el convento sevillano de San Agustín, obra fechada en 1570 de la que también arrancan los ángeles.

(26) BATICLE, Jeannine y MARINAS, Cristina: *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, núm. 213, París, 1981, pág. 144.

(27) San Onofre. Oleo sobre tabla. 1,08 x 0,81. Firmado: VASCO PEREIRA / PICTOR 1583. Inscripción en el extremo inferior izquierdo: BEATE HONOFRI, IN HORA MORTIS MEAE / MIHI TVRRIUS FORTITVDINIS AFACIE, INI / MICI: ET INTERCEDE PRO NO (BIS) ADEVM / QVI TE ELIGIT, VT NON CONFVNDAT / IN AETERNVM / SOLIDEO HONOR / ET GLORIA. Staatliche Kunstsammlungen, Dresde. Cat. núm. 657. Con respecto al documento que fija su exacta procedencia, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit. pp. 185-186.

(28) PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, op. cit. vol. I, p. 306.

La corporeidad de estos últimos viene dada, en gran medida, por el tratamiento que Pereira da a los ropajes, que se pliegan formando volúmenes de aristas claramente definidas. De esa forma pintó en 1562 las vestiduras del San Sebastián, obra casi tres décadas anterior a las primeras que por ahora se conocen de Alonso Vázquez, maestro que dentro del ámbito sevillano llevará ese tipo de plegados a sus últimas consecuencias. Detrás de estas formas están, como señala Angulo, el abusivo empleo por parte de los pintores de maniqués y la sustitución de las telas por papeles mojados, pero también la copia de grabados de etapas anteriores y, sobre todo, el estrecho contacto que los pintores sevillanos de su generación mantenían con los escultores, cuyas obras policromaban una y otra vez.

Por esos años Pereira trabaja con Juan Bautista Vázquez el «Mozo», con el que el 26 de noviembre de 1583 contrata un retablo para las Indias y del que en 1585 policroma el monumento eucarístico que aquél ejecuta para Moguer, Huelva (29). Las «ystorias hechas de pinzel» que Pereira pinta para el primero de esos conjuntos no se conservan. No obstante, no sería raro que ofrecieran valores escultóricos similares a los del San Onofre, evidentes también en el temprano San Sebastián. Más arriesgado resulta el suponer que la Virgen de la Estrella que en 1584 pinta al centro de un retablo de la parroquia de Santa Cruz pudiera presentar esos mismos caracteres, que, por el contrario, bien podían mostrar el San Juan Bautista y el San Francisco que ese mismo año pinta en el retablo que Doña Brígida Broche tenía en la parroquia de San Pedro (30). Estos figuraban a ambos lados de la escultura de San Antonio que lo presidía, obra de Juan Bautista Vázquez el «Mozo», autor, asimismo, de la arquitectura y de los relieves que lo integraban. Dada su posición y el que la policromía de todo el conjunto, incluida la de la escultura del centro, corrió a cargo de Pereira, es posible que éste tendiera a unificar visualmente las imágenes, intensificando la volumetría de las pintadas.

Así debió representar a las Virtudes que, acabado el retablo, pintó al fresco sobre el frontispicio de la fingida portada con que enfatizó la entrada de la capilla. Como en el caso de los retablos de los hospitales de Santa Marta y San Justo y Pastor, el carácter ilusorio de esa portada parece evidente, corroborándolo así el de la que da paso a

(29) Para todo lo concerniente a la intervención de Pereira en el retablo enviado a Indias, cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano*, op. cit., p. 336. Sobre su participación en el monumento eucarístico de Moguer, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit., p. 119.

(30) En relación al retablo de Ntra. Sra. de la Estrella, cf. LOPEZ MARTÍNEZ,

una de las capillas de la sevillana parroquia de Santiago, ejemplo válido no sólo para saber cómo sería la pintada por Pereira, sino, también, para conocer la génesis de las que aún se conservan en la América hispana. Un sentido más propiamente pictórico tendrían, por el contrario, las escenas que ejecutó sobre los muros del interior de la capilla, cuya bóveda mudéjar pintó de vivos colores (31).

Mientras trabaja en esa capilla los cartujos lo llaman para que declare en su favor en el pleito que sostenían contra el Duque de Alcalá, quien se oponía a que se depositasen en la Cartuja de Santa M.^a de las Cuevas los restos moratales de su fundador, el arzobispo Don Gonzalo de Mena. Con tal motivo el 12 de mayo de 1585 declara que conocía bien la Cartuja y sus capillas, «por haber hecho obras de su arte en algunas». Una de esas fue la de la Magdalena, aquella en que se enterró a Don Gonzalo de Mena, ya que entre las obras que dice había realizado figuran los escudos de dicho arzobispo, pintados con toda seguridad a principios de 1585, fecha en que se decide trasladar desde la catedral a esa capilla los restos del fundador de la Cartuja de las Cuevas. También señala que había pintado dos tablas, una con Santo Tomás y otra con San Pedro Mártir, debiendo, asimismo, haber ejecutado con anterioridad a 1585, si bien no los menciona, los cuatro lienzos de los Doctores de la Iglesia que se citan a su nombre en la Librería y la pizarra que por un lado tenía pintado el Calvario y por otro la Sagrada Familia que se reseña sobre el muro que separaba el refectorio de los monjes del de los legos (32).

De esos cuadros, que hasta ahora se daban por desaparecidos, se conserva, al parecer, el San Pedro Mártir, que identifico con la tabla

Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit., p. 186. Con respecto a su actuación en el de San Antonio, cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano*, op. cit., pp. 338-339.

(31) Sobre las pinturas murales de la capilla de San Antonio, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit., pp. 186-187.

(32) Con respecto al testimonio de Pereira, cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario*, op. cit., vol. II, p. 76. Con relación al traslado a la Cartuja de los restos de su fundador y a las obras que con ese motivo se ejecutan en la capilla de la Magdalena, cf. CUARTERO Y HUERTA, Baltasar: *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, de Sevilla, y de su filial de Cazalla de la Sierra*, vol. I, Madrid, 1960, pp. 493-496 y 573. Acerca de los Doctores de la Iglesia que había en la Biblioteca, cf. CUARTERO Y HUERTA, Baltasar: *Historia de la Cartuja*, op. cit., vol. II, p. 702; ARANA DE VALFLORA, Fermín: *Compendio histórico descriptivo de la... ciudad de Sevilla*, vol. I, Sevilla, 1789, p. 45.; GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy Noble, muy Leal, muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1844, p. 598. Se cita por la edición de 1973); LASSO DE LA VEGA, Miguel: *Mr. Frédéric Quilliet*, op. cit., p. 45. Acerca de la pizarra situada sobre el muro divisorio del refectorio, cf. CUARTERO Y HUERTA, Baltasar: *Historia de la Cartuja*, op. cit., vol. II, p. 669.

de la antigua colección D'Estoup que dio a conocer Martínez Ripoll (33). Firmada pero no fechada, su soporte y temática avalan tal filiación, que de admitirse implicaría el tener que aceptar que se pintó con anterioridad al 12 de mayo de 1585. No obstante esta precisión cronológica, no es un cuadro que facilite el estudio evolutivo de su autor, ya que, como expresamente se especifica en la leyenda que figura en la base, en él lo que se representa en la «Vera efigies» del Santo. Teniendo en cuenta esto último lo más seguro es que Pereira al pintarlo no hiciera sino repetir un modelo ya preestablecido, lo que de ser cierto, como parece, le resta originalidad, al menos a nivel compositivo. Pese a ello, y dada la carencia de un auténtico retrato del Santo, los rasgos faciales que le confiere no se diferencian mucho de los que presentan otras figuras pintadas por Pereira. De hecho, responde a una tipología típicamente suya; tipología esa que más tarde asumirá Juan del Castiello y, a través de este último, el joven Murillo.

Con unos criterios similares a los del San Pedro Mártir pinta Pereira el retrato del Padre Rodrigo Alvarez. Ejecutado el primero con anterioridad al 12 de mayo de 1585 y el segundo en fechas anteriores al 14 de abril de 1587, durante esos dos años Pereira trabaja intensamente, ejecutando, seguramente, más obras de las que por ahora se tienen noticias. En junio de 1585 dora las inscripciones que figuran en los relieves del Antecabildo de la catedral; el 9 de agosto del año siguiente concierta en unión de Salcedo la policromía de la caja de órgano de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera, realización conjunta de Diego de Velasco y Juan Bautista Vázquez el «Mozo», y el 25 de octubre de ese mismo año contrata la policromía de dos esculturas y del tabernáculo del retablo mayor del hospital jerezano de la Candelaria, obras de Andrés de Ocampo, con el que le unía una gran amistad y del que el 18 de abril de 1587 sale fiador en el concierto del retablo mayor del convento de Reina Angelorum de Sevilla; conjunto cuya policromía llevará a cabo años más tarde en unión de Salcedo, pese a haberla contratado él solo ese mismo día (34).

(33) MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: *Catálogo de las pinturas de la antigua colección D'Estoup, de Murcia*, núm. 80, Murcia, 1981. p. 98.

(34) Con respecto al dorado de las inscripciones del Antecabildo, consta que el 14 de julio de 1584 recibe 16 ducados, que asimismo cubrían la pintura en blanco de las piedras de ese recinto. Cf. MORALES, Alfredo J.: *La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII*, en «La catedral de Sevilla», pág. 206 y 210, nota núm. 219, Sevilla, 1985. Sobre la policromía de la caja de órgano de San Miguel de Jerez de la Frontera, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y esculturas de traza sevillana*, p. 134. Para todo lo concerniente a las esculturas y tabernáculo del retablo del Hospital de la Candelaria, cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano*, op. cit., p. 360.

Más personales que sus actuaciones como policromador debieron ser los trabajos que como pintor propiamente dicho lleva a cabo durante esos dos años, de los cuales sólo se conocen, por desgracia únicamente a nivel documental, dos: los retablos que pinta en la Puerta de Carmona y en la fachada de la Cárcel Real. Del primero, ejecutado a instancias del Cabildo de la ciudad y tasado en 189 ducados el 19 de abril de 1586, se ignora su estructura, técnica e iconografía (35). Más datos se tienen del segundo, realizado a lo largo de 1586 y 1587, ya que, aunque reformado en parte, se conservó hasta que en 1838 se derribó la antigua Cárcel Real. Según el testimonio del propio Pereira, este retablo se encontraba situado en el hueco de la fachada de la Cárcel que había junto a la puerta principal. El conjunto se articulaba en torno a una pintura de la Visitación, ejecutada no se sabe si directamente sobre el muro o, lo que parece más probable, sobre un lienzo o una tabla. De gran formato, como señala González de León, quien llegó a verlo, en 1596 Benito Rodríguez pintó las puertas que se le agregaron, en cuyo interior representó el Martirio de San Hermenegildo, en una, y San Leandro, en otra (36).

En su caso la iniciativa corrió a cargo de Don Andrés de Córdoba, Oidor de la Real Audiencia y uno de los 33 miembros fundadores de la Hermandad de la Visitación de Ntra. Sra. que, auspiciada por los jesuitas, en especial por el padre León, se creó el 3 de septiembre de 1585. Su misión era la de visitar y socorrer a los presos más necesitados, finalidad que justifica el que se eligiera como tema del cuadro que centraba el retablo de esa Hermandad el de la visita de la Virgen a su prima Santa Isabel; relación ésta a tener en cuenta la hora de analizar los antecedentes que dentro del ámbito sevillano tuvo la visuali-

(35) Para todo lo relativo al retablo de la Puerta de Carmona, cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario*, op. cit., vol. II, p. 76. Aunque se desconoce la temática del cuadro que lo centraba, el que en la «Memoria de las mejores pinturas y esculturas de la ciudad de Sevilla» que el pintor Juan de Espinal redacta en 1779 a petición del asistente Bruna para ser enviada por el Conde del Aguila a Don Antonio Ponz se incluya una Concepción de Cornelio Schut en la Puerta de Carmona hace suponer que el cuadro de Pereira, por entonces desaparecido, tendría esa misma temática. Al respecto, cf. CARRIAZO, Juan de Mata: *Correspondencia de Don Antonio Ponz con el Conde del Aguila*, «Archivo Español de Arte y Arqueología», vol. V, Madrid, 1929, pág. 178.

