

## EL NATURALISMO SEVILLANO EN LAS AZORES: UNA PINTURA DE VASCO PEREIRA LUSITANO

Estudio de un importante panel ejecutado en Sevilla, en 1604, por Vasco Pereira Lusitano, con destino al Colegio de los jesuitas de Ponta Delgada (Azores) y caracterización estilística de la obra en el contexto del naturalismo naciente, con consideraciones sobre la posible influencia ejercida por la llegada del retablo en los medios artísticos locales.

**Palabras clave:** Vasco Pereira Lusitano; Pintura sevillana; Naturalismo; Manierismo; siglo XVII.

This is the study of an important panel painted in Seville in 1604 by Vasco Pereira Lusitano for the Jesuit College of Ponta Delgada (Azores). The style of this work falls within early Sevillian Naturalism, and the author considers its possible influence on local azorean artists.

**Key words:** Vasco Pereira Lusitano; Sevillian painting; Naturalism; Mannerism; 17<sup>th</sup> century.

Se expone en el Museo Carlos Machado de la ciudad de Ponta Delgada, capital de la isla de San Miguel (Azores), una tabla en la que aparece representada *La Virgen con el Niño y Ángeles Músicos*, de 2.450 × 1.820 mm, con la firma “(V)asco pereira lusitano pintava en Sevilla año 1604, en el mês de Fevereiro”<sup>1</sup>. Se trata de una de las mejores obras de la última fase creativa de Vasco Pereira Lusitano, pintor portugués que se estableció en Sevilla y allí desarrolló toda su carrera.

Estamos ante una pieza