(36) Sobre la documentación del retablo de la Cárcel Real, cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario*, op. cit., vol. II, p. 76 y LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit., pp. 187-188. Acerca del testimonio de González de León, cf. GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística*, op. cit., pp. 428-429. Con respecto a la intervención del pintor Benito Rodríguez, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Historia de la Cárcel Real de Sevilla*, Madrid, 1927, pág. 112-113.

zación de las Obras de la Caridad propiciada por Mañara en la iglesia del Hospital de la Caridad (37).

El retrato del Padre Rodrigo Álvarez que antes cité se conoce únicamente a través del dibujo que de él hizo Pacheco, quien lo incluye en el elogio que le dedica en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*. Aunque Pacheco no especifica taxativamente que lo sacó de ese cuadro, así se deduce del contexto general del libro y del análisis del propio dibujo, que coincide con lo que Pacheco cuenta del cuadro. Este se pintó, como señala Pacheco, en vida aún del padre Álvarez, lo que implica que se ejecutó en fechas muy próximas al 14 de abril de 1587, día en que fallece el jesuita, cumplidos ya los 64 años. Muerto en olor de santidad, tras permanecer tres años postrados en cama a causa de una grave enfermedad, parece claro que el retrato que con licencia de sus superiores hizo de él Pacheco tenía una evidente finalidad, la de recoger la «Vera efigies» de tan «Apostólico varon, i venerable Padre». En tal sentido la elección de Pereira no pudo ser más afortunada. Su pintura, de por sí seca y dura, supo captar perfectamente el rigor casi cadavérico del jesuita, cuya figura representó de acuerdo a unas normas compositivas e iconográficas ya codificadas. Con respecto a éstas, sorprende que el Padre Álvarez aparezca con los ojos bajos y casi cerrados. En un principio cabría pensar que Pereira lo pintó así para realzar su humildad. No obstante, no fue sino un truco, ya que, como Pacheco informa, el padre Álvarez «tenía el ojo izquierdo seco, y el derecho con una nube» (38).

Tras el retrato del Padre Álvarez, pintado casi con toda seguridad en 1587, las primeras obras que por ahora se conocen corresponden a 1598, año en que pinta las tablas del retablo que Don Juan de la Isla tenía en la extinguida parroquia de San Miguel. Durante los once años que las separan —muchos, lo que dificulta el estudio evolutivo de su autor— Pereira sigue trabajando en Sevilla, actuando, como siempre, en unos casos como policromador y en otros como pintor. Como policromador continúa vinculado a los escultores Miguel Adán y Andrés

(37) Acerca de la Hermandad de la Visitación, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *La Cárcel Real*, op. cit., págs. 112-113. Asimismo, cf. PETIT CARO, Carlos: *La Cárcel Real de Sevilla*, «Archivo Hispalense», vol. V, núm. 12, Sevilla, 1945, pp. 49-54. Sobre la figura y la labor en la Cárcel Real Sevillana del Padre León, cf. HERRERA PUGA, Pedro: *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro. Aspectos de la vida sevillana en los siglos XVI y XVII*, Granada, 1971. Con respecto a la visualización de las Obras de Caridad en el Hospital de la Caridad de Sevilla, cf. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980, cap. V, pp. 61-76.

(38) Para todo lo relativo al retrato del Padre Álvarez, cf. PACHECO, Francisco: *Libro de descripción de verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones*. (Se cita por la edición de Piñero y Reyes, Sevilla, 1985), págs. 379-382.

de Ocampo, autores, asimismo, de la mayoría de los retablos en que participa como pintor. Teniendo en cuenta esa relación, lo más seguro es que uno de esos maestros fuera el artífice de la escultura de San Miguel, no localizada, cuya talla y policromía concierta en 1592 con la Cofradía de Animas del monasterio de San Francisco de Osuna. Pese haberla contratado él y aunque pudiera darse el caso de que supiera esculpir, lo más probable es que no la tallara, sino que, como era norma habitual entre los pintores sevillanos del XVI y del XVII, se la encargará a un escultor, a quien le pagaría la parte correspondiente a su trabajo. Él solo la policromaría, beneficiándose de la diferencia resultante entre la cantidad concertada y lo que él le abonara al escultor (39).

Durante los años que van de 1587 a 1598 los contactos laborales que mantiene con Miguel Adán y Andrés de Ocampo le llevan a policromar algunos de los retablos que esos autores contratan durante esos años. El hecho de salir fiador en 1594 de esos maestros en el concierto por medio del cual fijaban la fecha de conclusión del retablo de Santa María de Arcos de la Frontera, Cádiz, motivaría, sin duda, que le encargaran la policromía de una sexta parte de ese conjunto. Su relación con Miguel Adán, de quien en 1592 aparece como fiador en el contrato del retablo mayor de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda, se concretan en los casos del retablo mayor de la parroquia de Palomares, Sevilla; del retablo de San Juan Bautista del convento de Santa María de las Dueñas de Sevilla y del retablo mayor del convento de Ntra. Sra. de la Antigua de Utrera, Sevilla, estructuras cuya policromía concierta, respectivamente, en 1588, 1592 y 1593. Menos estrecha fue, al parecer, su vinculación durante esa etapa con Andrés de Ocampo, ya que sólo consta que policromara el retablo que en 1593 labra para la capilla que Doña Juana Pareja tenía en la parroquia de San Miguel de Morón de la Frontera, Sevilla, y el monumento eucarístico que en 1597 ejecuta para la de Zahara, Cádiz (40).

Al tiempo que policroma esos retablos pinta otros, interviniendo, asimismo, en obras en las que se le reclamaba por sus especiales dotes

(39) Con respecto a la policromía de la escultura de San Miguel, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit., p. 199.

(40) Sobre su participación en la policromía de los retablos mayores de Santa M.^a de Arcos de la Frontera y Palomares, del retablo de San Juan Bautista del convento de las Dueñas, del de Ntra. Sra. de la Antigua de Utrera y del retablo de Doña Juana Pareja, cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano*, op. cit., págs. 283, 213-214, 226-227, 217 y 313. Con relación a la policromía del monumento eucarístico de Zahara, cf. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Materiales para la Historia del Arte Español*, «Documentos para la Historia del Arte en Andalucía», vol. II, Sevilla, 1928, p. 312.

para la pintura al fresco. Estas últimas debieron ser las que motivaron que la abadesa del monasterio de San Clemente de Sevilla le encargara la decoración mural de la nueva iglesia, inaugurada el 30 de septiembre de 1588. En ella, y según se especifica en la carta de finiquito, firmada el 24 de diciembre de mismo año, Pereira pinta sobre la tumba de Doña María de Portugal, viuda de Alfonso XI, las armas de dicha reina y en las pechinas de la bóveda del presbiterio los Evangelistas; obras que hay que dar por desaparecidas, ya que las que en la actualidad ocupan su lugar corresponden a las que a partir de 1689 ejecutan Valdés Leal y su hijo, en cierto sentido deudoras de las de Pereira. Además de pintar esas escenas, Pereira renovó el viejo retablo mayor y entregó el Crucificado de bulto redondo que se situó sobre el antepecho del coro alto; imagen que, no obstante haber contratado él su «hechura y pintura» seguramente tallaría alguno de los escultores con que asiduamente colaboraba. Teniendo en cuenta que por esas fechas Pereira era quien mejor trabajaba en Sevilla la pintura al fresco, no resulta extraño que fuera él el encargado de restaurar en 1595 el Cristo camino del Calvario que Luis de Vargas pintó entre 1561 y 1563 en el muro exterior del Patio de los Naranjos; empresa que, dada la especial devoción que esa imagen tenía, posiblemente le facilitara la ejecución de nuevas pinturas al fresco, entre ellas, quizás, la Degollación de San Pablo que Pecheco dice realizó en el claustro del convento sevillano de San Pablo (41).

Los retablos cuyas pinturas contrata desde 1587 hasta 1598 han desaparecido. No se conserva ninguna de las cuatro tablas que en 1590 pinta en el retablo de San Juan Evangelista de la parroquia sevillana de San Juan de la Palma; ni los tres lienzos que entre 1591 y 1592 ejecuta para los jesuitas de Marchena; ni las trece tablas y las tres pinturas al fresco con que en 1592 decora un retablo del claustro de Santo Domingo de Portaceli de Sevilla; ni las once tablas que en 1595 integra en el retablo de la Circuncisión de San Miguel de Mortón de la Frontera, cuya arquitectura e imagería corrió a cargo de Andrés de Ocampo; ni las ocho que en 1597 inserta en el de Ntra. Sra. del Rosario de la parroquia de Palomares, Sevilla, obra de Miguel Adán (42).

(41) Sobre las pinturas del monasterio de San Clemente, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit., p. 198. Acerca de la restauración del Cristo con la cruz a cuestas de Vargas, cf. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental*, op. cit., vol. II, p. 93. En relación a la Degollación de San Pablo, cf. PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, op. cit., vol. II, pp. 268-269.

(42) Acerca del retablo de la parroquia de San Juan de la Palma, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit., p. 188. Con respecto a los lienzos que pinta para los jesuitas de Marchena, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos*, op. cit., p. 141. Sobre las pinturas del retablo del claustro de Santo

Aunque la desaparición de esos cuadros imposibilita, lógicamente, su análisis estilístico, su estudio documental hace posible una mejor valoración de las que se conservan, ya que tanto unos como otros respondían a unos mismos criterios artísticos, los de la clientela sevillana del último tercio del siglo XVI. Estos se hacen patente en dos de las obras que ejecuta en esos años: en el retablo del claustro de Portaceli y en los lienzos del colegio de Marchena. En el primer caso su comitente, Don Gaspar de León Garabotio, le especificó con todo detalle cómo quería que le pintase la Anunciación que iría al centro del retablo. En tal sentido no sólo le indicó el número y disposición de las figuras que la integrarían, sino que, además, expresamente le impuso un modelo a seguir: el cuadro que centraba el retablo de la Congregación de la Anunciada del Colegio de la Compañía de Sevilla; posiblemente la Anunciación que González de León reseña a nombre de Pereira en la sacristía de dicho Colegio (43).

Ante tal exigencia, similar a la que en 1582 le impusieron al contratar el retablo de Santa Catalina, lo más seguro es que Pereira copiarla fielmente la Anunciación del colegio de los jesuitas. Aunque en principio podría parecer arriesgado el afirmar tal cosa, no lo es tanto si se tiene en cuenta lo que le había ocurrido once días antes con los jesuitas de Marchena. Como ya señalé, estos le encargaron el 3 de diciembre de 1591 los lienzos que centrarían los retablos de San Miguel, Santa M.^a Magdalena y San Vicente Ferrer. Aunque en el contrato sólo le especificaron que debía pintar esas imágenes a tamaño natural, bien proporcionadas y con «finos colores», Pereira sabía bien que tenía que ejecutarlas a gusto de los jesuitas. Al aceptar que los 90 ducados que cobraría por esos lienzos los recibiría en tres pagos, uno al principio, otro a la mitad y otro al final de su trabajo, quedaba claro para él, porque así era la costumbre, que antes de cada pago los jesuitas verían lo que en cada caso tenía ya pintado y que sólo si les parecía bien le entregarían los correspondientes 30 ducados. Pese a ser consciente de ello, está claro que Pereira no supo complacer a los jesuitas, ya que éstos el 13 de abril del año siguiente le rescindieron el contrato, obligándole, además, a devolverles 43 ducados.

En donde estuvo el fallo es algo difícil de precisar, ya que éste pudieron haberlo cometido tanto los jesuitas como Pereira. Lo más fácil

Domingo de Portaceli, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit., pp. 198-199. Para todo lo concerniente a la intervención de Pereira en el retablo de la Circuncisión de San Miguel de Morón de la Frontera y en el de Escacena del Campo, cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano*, op. cit., pp. 312-313 y 220-222.

(43) GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística*, op. cit., p. 441.

es pensar que una vez terminados, los lienzos no le gustaran a los jesuitas, en concreto al Padre Ferrer, Rector del Colegio de Marchena. El problema está, no obstante, en saber por qué no les convencieron. No cabe suponer que fuera porque la pintura de Pereira no era, según ellos, la más adecuada para visualizar esos Santos, ya que de sobra la conocían; no debiéndose olvidar, al respecto, que con anterioridad Pereira había pintado al Padre Álvarez y, al parecer, la Anunciación de la Congregación de la Anunciada. Tampoco parece que fuera porque el estilo de esos lienzos les pareciera arcaizante o innovador, ya que si en relación a lo primero fue Pacheco quien pintó de nuevo esos cuadros —los cuales se los encargaron tres días antes de rescindirle el contrato a Pereira—, con respecto a lo segundo fue Alonso Vázquez quien, unos años más tarde, en concreto en 1599, se hizo cargo de las pinturas del retablo mayor del Colegio.

Más que problemas de índole estilístico —que si fueron los que motivaron que a principios de 1605 los jesuitas le rescindieran a Gerolamo Lucente de Correggio el contrato de los lienzos del retablo mayor de la Casa Profesa de Sevilla una vez entregado el primero— (44), la anulación del concierto con Pereira pudo deberse a que éste no supo, o no quiso, seguir fielmente las indicaciones del Padre Ferrer. En este sentido hay que tener presente que de todas las órdenes religiosas establecidas en Sevilla los jesuitas fueron quienes con mayor autoridad supieron imponer sus criterios artísticos a los maestros sevillanos. A tenor de esto último, sí se explica que dejaran de lado al ya maduro, y por lo tanto difícil de manejar, Pereira y optaran por el más joven, y siempre sumiso, Pacheco.

En contra de lo que le ocurrió con los jesuitas, no parece que tuviera problemas con el albacea del griego Don Luis de la Isla de Siringo, con el que el 26 de enero de 1598 concierta la policromía y pinturas del retablo que dicho señor había mandado levantar en su capilla de la parroquia de San Miguel de Sevilla. La arquitectura e imaginería de ese retablo la habían concertado unos días antes, el 9 de ese mismo mes, Diego López Bueno y Pedro de Mora, acordándose en ese momento que Pereira podría visitar cuantas veces quisiera lo que esos maestros fueran ejecutando, cláusula ésta que admite diversas interpretaciones (45). Una, la más lógica, vendría dada por el hecho de

(44) VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, págs. 140-141.

(45) Al respecto, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit., p. 64 y 199. Sobre la historia general del retablo, cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano*, op. cit., p. 462.

que ya desde un principio el comitente hubiera decidido que Pereira fuese quien policromara el retablo, cuya ejecución le encargaría seguir de cerca para así poder adecuar su trabajo al de López Bueno y Mora. Otra, más improbable, estaría motivada por el hecho de que Pereira fuese el autor de las trazas del retablo, razón por la cual puede que le encomendasen la dirección de las obras. Esta última interpretación, que de ser cierta presupondría la existencia de un acuerdo previo entre Pereira y el albacea antes citado, no concuerda, sin embargo, con los datos que por ahora se tienen de Pereira, quien se sepa nunca dibujó las trazas generales de un retablo. Si consta, por el contrario, que fue él quien marcó unas nuevas pautas iconográficas para el retablo de San Juan Evangelista que en 1599 Miguel Adán contrató con el convento sevillano de San Clemente. Esas pautas estaban contenidas en las trazas que, dibujadas por él, modificaron las que con anterioridad había diseñado Miguel Adán (46). A tenor de las nuevas trazas, Adán acordó «comunicar la obra de la ymagineria del dicho retablo con basco pereira pintor para que dicho retablo baya y salga con toda la mayor perfección que se posible», diciendo, en concreto, que la historia de San Juan en la tina que ya tenía labrada no servía, «porque se a de haser conforme la diere el dicho basco pereira».

A la vista de su actuación en ese retablo se podría pensar que fue él quien trazó el programa iconográfico del retablo de Don Luis de la Isla de Siringo. No obstante, una simple comparación entre los temas que figuran en el contrato celebrado inicialmente por López Bueno y Mora y en el firmado más tarde por Pereira demuestra que no fue así. En el primer caso se estipuló que en los tableros del banco irían un retrato y un escudo de armas, posiblemente los del griego afincado en Sevilla; en los situados a ambos lados de la hornacina central Santa Ana y San Juan Bautista y en el ático Dios Padre. En el segundo, por el contrario, únicamente se acordó que pintaría las tablas de Santa Ana y San Juan Bautista, estipulándose que en las situadas sobre ellas representaría «lo que (le) pidiesen» (47).

Hasta ahora esas tablas se daban por desaparecidas. No obstante, parece que se conservan dos, la de Santa Ana y la de San Juan Bautista, ya que considero que son ellas las de igual soporte y temática que desde 1982 forman parte del Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde,

(46) HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Materiales*, op. cit., pp. 151-153. Acerca del retablo, PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano*, op. cit., pp. 230-231.

(47) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit., pp. 64 y 199.

recogiendo una antigua tradición, se consideran de Alonso Vázquez (48).

Su vinculación a este pintor, recogida por primera vez en el *Catálogo* que en 1860 se editó de la colección López Cepero, no deja de tener cierto sentido. De todos los maestros que trabajan en Sevilla durante el último tercio del siglo XVI, Pereira y Vázquez son los que presentan un estilo más cercano. Los dos están en Sevilla al menos desde 1588 hasta 1603 (49). Durante esos 15 años sus relaciones debieron ser bastante estrechas, ya que sino no se explica que formaran compañía para pintar la renovada iglesia del monasterio sevillano de Santa Paula. Esa se debió formar con posterioridad al 16 de abril de 1592, día en que Vázquez concierta con el mayordomo del monasterio la ejecución de las 36 tablas que integraban el retablo mayor y los dos laterales; de las 6 de la viga del presbiterio; de las 4 de las puertas del

(48) San Juan Bautista y Santa Ana y la Virgen. Oleos sobre tabla. 0,92 x 0,35 cada una. Sevilla. Museo de Bellas Artes. El retablo de donde proceden permaneció completo al menos hasta 1621, fecha en que se amplió la capilla en que figuraba. En 1781 se renovó profundamente, sustituyéndose en 1827 por otro nuevo en el que, al parecer, del antiguo sólo se incorporó la escultura de la Virgen del Rosario que lo presidía. En ese momento, o puede que antes, se sacarían de la iglesia esas tablas, que posiblemente vendería el párroco, Don Francisco de Paula Vega, quien, según González de León, primero en 1810 y después en 1827, quemó o «dio por leña vieja» gran número de cuadros y obras de arte de la parroquia, en la que, de todas formas, ya no figuraban al derribarse en 1868. Al respecto, GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística*, op. cit., pp. 31-39 y TASSARA Y GONZÁLEZ, José María: *Apuntes para la historia de la Revolución de septiembre del año 1868, en la ciudad de Sevilla. Noticias de los Templos y Monumentos derribados y de las Iglesias clausuradas por orden de la Junta Revolucionaria, durante el mando del Ayuntamiento popular interino*, Sevilla, 1919, págs. 69-75. A través del Padre Vega, o de un intermediario, pasarían a poder del Deán López Cepero, a cuya muerte, acaecida en 1858, se adjudicaron a su sobrina Dña. M.^a del Rosario López Cepero, uno de cuyos herederos, Don Fernando López Cepero, cedió en 1929 para su exhibición en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla la tabla de Santa Ana y la Virgen. En 1982 las adquirió el Estado, conservándose desde entonces, si bien no expuestas, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, recinto en el que estuvieron depositadas desde años antes. Sobre su pertenencia al Deán, López Cepero, en cuya colección figuraron como obras de Alonso Vázquez, cf. *Catálogo de los cuadros y esculturas que componen la Galería formada por el Excmo. Señor Doctor D. Manuel López Cepero*, núms. 604-605, Sevilla, 1860, págs. 47-48. Acerca de su posterior posesión por Dña. Rosario López Cepero, en cuya hijuela se reseñan como de Alonso Vázquez, cf. Archivo de Protocolos Notariales. Sevilla. Notario Don Fernando Quintana. Año 1862. Libro 2.º. Cuaderno núm. 28. Documento núm. 279. «Partición de los bienes del Excmo. Sr. D. Manuel López Cepero». Hijuela de Doña M.^a del Rosario López Cepero, núms. 680 y 681, fols. 1.210 y siguientes. Con respecto a la exhibición de la tabla de Santa Ana y la Virgen, cf. SÁNCHEZ PINEDA, Cayetano: *Exposición Iberoamericana. Catálogo del Palacio de Bellas Artes*, Sección de Arte Antiguo. Sala núm. 3, núm. 29, Sevilla, 1930, pág. 52.

(49) Acerca de las fechas que marcan, por ahora, los años de estancia de Vázquez en Sevilla, cf. SERRERA, Juan Miguel: *Pinturas y pintores*, op. cit., pp. 209-213.

comulgatorio; de las Virtudes de las puertas de la sacristía; de 15 filacterias de madera; de 7 escudos grandes; de los escudos de la techumbre y de las pinturas murales que decorarían las tumbas de los fundadores del monasterio, la bóveda y muros de la capilla mayor, el arco toral y el friso que circundaba la nave de la iglesia. A tenor del número de obras que se comprometió a realizar, se comprende que Vázquez formara compañía con Pereira, con cuya colaboración llevaría a cabo la mitad de lo contratado, como así lo pone de relieve el que disolviera la compañía a los tres meses de recibir el segundo de los tres pagos concertados (50).

Teniendo en cuenta esa colaboración, no son de extrañar las semejanzas que presentan el San Juan Bautista y la Santa Ana de Pereira y el San Juan Bautista y el San José con el Niño que Vázquez pinta entre 1599 y 1600 en el retablo mayor del colegio de los jesuitas de Marchena. Aunque en última instancia esas concordancias se deban al hecho de que Pereira y Vázquez conviven en la misma ciudad, lo que les lleva a interpretar de forma muy parecida los ideales artísticos de la clientela para la que trabajan y aunque en concreto las similitudes compositivas que se aprecian entre las figuras de ambos maestros tienen su origen en el empleo por parte de los dos de unas mismas fuentes de inspiración, en el caso de los cuadros de San Juan los grabados de esa misma temática de Wierix y Agostino Carracci, no hay que descartar la posibilidad de que esas semejanzas se deban al influjo que uno de ellos pudo haber ejercido sobre el otro. El problema está, no obstante, en saber quién fue el que influyó sobre quien.

En el caso de estas tablas parece que fue Pereira quien hizo suyo el estilo de Vázquez. Aunque al final será él quien más evolucione —llegando a ser, de hecho, uno de los primeros maestros que en Sevilla asume las formas de un incipiente naturalismo barroco— aquí es él quien sigue a Vázquez, lo que no quiere decir, sin embargo, que sus figuras y las de este último sean idénticas. Las suyas son más crispadas y nerviosas y presentan un tipo de rostro menos amable, más adusto. Esto último se aprecia con claridad en el caso del de la Virgen Niña, el primero en reflejar el feísmo que caracterizará a las figuras infantiles de la última etapa de Pereira, aquella que va desde 1598 hasta 1609.

En ella, sin embargo, no todas las obras responden a un mismo lenguaje artístico, dándose el caso, incluso, de que en algunas aparecen modos y formas de muy diversa índole. Esas divergencias, comu-

(50) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit., pp. 209-213.

nes a toda su producción, se acentúan durante sus últimos años a causa de las compañías que forma con Antón Pérez y con éste y Pedro Calderón; compañías cuyo origen y funcionamiento difícilmente se pueden entender sin conocer antes los lazos familiares que unían a quienes las constituyeron.

Aunque no consta, todo hace suponer que Pereira se casó en Sevilla, de donde posiblemente sería su mujer, Elvira Ortiz. Si bien se debieron casar antes —probablemente con anterioridad a 1561—, la primera vez que se les cita como marido y mujer es el 12 de marzo de 1575, día en que firman como testigos en los esponsales del escultor Andrés de Ocampo. Por entonces habrían nacido ya sus dos hijas, una de las cuales adoptó el apellido de la madre y la otra el de Herrera. La mayor, Catalina Ortiz, se casó con el pintor de Cádiz Pedro Román y la menor, María Jesús Herrera, con el pintor de Sevilla Antón Pérez. Pedro Román debió unirse a la familia de Pereira muy pronto, evidenciándolo así el que en 1575 apareciera también como testigo de Andrés de Ocampo. Mucho más tarde lo haría Antón Pérez, ya que hasta el 7 de junio de 1593 la que sería su mujer no solicitó del Hospital de la Misericordia la concesión del ajuar que Doña Catalina Ortiz —con toda probabilidad su hermana, muerta ya en 1591—, había ordenado en su testamento le entregaran cuando se casase; ajuar que se acordó recibiría el Jueves Santo de 1594 (51).

Una vez incorporados a la familia, Pereira hizo de sus yernos sus más directos colaboradores. Pedro Román parece ser que se vino a vivir a Sevilla tras casarse con su hija. A partir de entonces trabajaría con su suegro, como así parece probarlo el que al encargarle a este último, en 1582, Agustín de Colmenares la tabla central del retablo de Santa Catalina antes comentado, expresamente le dijera que la misma podía ser «de mano de perea o de su yerno». Si esa tabla la pintó Pereira o Román o si en ella intervinieron los dos es algo que, por haber desaparecido, resulta imposible averiguar. No obstante, y teniendo en

(51) En relación al primer documento en que se cita a su mujer, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit., pág. 56. Con respecto a la boda de su hija Catalina Ortiz con el pintor Pedro Román, quien el 27 de julio de 1591 devuelve, tras la muerte de su mujer, a su suegro los 67 ducados que éste le había entregado como dote, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos*, op. cit., pág. 173. Sobre la petición y posterior entrega por parte del Hospital de la Misericordia de un ajuar a M.^a Jesús Herrera, cf. Archivo Histórico Universitario, Sevilla (A.H.U.). Fondo Hospital de la Misericordia. Legajo núm. 290. Libro de Cabildos y Acuerdos de 1590-1594, s.f. «en este cabildo se bio una petición de Maria de Jesus, hija de Basco Pereira, pintor, y de Elvira Ortiz y nieta de Maria de Guzman, en que pide que luego se le mande dar un ajuar que le mando donna Catalina Ortiz luego que se casase, conforme a su testamento. Remitiose a los dichos sennores padre mayor y justicia y lo que mandaren se cunpla» (Al margen) «Basco Pereira».

cuenta que Román trabajó casi exclusivamente como policromador, lo más normal es que sucediera igual que con los lienzos del antiguo retablo mayor del convento sevillano del Espíritu Santo, que aunque contratados en 1621 por Antón Pérez, fue su yerno —el también pintor Juan del Castillo— quien al final los pintó (52). En su caso, y a tenor de las noticias que de él se tienen, más que colaborar con su suegro en las labores de pintura lo que Román parece que hizo fue auxiliarle en los negocios, como así lo pone de relieve el que, de regreso a Cádiz tras la muerte de su mujer, en 1595 interviniera en la venta a América de un cajón de lienzos y estampas.

Antón Pérez se casa con María Jesús Herera a los dos o tres años de fallecer su cuñada. Por entonces Pedro Román vivía ya de nuevo en Cádiz, lo que contribuiría a que el viejo Pereira recibiera con gozo la llegada al seno de su familia del joven Pérez, al que inmediatamente hizo su colaborador, más tarde su socio y al final su sucesor en las tareas artísticas. De lo primero no hay constancia, si bien no hay que dudar que fuera así, ya que ésa era la costumbre. Sí consta, por el contrario, la veracidad de los otros dos puntos, confirmando la del primero la escritura por medio de la cual el 18 de julio de 1598 Vasco Pereira y Antón Pérez forman compañía por cuatro años y la del segundo la expresa aceptación que el 16 de junio de 1609 Pérez hace de los trabajos que le cedió su ya por entonces difunto suegro.

Para valorar adecuadamente lo que la formación de esa compañía supuso de plena integración de Pérez en el ámbito laboral y familiar de Pereira, nada mejor que, en vez de tratar de definirla jurídicamente, enunciar las cláusulas que se fijaron al crearla. Estas hacían referencia a tres campos bien diferenciados. El primero venía dado por la puesta en común del trabajo que ambos maestros realizarían durante los cuatro años siguientes a la firma del contrato, no rompiendo esa unidad el que uno de los dos cayera enfermo o el que Pereira fuera quien viajase para tratar de conseguir nuevos trabajos. El segundo lo constituían las obras que cada uno aportaba a la compañía, encontrándose entre ellas no sólo las que ya tenían comenzadas, sino aquellas otras que a partir de ese momento les encargaran, tanto individual como conjuntamente. El tercero lo integraban los pagos de los materiales que gastaran y de los oficiales que emplearan durante esos cuatro años; pagos que se acordó efectuarían a medias. A medias también se estipuló correrían los gastos de alimentación de las dos familias, el cuidado de los animales de carga, el salario de los criados y, en su

(52) VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *Pintura sevillana*, op. cit., págs 316-320.

caso, el de los obreros que reparasen la casa en que vivían las dos familias. De todo ello se acordó llevar buena cuenta en un libro, en el que se asentaría lo gastado cada día, mes y año en beneficio de la compañía. Una vez disuelta ésta, se haría balance, correspondiéndole a cada uno la mitad de lo obtenido, tanto ganancias como pérdidas (53).

Al hacerse el 18 de julio de 1602 el definitivo balance de esa compañía, lo más seguro es que saliera positivo, lo que posiblemente llevaría a Pereira y a Pérez a formar otra, en este caso en unión del pintor Pedro Calderón. La existencia de esta segunda compañía sólo se conoce a través del inventario que el 24 de junio de 1609 se hace de los bienes del por entonces difunto Pereira. De ésta se ignora la fecha en que se establece y el régimen jurídico bajo el que se organiza. No obstante, todo hace suponer que se crearía a partir de la disolución de la otra, no debiendo variar con respecto a ella su organización nada más que en lo tocante a lo puramente familiar.

Con independencia de esas cuestiones, de lo que no hay dudas es que Pereira fue el promotor de esas dos compañías, cuya formación propiciaría ante la imposibilidad de dar cumplimiento a los numerosos encargos que por entonces tenía; muchos, como se desprende del número de los que, como luego se verá, traspasa a su yerno poco antes de morir. De esos, la mayoría eran trabajos de policromía, no debiéndose olvidar al respecto que no creó las compañías sólo para pintar cuadros, sino, también, para policromar retablos, imágenes y todo tipo de obras. En ese orden de cosas no sería extraño que hubiera decidido formarlas, al menos la primera, en función casi de los trabajos de policromía, los cuales eran los que requerían un mayor concurso de personas y los que proporcionaban ingresos más estables. Teniendo en cuenta estos datos se entiende por que Pereira se asoció con Pérez y Calderón, maestros que, a tenor de los documentos hasta ahora publicados, se dedicaron casi exclusivamente a las labores de policromía.

De la operatividad de esas dos compañías da fe el que entre los bienes de Pereira figuraran 42 cuadros procedentes de la constituida por él y su yerno y 128 de la formada por ellos dos y Calderón. De los primeros sólo se especifica que unos eran grandes y otros pequeños y que unos estaban ya terminados y otros a medio pintar. Más datos aporta el citado inventario acerca de los otros cuadros, de los que 127 estaban pintados sobre lienzo y uno sobre tabla. De esta última se dice que era pequeña y que en ella aparecía representada la figura de Cristo. De los otros no se especifican los temas, aunque si las medidas.

(53) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit. págs. 199-200.

Diez eran grandes; siete de unos 2 mts. de alto; 23 de alrededor de 0,83 mts.; 63 pequeños; 22 chicos y dos de un tamaño no determinado. De los 23 iguales se declara que estaban aún sin terminar y de los dos cuyas medidas no se dan se dice que eran «comunes», definición que hay que poner en relación con la que se hace de los 63 pequeños, que textualmente se inventarían como «ordinarios».

Al liquidarse las compañías a causa de la muerte de Pereira, la adjudicación de los cuadros no debió de plantear serios problemas. En el primer caso cada parte recibiría 21 y en el segundo 42,5, resolviéndose, posiblemente, la cuestión de los medios cuadros a base de combinarlos según tamaños y calidades. El problema surgiría si se conservaran y por razones puramente estilísticas se intentaran adscribir a uno y a otro maestro. Ante tal dilema, la solución podría estar en considerarlos simple y llanamente como obras de las respectivas compañías. De aceptarse este criterio, los 42 primeros habría que catalogarlos como de la Compañía Pereira-Pérez y los 128 últimos como de la Compañía Pereira-Pérez Calderón. Esta solución sí podría ser válida, pero siempre que se aceptara que en la ejecución de esos cuadros intervinieron por igual los maestros que en cada caso formaban las compañías, punto éste que no parece ser cierto.

Dado el carácter mercantil de esas asociaciones (54), lo esencial para las partes integrantes no era el que todas contribuyeran por igual a la consecución de los beneficios, sino el que al final la división de esos beneficios se hiciera por partes iguales. Así lo pone de relieve la carta de compañía que firman Pereira y Pérez, en la que, como ya se señaló, acordaron que irían a medias aunque uno de los dos dejara de trabajar por caer enfermo y aunque Pereira fuera quien viajase en busca de nuevos contratos. En tal sentido, y de acuerdo a las normas generales que regían la vida de ese tipo de compañías y a las que en concreto establecieron Pereira y Pérez, no parece que haya que aceptar la idea de que todas las obras que el primero concierta entre 1598 y 1602 las ejecuta a medias con el segundo y de que todas las que contrata durante la vigencia de la otra compañía las lleva a cabo con los otros dos maestros. De hecho, lo único que está claro es que tanto en uno como en otro caso tenía que compartir por igual las ganancias que esas obras le proporcionarían.

El nivel de participación en cada uno variaría según las obras, cuya especial vinculación a uno o a otro maestro vendría dado por su tipología y por la clientela para la que se destinaba. En los trabajos de

(54) Al respecto, cf. MARTÍNEZ GIJÓN, José: *La compañía mercantil en Castilla hasta las Ordenanzas del Consulado de Bilbao en 1937. Legislación y doctrina*, Valladolid, 1979.

policromía, sin embargo, el adscribirse preferentemente a uno u otro resultaría problemático, no teniendo nada que ver con ellos el grado de intervención de cada uno. Dada su naturaleza y la unidad de criterios con que en caso se ejecutaban, el resultado sería siempre bastante homogéneo, en especial en lo referente al dorado, estofado y encarnado de las piezas. No parece que ocurriera igual con las escenas que se pintaban en los fondos, que a tenor de las del antiguo retablo de San Leandro habría que vincular prioritariamente a Pereira.

Con respecto a las pinturas, la distinta participación a nivel material y, en especial, creativo dependería, en gran medida, de cuál fuera la clientela para la que en cada caso se destinaban. En tal sentido cabe hacer dos grandes grupos: aquellas que se pintaban para ser vendidas en tiendas o a través de mercaderes y aquellas otras que se realizaban por encargo. Las primeras se ejecutaban para una clientela indeterminada y las segundas para clientes en concreto. Unas se compraban directamente, eligiéndose entre las que ya estaban pintadas, y otras se realizaban a instancia de parte, tras la celebración de un contrato. Esto implicaba que los clientes no intervinieran en el proceso creativo de las primeras, pudiendo, por el contrario, los de las segundas fijar hasta los más mínimos detalles, como así se vio al comentar algunas de las obras de Pereira. Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, se comprende que las primeras fueran muy baratas, sobre todo si se las compara con las otras, por lo general muy caras. Las diferencias de precio existente entre unas y otras venían dadas, sobre todo, por el nivel de dedicación que en cada caso se les prestaba. En tal sentido cabe señalar que las primeras se pintaban casi en serie y las segundas una a una, respondiendo a procesos creativos bien diferenciados. Un ejemplo esclarecedor de cómo se pintaban las del primer grupo lo constituyen los 1.000 retratos de figuras profanas que el 26 de julio de 1.600 el toledano Gonzalo de Palma Hurtado, por entonces residente en Sevilla, le encarga al pintor Miguel Vázquez. En el contrato se estipuló que todos los cuadros tendrían las mismas medidas, unos 0,62 x 0,41 mts., aproximadamente, y que el pintor ejecutaría 25 cada semana, recibiendo por cada uno cuatro reales (55). Por lo general, y aunque fuese uno sólo quien los contratase, los cuadros que así se concertaban las pintaban varios maestros, uno de los cuales solía dar la muestra, o modelo, a repetir por todos.

Volviendo a los lienzos que se inventariaron entre los bienes de Pereira, lo más probable es que se incluyeran dentro del primer gru-

(55) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit. pág. 218.

po, en especial aquellos que se reseñaron como «ordinarios» y «comunes». Dentro del segundo se encontrarían, por el contrario, todos aquellos cuadros que Pereira contrata durante los años de vigencia de las compañías.

Aunque el probar que los primeros se pintaron para ser vendidos en tienda o a través de mercaderes resulte prácticamente imposible, toda hace suponer que así era. Si bien no consta expresamente que durante la vigencia de esas compañías sus integrantes tuvieron tienda abierta en Sevilla, es de suponer que como tal funcionaría la casa de Pereira, por entonces también la de Pérez. Al respecto no debe olvidarse que en las Ordenanzas de los pintores vigentes en Sevilla por esos años expresamente se decía que los «oficiales ymagineros que quisieren poner tienda en esta dicha cibdad y su tierra o tomar obra por sí, que no la puedan poner sin que primeramente sea examinado». Partiendo del hecho de que los tres habían pasado ese examen, no hay por qué dudar de que tuvieran por entonces abierta tienda, siendo significativo, al respecto, el que sí la tuvo años más tarde Calderón, quien el 26 de septiembre de 1628 se quedó con la tercera parte de una situada en la Alcaicería de los plateros (56). Con respecto a su posible venta a través de mercaderes, si hay datos, si bien referidos a una etapa anterior a la creación de esas compañías, que parece confirmar que ese era uno de los destinos. En ese sentido cabría considerar como prueba el cajón con lienzos y estampas que en 1595 Pereira vende en América a través de un capitán de navío y los 50 «rretratos de ystorias y figuras profanas» que en 1596 Calderón concierta en Sevilla con el Corredor de Lonja Juan Esteban de Giles. De estos últimos cuadros consta que todos debían de ser del mismo tamaño y forma del que previamente Calderán había entregado como muestra y que por cada uno recibiría 24 reales. La entrega se fijó a los dos meses de la firma del contrato, plazo que, descontando los días de fiesta, implicaba la realización de un cuadro por día (57).

De forma muy similar a ésta, y a la antes señalada, debieron pintar Pereira, Pérez y Calderón los lienzos que se inventariaron a su nombre. En su caso sería Pereira quien diese las muestras, limitándose los otros a repetirlas una y otra vez, sobre todo si se trataban, como era frecuente, de Apostolados, Vírgenes de la Antigua o temas históricos, estos últimos casi siempre copiados directamente de estampas. De una de éstas, de la Adoración de los pastores grabada por Cornelis

(56) GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario*, op. cit., vol. II, pág. 19.

(57) LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit., pág. 172.

Cort, están tomadas, aunque muy libremente, algunas de las figuras de la Adoración de los pastores del convento de Santa María la Real de Bormujos, Sevilla, lienzo que creo pintado dentro del marco de alguna de las compañías formadas por Pereira (58).

De no conocer la existencia de esas compañías, no habría dudado en considerarla obra del taller de Pereira. Conociéndolas, me parece más oportuno atribuirle tal origen y fecharla entre 1600 y 1605. Su estilo está muy próximo al que Pereira evidencia durante los años de vigencia de esas compañías, si bien se distancia en cuanto a calidad del que presentan las obras pintadas exclusivamente por él. Al contrario que en las suyas, el dibujo presenta grandes fallos. Su ejecución está menos ciudad, mostrando, incluso, notables diferencias en cuanto a la técnica pictórica, en su caso más suelta y abocetada. Todo esto me hace suponer que se trata de una obra salida del seno de alguna de las compañías que formó Pereira. Como tal, pudieron haberla ejecutado tanto éste como Pérez o Calderón. Fuera quien fuese, de lo que no parece que haya que dudar es de quien dio el modelo a seguir: Pereira.

Como señalé antes, algunas de las figuras están inspiradas, aunque muy libremente, en el grabado de la Adoración de los pastores de Cornelis Cort que ya empleó Pereira en la Adoración del museo lisboeta. Los tipos físicos de los personajes que la integran presentan los rasgos que definen sus figuras. En concreto, los rostros de los angelitos del rompimiento de gloria son típicos de la última etapa, en la que el incipiente feismo de algunos de los personajes pintados años atrás se acentúa al máximo. En este caso, y teniendo en cuenta la rapidez y el descuido con que se pintaron, ese feismo se transforma casi en caricatura. Algo parecido le ocurre al buey y la mula, cuyos volúmenes están descompuestos arbitrariamente. Característico de Pereira es el rígido y metálico plegado del paño que cubre el pesebre, sobre el que, como si se tratase de una escultura, no de una figura de carne y hueso, reposa inestablemente el Niño Jesús.

En plena vigencia de la compañía formada por Pereira y su yerno, el Arzobispo de Valencia, el sevillano Don Juan de Ribera, le encarga al primero una Virgen de la Antigua para su Colegio-Seminario del Corpus Christi. El contrato se celebra en Sevilla el 3 de enero de 1600, acordándose que por su ejecución, así como por el lienzo, el oro y los colores empleados, recibiría 100 ducados. La entrega se fijó para

(58) Adoración de los pastores. Oleo sobre lienzo. 1,22 x 1,02. Convento de Santa M.^a la Real. Bormujos, Sevilla. La comunidad se trasladó hace unos años desde su antiguo convento de Sevilla hasta el actual de Bormujos. Este cuadro, al igual que todas las obras de arte que atesora el recinto, procede del antiguo convento sevillano.

finales de ese mismo mes de enero, firmando Pereira la carta de finiquito el 8 del mes siguiente (59).

Al encargársela, expresamente se le indicó que la pintase «del tamaño e según e de la manera que esta en la santa iglesia desta ciudad de sevilla». Pese a lo contundente del mandato, el lienzo dista mucho de ser una simple copia. En él no aparece arrodillada a los pies de la Virgen la reina Doña Leonor, ausente, bien es verdad, en la mayoría de las versiones que se conservan. El canon de la Virgen es más corto que en la imagen original, de la que asimismo se distancia en cuanto al modelado del cuerpo, en especial el de la pierna derecha. De hecho, del rígido e hierático icono sólo se copió al pie de la letra el plegado y disposición de los paños, ya que los rostros de la Virgen, el Niño y los angelitos nada tienen que ver con los del mural. Los rasgos que los definen, en especial el de la Virgen, melancólico y sensual, son típicos de Pereira. Las figuras de los ángeles, por el contrario, denotan la intervención de otras manos, seguramente las de Pérez o, incluso, las de Calderón, cuya participación vendría dada, no obstante la importancia del cliente, por la temática del lienzo, una de las más repetidas por todos los talleres y compañías de la ciudad.

A pesar de las diferencias que presentaba con respecto a la pintura original y no obstante la poca calidad de los ángeles, el Arzobispo dio por bueno el retrato —que así se le cita en las cuentas del Colegio— de la Virgen de la Antigua pintado por Pereira. Una de las grandes figuras de la Contrarreforma en España, lo que a Don Juan de Ribera parece que le preocupaba no era tanto el problema del parecido, sino el de que la imagen fuera devota. Esto no quiere decir que le diera igual quien lo pintase. Fue su voluntad de que lo hiciera un gran maestro, evidenciándolo así el que al citar en las Constituciones del Colegio a la Virgen de la Antigua, textualmente digera que su imagen la hizo «sacar a un gran pintor».

Al calificarlo como tal el Arzobispo no exageraba, sobre todo si ese epíteto, el de gran pintor, se circunscribe al ámbito de la escuela

(59) Virgen de la Antigua. Oleo sobre lienzo. 3,16 × 1,19. Colegio del Patriarca, Valencia. Gracias a la carta de pago de este lienzo, publicada en 1900 por Boronat, he podido localizar en el Archivo de Protocolos de Sevilla el contrato original, que nada añade, en lo esencial, a lo hasta ahora conocido. Para todo lo concerniente a esta obra, la copia, conservada en el Colegio del Patriarca, que de ella hace a finales del primer cuarto del XIX el pintor Ismael Blat y, muy especialmente, para todo lo relativo a la figura de Don Juan de Ribera como mecenas y como contrarreformista, cf. BENITO DOMENECH, Fernando: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1980, págs. 114-116, 247 y 292, núms. 10 y 155. En relación al contrato inicial, cf. Archivo de Protocolos Notariales. Sevilla. Oficio 1.º. 1.600. Libro 1.º, fol. 74.

sevillana. En ese sentido hay que tener presente que por entonces, y hasta la llegada a principios de 1603 de Roelas, las tres figuras más destacadas de la ciudad eran, y por este orden, Alonso Vázquez, Vasco Pereira y Francisco Pacheco; este último a bastante distancia de los otros dos. De todas formas, y con independencia del juicio crítico que a Don Juan de Ribera le mereciera el cuadro pintado por Pereira, el hecho que desde el 5 de octubre de 1599 éste fuera uno de los dos alcaldes del gremio de los pintores sevillanos pudo contribuir a que desde Valencia se le calificara como gran pintor.

Partícipe desde un primer momento de los problemas que aquejaban a sus compañeros de gremio, él fue uno de los ocho pintores que el 26 de julio de 1594 le encomendaron a Juan de Campaña la defensa de sus intereses en el pleito que sostenían por negarse a pagar las alcabalas que debían tributar por su «oficio y arte de ymaginería»; pleito ése para el que al año siguiente, el 1 de agosto en concreto, fue elegido portavoz por parte de un numeroso grupo de pintores (60). El interés que siempre mostró por el tema de las alcabalas, el más importante de todos los que tenían planteados los pintores sevillanos y, en general, todos los de España, debió de influir en su elección como alcalde del gremio de los pintores; nombramiento que, dadas las especiales circunstancias que en él concurrieron, puso de relieve el prestigio que tenía entre los pintores de Sevilla.

La elección la convocó el Cabildo de la ciudad el 31 de julio de 1599, a instancia del casi desconocido Francisco Bravo, maestro del cual no se conoce ninguna obra. La votación se celebró el 2 de agosto, interviniendo en ella sólo diez pintores, no figurando entre ellos Pereira. Pese a ello, fueron elegidos Francisco Bravo, quien a todas luces buscaba ese nombramiento, y Pereira. Anulado el acto ante el requerimiento de Diego de Sarabia, quien, en nombre del resto de los pintores de la ciudad, consideraba que la elección no era válida, ya que habiendo en Sevilla más de 24 pintores sólo se convocaron a siete, el 5 de octubre se volvieron a elegir de nuevo dichos cargos, en este caso con la participación de 27 maestros. Como alcaldes fueron elegidos Pereira, por 26 votos, y Juan de Salcedo, por 23; dato éste que pone de relieve el prestigio y la estima que, cumplidos ya los 68 años y tras vivir 39 en Sevilla, tenía entre sus compañeros (61).

(60) LOPEZ MARTINEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit., pág. 61 y 188-189. Asimismo, GESTOSO Y PÉREZ, José: *Ensayo de un Diccionario*, op. cit., vol. III, pág. 346.

(61) Archivo Municipal. Sevilla. Sección III. Escribanías de Cabildo. Siglo XVI. Tomo XII. Documento núm. 56. Como alcaldes, Pereira y Salcedon tasan el 14 de febrero de 1601 la policromía de un retablo de Lázaro de Pantoja. Cf. LÓPEZ MARTINEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit., págs. 196-197.

Sus obligaciones como alcalde del gremio de los pintores no hicieron disminuir su ritmo de trabajo. No obstante, es curioso observar cómo la mayoría de los contratos celebrados durante esos años, los de su vejez, corresponden a obras de policromía, aquellas que no requerían tanto su directa participación. Desde que el 3 de enero de 1600 concierta la Virgen de la Antigua y hasta que el 2 de enero de 1603 cobra los trabajos realizados en el Hospital y Universidad de Mareantes, entre otros el de la Virgen con el Niño y Santos del Vizconde de la Palma, Pereira contrata, en unos casos sólo y en otros en unión de Salcedo, la policromía de cinco retablos, tres de ellos de Juan de Oviedo el «Mozo». Con Salcedo concierta el 30 de septiembre de 1601 la policromía del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera; el 1 de octubre de ese mismo año la del retablo mayor de Santa María de Villamartín, Cádiz, y el 30 de agosto de 1602 la del retablo mayor de la parroquia de Santiago de Alcalá de Guadaira, Sevilla; conjuntos en los que interviene Juan de Oviedo el «Mozo». Dada la magnitud de esos retablos, se comprende que lo policromaran a la vez varios equipos, así como el que esos equipos lo integraran diversos pintores. La menor envergadura de los otros dos retablos cuya policromía concierta durante esta etapa, el que en diciembre de 1601 Andrés de Ocampo labra para un vecino de Sevilla y el dedicado a San Juan Evangelista que Martínez Montañés concierta el 24 de enero de 1602 con las monjas del convento sevillano de la Concepción, justifica el que los policromara él sólo. Mejor dicho, el que los contratara él solo, ya que para policromarlos contaba con sus colegas de compañía (62).

Sin la ayuda de colaboradores ejecuta en 1603 la Virgen con el Niño y Santos del Vizconde de la Palma, sin dudas su mejor obra (63). Pintada para la Universidad de Mareantes de Sevilla, su iconografía visualiza los fines de esa institución, a cuya historia va unida la suya.

Los maestros, pilotos, capitanes y señores de naos de la navegación a Indias fijan en 1555 en el barrio de Triana la sede de su Hospital, Cofradía y Universidad de Nuestra Señora del Buen Aire, San Pedro y San Andrés. De acuerdo a sus fines, el edificio que levantan se articula en torno a una iglesia y a un hospital, este último integrado por una enfermería y una sala de cabildos. Bendecido el conjunto en 1573, el 6 de mayo de 1596 se acordó trasladar la enfermería a la sala

(62) Sobre su partición en la policromía de los retablos de San Miguel de Jerez de la Frontera, Villamartín y Alcalá de Guadaira y acerca de la policromía de los retablos de Montañés y Ocampo, cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano*, op. cit., págs. 400-404, 360, 209-213, 314 y 423.

(63) Virgen con el Niño y Santos.

en que hasta entonces se venía reuniendo el Cabildo y remodelar el interior de la iglesia. En el testero de esta última, presidido hasta entonces por una escultura del Crucificado, se pensó colocar un retablo en el que rendir culto a su patrona, la Virgen del Buen Aire. El retablo no se hizo por entonces, pero sí se trasladó la enfermería, acomodándose para sala de cabildos otra de las dependencias del hospital. Las obras de albañilería de la nueva sala concluyeron, en lo estructural, a finales de 1597, decidiéndose en el cabildo del 1 de enero del año siguiente su ornamentación. Aplazada por falta de dinero la construcción del retablo, y es de suponer que también la decoración de la sala de cabildos, el 3 de mayo de 1600 se autorizó al Mayordomo, por entonces el capitán Don Hernando de Zuleta, a que lo concertase. El encargo recayó en el escultor Juan de Oviedo el «Mozo», quien el 16 de ese mismo mes y año firma el contrato. Aplazadas de nuevo las obras, en el cabildo del 20 de julio de 1602 se acordó reanudarlas, marcando el final de las mismas el pago de los 272 ducados que el 2 de enero de 1603 Vasco Pereira recibe de Don Hernando de Zuleta «por toda la obra de pintura que e hecho en el dicho hospital de más del rretablo» (64).

Ese retablo debe ser el de la Virgen del Buen Aire, cuya policromía, no contemplada en el concierto celebrado con su autor, llevaría a cabo Pereira, asiduo colaborador de Juan de Oviedo. Las pinturas serían las mismas que en 1648 renueva el pintor Hernando Farfán, enumeradas en el pago correspondiente (65). Entre ellas figuran el retablo que presidía la tribuna situada sobre la puerta de la iglesia —auténtica capilla abierta, desde la que oían misa los marineros que trabajaban en las inmediaciones del Hospital— y un cuadro cuya temática y ubicación no se especifican, pero que casi con toda seguridad es el del Vizconde de la Palma. Su firma, fecha e iconografía lo ponen en

(64) Para todo lo relativo a la Universidad de Mareantes, cf. *Actas de la Universidad de Mareantes*. Estudio preliminar, Luis Navarro García. Transcripción, M.^a del Carmen Borrego Pla, Sevilla, 1972, págs. 66-67, 72, 7, 79-80, 82 y 84. En relación al retablo de Oviedo, cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano*, op. cit., pág. 359. Con respecto al pago efectuado por el Mayordomo del Hospital a Pereira el 2 de enero de 1603, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés*, op. cit. pág. 200.

(65) A.H.U. Fondo de la Universidad de Mareantes. Libro 189. Cuentas de 1622-1681. Fol. 172. «Yttem se hacen buenos al dicho Capitan Antonio Marin de Torres ochocientos reales de vellon por tantos que pago a hernando Farfan Maestro pintor por pintar de nuebo el cuadro de Nuestra Señora que esta en el corredor sobre la puerta de la yglesia y las puertas del tabernaculo San Pedro y San Andres y por pintar el techo alto y bajo del dicho corredor y dar color a los balaustres de los corredores y puertas altas y bajas dentro de la yglesia y del corredor y renovar el cuadro y otras cosas de este genero comparecio por la carta de pago del dicho pintor» (Al margen) «Pinturas».

relación directa con el pago efectuado a principios de 1603 a favor de Pereira por el Mayordomo del Hospital. De hecho, aunque no haya constancia documental, todo hace suponer que se pintó para presidir la sala de cabildos, debiéndoselo haber encargado Don Hernando de Zuleta con posterioridad al 20 de julio de 1602 (66).

Su composición, la más lograda de las que acomete Pereira, responde a cristerios marcadamente geométricos, similares a los que por esos años emplea Alonso Vázquez. Las figuras, en especial las cabezas, aparecen formando un círculo, al que dinamizan los gestos y ademanes de los personajes que lo componen, en especial los de los angelitos del centro, auténtico eje motriz de toda la composición. Esta se amplía por la parte inferior, viniendo a ser los pesados ropajes de las figuras situadas en esa zona la base sobre la que perceptiblemente descansa toda la escena. En la parte superior, por el contrario, la imagen de la Virgen marca la cúspide de la pirámide que visualmente corona la obra. El rigor con que Pereira ha dispuesto toda la escena le lleva a situar en los extremos superiores a dos angelitos, por medio de los cuales, y siguiendo unos criterios compositivos todavía renacentistas, tiende a equilibrar la composición.

En ella las figuras se agrupan siguiendo unos criterios iconográficos muy precisos. Al igual que ocurre con la mayoría de los cuadros pintados para entidades similares a la Cofradía y Universidad de Ntra. Sra. del Buen Aire —entre otros, y dentro del ámbito sevillano, el de la Virgen de los Navegantes de Alejo Fernández, su precedente iconográfico más directo, y el de la Pentecostés de Zurbarán del Museo de Cádiz, pintados el primero para presidir la sala de audiencias de la casa de la Contratación y el segundo la sala del Consulado de Cargadores a Indias (67), —el significado último del cuadro de Pereira no se alcanza sino es poniéndolo en relación con las Reglas de la institución para la que se pintó. Aprobadas ésas en 1569 por Felipe II, las primeras, de 1561, hacían especial hincapié en el aspecto asistencial de la Cofradía, en lo que ésta tenía de Hospital, y las segundas, de 1562, en

(66) El cuadro debió figurar en el Hospital al menos hasta 1704, fecha en que las imágenes de la iglesia y del hospital se trasladaron al recién inaugurado Real Colegio de San Telmo. En 1845 éste se transforma en Instituto de Segunda Enseñanza, adquiriéndolo en 1849 los Duques de Montpensier, quienes fijan en él su residencia. Por esas fechas, seguramente en 1845, el lienzo de Pereira pasaría a manos privadas, ya que no figura en el Catálogo de los cuadros del palacio de los Montpensier que se publica en 1866.

(67) Acerca del primero de estos dos cuadros, cf. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Alejo Fernández*, Madrid, 1946, pp. 24-25. Sobre el segundo, cf. SERRERA, Juan Miguel: *Datos para la historia de «La Pentecostés» de Zurbarán del Museo de Bellas Artes de Cádiz. Su vinculación americanista*, «Archivo Hispalense», núm. 203, Sevilla, 1984, págs. 179-187.

lo que esa suponía de Universidad. Estas dos vertientes, no muy bien diferenciadas en la realidad, son las que pone de relieve Pereira en el cuadro, en el que las figuras de la derecha hacen referencia a la Universidad y las de la izquierda al Hospital que como Cofradía ese mismo organismo tenía abierto en el barrio de Triana.

Teniendo en cuenta la titularidad de la Cofradía, la Virgen que preside la escena debe ser la del Buen Aire, la misma que centraba los retablos de la iglesia y de la capilla abierta. Pintada a los tres años de tallar Juan de Oviedo la suya, su composición sigue las pautas marcadas por el mayordomo al escultor, a quien se le dijo que la representase «con un niño en brazos y una nao en la mano sobre unas nubes y ángeles que parezca questa en el ayre». A su lado, y en vez de San Pedro y San Andrés, cotitulares de la Cofradía y como tales presentes a su derecha e izquierda en los retablos antes citados, aparecen San José y Santa Ana. La presencia del primero parece deberse más a razones de índole compositiva que iconográfica. Su figura tiende a compensar la de Santa Ana, cuya inclusión en la escena sí está relacionada con la iconografía general del cuadro: En ese sentido es conveniente recordar que por encontrarse ubicado en el barrio de Triana, el Hospital formaba parte de la feligresía de la parroquia de Santa Ana, a cuyos sacerdotes estaban encomendados los cultos que se celebraban en su capilla. Teniendo en cuenta esa vinculación, se entiende la presencia de Santa Ana, quien por su parentesco con la Virgen y por su posición en la escena aparece como intercesora de los marineros, visualizados en el cuadro por los Reyes Magos. Entre éstos y la Santa aparece San Telmo, bajo cuya advocación se puso más tarde el Colegio Seminario de San Telmo, sucesor de la Universidad de los mareantes. Como patrón de los navegantes, San Telmo refuerza la conexión establecida en el cuadro entre los marineros sevillanos y la Virgen. En ese sentido es significativo como la nave que lo simboliza —que viene a sustituir a la que en el altorrelieve de Juan de Oviedo lleva la Virgen— adquiere un doble significado: el de símbolo parlante del Santo y el de símbolo de los barcos que daban vida a los marineros sevillanos, quienes a través de San Telmo los ponen bajo la protección de su patrona, la Virgen del Buen Aire.

El que los maestros, pilotos, capitanes y señores de nao de la Carrera de Indias se hicieran presente en el cuadro a través de las figuras de los tres Reyes Magos no resulta un hecho aislado en la Sevilla del momento. En esa etapa ya estaban vigentes en la ciudad las ideas que infundieron vida a la gran pintura barroca sevillana, cuyo sutil e intenso simbolismo no se explica sino es poniéndolo en relación con la cultura simbólica que evidencian las artes sevillanas de finales del XVI y principios del XVII. Como ejemplos de uno y otro siglo baste recor-

dar los complejos y ricos contenidos de los programas iconográficos de la custodia de Arfe y de la sala Capitular de la catedral y los de los techos de la casa del poeta Arguijo y del Palacio Arzobispal; programas sin cuyo conocimiento resultaría aún más difícil justificar y valorar el simbolismo de los cuadros sevillanos del joven Velázquez (68).

En el caso de los Reyes Magos, el haber emprendido un largo viaje guiándose por una estrella les hacía émulos de los miembros de la Cofradía de Ntra. Sra. del Buen Aire, quienes en sus travesías a América se orientaban por las estrellas. Su número también es significativo, ya que tres eran los diputados que, según la Regla de 1562, regían la vida de la Cofradía-Universidad. Teniendo en cuenta el que los Reyes Magos visualizan a los diputados —a través de los cuales se hacen presente en el cuadro todos los cofrades—, se explica la sustitución de los dones que tradicionalmente ofrecen y la presencia de un cuarto cofre. Con respecto a lo primero, es curioso observar como en vez de incienso, oro y mirra, los Reyes, al menos los dos primeros, ofrecen monedas de oro y joyas, tesoros en los que no es arriesgado ver reflejado simbólicamente el cuarto de soldada que, según el capítulo 2.º de la Regla de 1561, debía entregar a la Cofradía los barcos que navegaban a América. En ese mismo orden de cosas, los cofres que portan los Reyes hay que verlos como una trasposición de las alcancías decoradas con una imagen de la Virgen del Buen Aire que, de acuerdo al capítulo de la regla de 1561, cada cofrade debía llevar en el barco para pedir limosnas con destino a la Cofradía; limosnas que, sumadas al cuarto de soldada, los Reyes Magos ofrecen en nombre de los cofrades a la Virgen del Buen Aire. Con respecto al cuarto cofre, el situado entre Melchor y San Gonzalo de Amaranto, todo hace suponer, sobre todo teniendo en cuenta que este cuadro presidía la sala de cabildos, que se trata de una alegorización de la caja que, a tenor de la Regla de 1562, debía de haber en la sala del Hospital. En esa caja, además

(68) Para todo lo relacionado con el programa iconográfico de la custodia de la catedral de Sevilla, cf. SANZ SERRANO, María Jesús: *Juan de Arfe Villafañe y la custodia de Sevilla*, cap. 5.º, Sevilla, 1978, págs. 79-102. Sobre el programa de la Sala Capitular, cf. SERRERA, Juan Miguel: *Pinturas y pintores*, op. cit., págs. 370-373. Acerca del programa del techo del gran salón del Palacio Arzobispal, cf. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*, Sevilla, 1979, págs. 13-40. Con respecto al de la antigua casa del poeta Arguijo, cf. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *La Mitología y el Arte Español del Renacimiento*, Madrid, 1952; págs. 139-146. LLEO CAÑAL, Vicente: *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979; págs. 52-56. BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980, págs. 92-102; LÓPEZ TORRIJOS, Rosa: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, págs. 101-111. CORDERO DE CIRIA, Enrique: *Iconografía de Faeton en España*, «Goya», núm. 185, Madrid, 1985, págs. 274-281.

de los principales libros del archivo y de un cofre con las Reales Cédulas, se atesoraban el cuarto de soldada antes mencionado y los dos ducados que, según la regla de 1562, cada piloto debía entregar a la Cofradía a su regreso de América. Esa caja tenía tres llaves, cada una en poder de uno de los tres diputados. Representados estos en el cuadro por los Reyes Magos, ellos son los encargados de ofrecer su contenido a la Virgen del Buen Aire, bajo cuyo patrocinio estaba tanto la Cofradía como el Hospital.

A este último hacen referencia los Santos que aparecen en el lado izquierdo, denotando su ubicación la mayor importancia que la Cofradía dio en el cuadro a su vertiente marinera, que prevalece sobre la hospitalaria. El que entre esos Santos figuren San Roque y San Sebastián resulta lógico, ya que, dado su carácter sanador, de siempre se les rindió culto en los hospitales. En éste, además, su presencia venía justificada por el contenido del capítulo 7.º de la Regla de 1561, aquel que trata de como se debían de atender en el Hospital a los marineros enfermos o accidentados, cuya curación, además de ponerla al cuidado de un médico, esta visto que, por no fiarse mucho de su ciencia, encomendaban a San Roque y San Sebastián. Si éstos o el galeno no podían curarlos, siempre cabía el recurso de acudir a San Antonio de Padua, el santo taumaturgo por excelencia, cuya protección solicitan al incluirlo también en el cuadro. De todas formas, y ante la evidencia de que en la mayoría de los casos ni los médicos ni los Santos antes citados podían evitar la muerte de los marineros acogidos en el Hospital, los cofrades tuvieron el buen acuerdo de representar también en el cuadro a San Gonzalo de Amaranto, el dominico portugués famoso por sus predicaciones sobre las postrimerías. Su figura visualiza los capítulos 17 a 21 y 24 de la Regla de 1561. En ellos se hace referencia al modo como los cofrades debían velar y enterrar a sus hermanos y a las misas que debían decir por ellos. Con relación a este último punto, el de las misas por las ánimas del Purgatorio, alcanza su pleno significado el modelo de puente que San Gonzalo lleva en las manos, el puente del Purgatorio de la piedad popular bajomedieval, tema que Pereira pudo conocer a través del «libro pequeño puertas de la muerte», uno de los muchos de temática religiosa que formaban parte de su biblioteca (69).

Entre ellos se encontraban dos versiones del *Flos Santorum*, la de Alonso de Villegas y la del Padre Ribadaneyra, textos que seguramente consultaría al pintar este cuadro, cuya compleja iconografía de-

(69) Sobre el puente del Purgatorio, cf. LLÖMPART, Gabriel: *Aspectos del Purgatorio medieval*, «Revista de Dialectología y Tradiciones Populares», vol. XXVI, 1970, págs. 252-270.

muestra la cultura, al menos religiosa, de su autor. Pese a esto, no parece que haya que atribuirle la invención del programa iconográfico, que al igual que ocurriría con otros elementos del cuadro, le vendría impuesto por el comitente, en este caso Don Hernando de Zuleta. A pesar de no ser suyo, hay que reconocer que supo plasmarlo en imágenes, entre las que, sin alterar el mensaje, es fácil advertir que introdujo elementos propios. En tal sentido cabe considerar como aportación de Pereira la inclusión en la escena, en vez de otros Santos de igual devoción, de San Antonio de Padua y San Gonzalo de Amaranto, como él portugueses.

Después de este cuadro, y cuando contaba ya 69 años, firma y fecha, en febrero de 1604, la Virgen con el Niño y ángeles músicos de la iglesia de los jesuitas de Ponta Delgada, en Las Azores (70). Desde hace años en restauración en el Instituto José de Figueiredo de Lisboa, hasta que no se termine tan delicada labor no creo oportuno darla a conocer, ya que las fotografías que amablemente me ha facilitado el Instituto la muestran en pleno proceso restaurador. Mientras tanto, sólo cabe hacer algunas consideraciones, referidas unas a su estilo y otras a su procedencia.

Con respecto a las segundas, el que desde un principio figure en una iglesia jesuítica parece confirmar que el Padre Ferrer, el Rector del Colegio de Marchena, le rescindió el contrato no por razones de índole estética o ideológica, sino por motivos puramente formales. En ese sentido la causa pudo ser el que los lienzos no encajaran en los retablos para los que se pintaron, fenómeno más frecuente de lo que parece en la Sevilla de los siglos XVI y XVII. Tal hipótesis podría venir avalada por el hecho de que en el contrato que más tarde firma Pacheco se le obligó, al contrario que se hizo con Pereira, a ir a Marchena a montar los lienzos en los retablos. Con relación a las primeras, sorprende una vez más el que cuadros pintados con sólo un año de diferencia muestren estilos un tanto diverso.

Aunque en los dos la composición es piramidal —no rompiendo ese esquema en el del Vizconde de la Palma los angelitos de los extremos—, en el de Las Azores las figuras se apiñan en torno a la Virgen sin dejar ver el fondo, dándose el caso de que si en verdad los ángeles músicos tocaran sus instrumentos, la ensordecieran. Si las líneas compositivas son menos claras, de por sí las figuras muestran un mayor

(70) Virgen con el Niño y ángeles músicos. Oleo sobre tabla. 2,76 × 1,86. Firmada: *...asco pereira lusitano pin / tava en sevilla, año 1604. en / El mes de febrero*. Iglesia de La Compañía. Ponta Delgada. Las Azores. En restauración desde 1977 en el Instituto José Figueiredo de Lisboa, Proceso 86/73, agradezco a la Dirección del Instituto las referencias y fotografías que amable y repetidamente me han facilitado.

naturalismo, asemejándose más a las que se pintan en Sevilla durante la primera década del XVII que, como en el caso del otro cuadro, a las que se ejecutan a finales del XVI. Frente a la impronta todavía flamenca de las del lienzo de la Universidad de Mareantes, las de éste se aproximan a las italianizantes de Mohedano. Con éste se relacionan la Virgen y los ángeles músicos mancebos. Los ángeles niños, de un feísmo todavía más acentuado que los del otro cuadro, están, por el contrario, muy cerca de los de Uceda, siendo, de hecho, muy semejantes a los que este último pinta ese mismo año en la parte superior del gran lienzo del retablo mayor del Hospital de San Hermenegildo. De Roelas, del que en el otro cuadro derivan los ángeles que en los extremos superiores arrojan flores, nada parece tomar en éste, cuyo incipiente naturalismo, sin embargo, hay que vincular a la presencia en Sevilla, al menos desde 1603, del clérigo pintor.

Por ahora la tabla de Las Azores es la obra más tardía que se conoce la Pereira. No obstante, todavía pueden aparecer otras más cercanas en el tiempo, ya que siguió trabajando hasta su muerte, acaecida en torno al 4 de julio de 1609. Durante esos 5 años su taller fue uno de los más prósperos de la ciudad, ya que tenía a su cargo no sólo aquellas obras que se sabe contrata entre enero de 1604 y julio de 1609, sino aquellas otras, todavía sin documentar, que lega en un codicilo testamentario a su yerno Antón Pérez.

Las primeras las constituían los estandartes y gallardetes que en unión de Juan Salcedo y Francisco Juanete pinta para la galera del Conde de Niebla y los retablos, en unos casos de Andrés Ocampo y en otros de Juan de Oviedo «el Joven», cuya policromía concierta en unión de otros maestros. Del primero, Ocampo, policroma con Antón Pérez el retablo del Descendimiento de la parroquia sevillana de San Vicente. Con Juan Salcedo y Diego de Campos interviene en el de Santa M.^a de Arcos de la Frontera. Del segundo, Oviedo, policroma con Antón Pérez y Diego Salcedo el retablo mayor de la parroquia de Constantina, Sevilla, y con Salcedo y Roelas el central de la parroquia del Salvador de Sevilla (71). Las segundas, las que lega a su yerno, las formaban una larga serie de sagrarios, monumentos eucarísticos, retablos y otras piezas de madera, cuya policromía contrata en unos casos

(71) Acerca de los estandartes y gallardetes de la galera del Conde de Niebla, cf. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos*, op. cit., p. 143. Con respecto a su intervención en la policromía de los retablos de Ocampo y Oviedo, cf. PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *El retablo sevillano*, op. cit., pp. 310-311, 283, 351-353 y 363-364. De algunas de esas obras había salido fiador Antón Pérez, quien se compromete a ejecutarlas bajo las mismas condiciones que las contrató su suegro. De todas esas obras el 30 de agosto de ese mismo año de 1609 salen fiadores de Antón Pérez Andrés de Ocampo y Andrés Mejías. Cf. LOPEZ MARTINEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández*, op. cit., pág. 190.

él solo y en otros mancomunadamente. A su cargo estaba la policromía de unas piezas del órgano de la prioral del Puerto de Santa María, otras del sagrario de la parroquia de El Viso, Sevilla, y la mitad del monumento eucarístico de la parroquia sevillana de Santa Ana. Con Juan y Diego Salcedo y Francisco Cid tenía que policromar los sagrarios de las localidades onubenses de Alosno, Cumbres Mayores, Cumbres de San Bartolomé, Lepe, Moguer y Trigueros; de la malagueña de Teba y de la sevillana de Huevar. En cuanto a retablos, a él estaba encomendada por entonces la policromía del retablo mayor del convento sevillano de Santo Domingo de Portacel; junto a Juan Salcedo se ocupaba de la de una cuarta parte del retablo mayor de Aracena y con Juan y Diego Salcedo y Francisco Cid la correspondiente a los retablos de San Marcos de Jerez de la Frontera y de las parroquias de Cázalla, Sevilla y Trigueros, Huelva.

De todos estos trabajos, el último que contrata es la policromía del retablo mayor de la parroquia del Salvador, que convierta el 23 de mayo de 1609. Al poco tiempo debió caer enfermo, ya que con posterioridad a esa fecha lega a su yerno las obras antes reseñadas, que, fallecido Pereira, Antón Pérez acepta el 16 de julio. Unos días después, el 24 de ese mismo mes, Antón Pérez pide que se inventarién los bienes de su suegro, muerto, dice, hacía unos 20 días. Según este último dato, Pereira muere el 4 de junio de 1609, enterrándose, si es que se cumplió su voluntad, en la tumba situada al centro de la parroquia de San Juan de la Palma que ésta le cedió a cambio de las pinturas del retablo de San Juan que le encargó el 17 de agosto de 1590 (72).

Además de la sepultura, su hija María Jesús Herrera —la otra, Catalina Ortiz, hacía años que había muerto— hereda todos sus bienes, inventariados a petición de su marido, a quien sobre todo le interesaría resolver el problema de las compañías. Junto a los cuadros que

(72). Pereira concierta la policromía del retablo de El Salvador el 23 de mayo de 1609. Al poco tiempo añade un codicilo a su testamento, ya que entre las obras que en él cede a su yerno figura la policromía de ese retablo. Unos días después muere, ya que cuando el 24 de junio se inventarían sus bienes, Antón Pérez dice que Pereira había muerto ya hacía unos 20 días; dato éste que permite fijar la fecha de su muerte en torno al 4 de junio de 1609. Por no conservarse el archivo de San Juan de la Palma, no se puede precisar la fecha exacta. Antón Pérez al aceptar el 16 de junio las obras que le cede su suegro señala que el codicilo, no localizado, se había redactado ante el notario Francisco de los Ríos, debiéndolo haber firmado, a tenor de los datos que se conocen, entre el 23 de mayo y el 4 de junio. El testamento, tampoco localizado, consta que lo firmó ante el notario Jerónimo de Lara.

a él le correspondieran como parte integrante de las mismas y como heredero de Pereira, el matrimonio recibe la totalidad de los bienes, detallados en el citado inventario. Aunque sin despreciar el ajuar de la casa —en el que figuraban un Nacimiento de Bassano y una copia pequeña de una Anunciación de ese mismo pintor—, la bodega y las ropas y pertenencias de Pereira, lo que como pintor Antón Pérez recibiría con más agrado serían la biblioteca y, sobre todo, los grabados. Sucesor de su suegro en las obras que éste tenía contratadas, la posesión de esos grabados, y es de suponer que de los dibujos, modelos y demás enseres del taller, contribuiría a hacer de él también su discípulo más directo. Habiéndose dedicado, sin embargo, casi exclusivamente a los trabajos de policromía, quien se serviría de esos grabados sería su yerno, el pintor Juan del Castillo, a través del cual las formas del viejo Pereira llegan hasta el joven Murillo.

Como ha estudiado Angulo (73), el entronque de Murillo con Pereira viene a través de Antón Pérez, cuyo segundo apellido era el de Murillo. Su hermana, María Pérez Murillo, estaba casada con el padre de Bartolomé Esteban, siendo esa la causa por la que poco antes de morir, Pereira apadrina el 27 de febrero de 1609 a José, uno de los hermanos del pintor. Teniendo en cuenta esa relación, se entiende que Bartolomé Esteban Murillo aprendiera a pintar con Juan del Castillo, con el que en 1615 Antón Pérez casa a su hija María de San Francisco. Inmerso Murillo en un mundo familiar en el que de suegro a yerno no sólo se heredan los talleres, sino que también se trasmitían las formas artísticas, se entiende que en sus primeras obras algunas figuras deriven directamente de las de Castillo, quien a su vez, a través de Antón Pérez, las tomó de Pereira. Con relación a esto último, es curioso constatar cómo fue un portugués, Pereira, el patriarca de una de las familias de pintores más representativas de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del XVII; familias sin cuya existencia sería difícil entender la lenta, y un tanto encerrada en sí misma, evolución de la pintura sevillana.

(73) ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo*, vol. I, Madrid, 1981, págs. 16-19, 24-28 y 143-146.

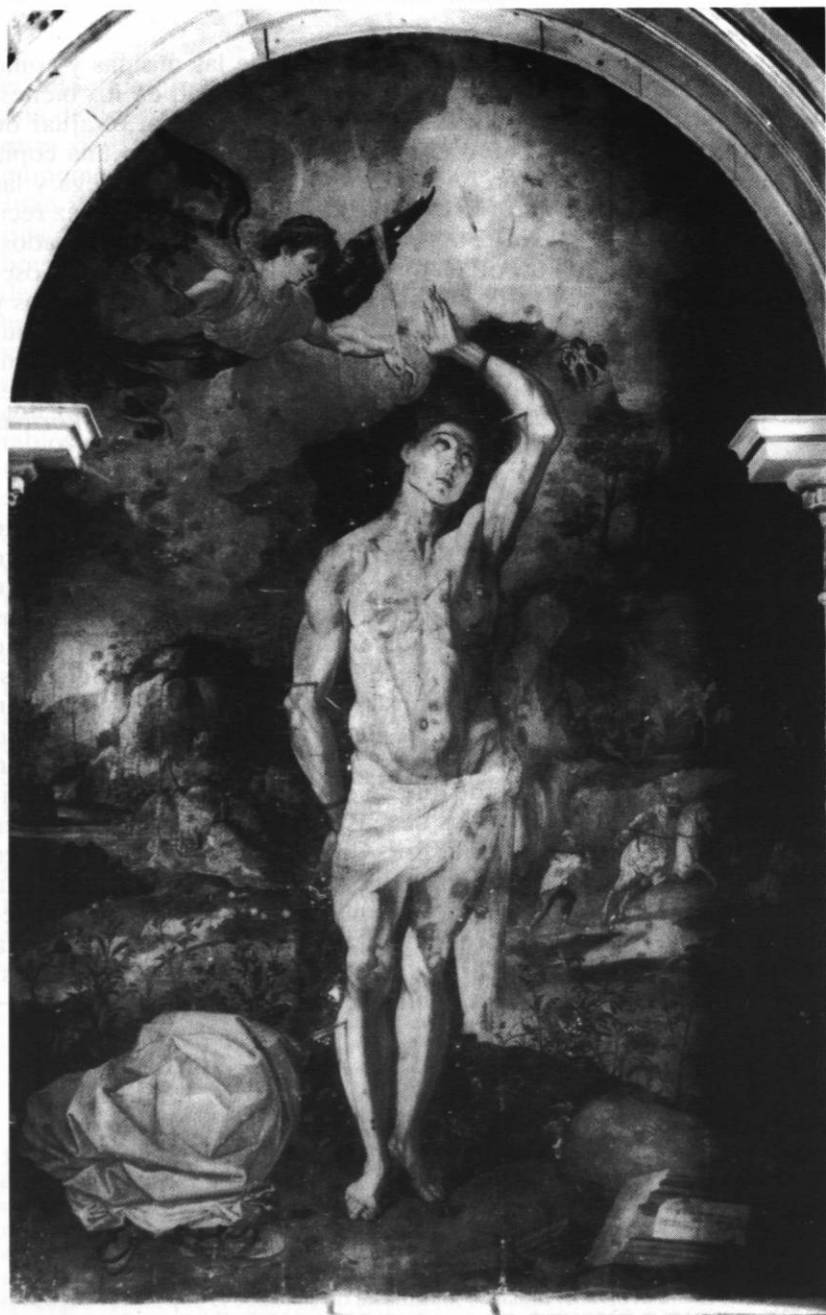


Fig. 1. SAN SEBASTIÁN. Vasco Pereira. 1562. Santa M.^a de la O. Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.



Fig. 3. ANUNCIACIÓN. Vasco Pereira. 1576. San Juan Bautista. Marchena, Sevilla.



Fig. 2. ADORACIÓN DE LOS REYES Y DE LOS PASTORES. Vasco Pereira. 1575. Museo de Arte Antigo. Lisboa.



Fig. 4. SAN ONOFRE. Vasco Pereira. 1583. Staatliche Kunstsammlungen, Dresde.

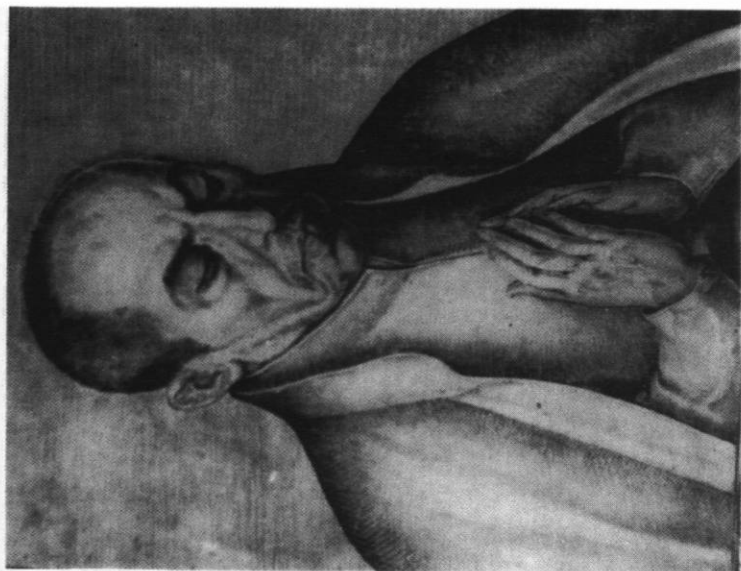


Fig. 6. PADRE RODRIGO ÁLVAREZ. Vasco Pereira, 1587.



Fig. 5. SAN PEDRO MÁRTIR. Vasco Pereira. Antes de 1585. Antigua colección D'Estoup, Murcia.



Fig. 7. SANTA ANA Y LA VIRGEN. Vasco Pereira. 1598. Museo de Bellas Artes, Sevilla.



Fig. 8. SAN JUAN BAUTISTA. Vasco Pereira. 1598. Museo de Bellas Artes, Sevilla.



Fig. 11. VIRGEN CON EL NIÑO Y SANTOS. Vasco Pereira. 1603. Vizconde de la Palma. La Palma del Condado, Huelva.



Fig. 10. VIRGEN DE LA ANTIGUA. Vasco Pereira. 1600. Colegio del Patriarca, Valencia.



Fig. 9. ADORACIÓN DE LOS PASTORES. ¿Compañía Pereira-Pérez-Calderón? Hacia 1600-1605. Santa M.^a la Real. Bormujos. Sevilla.

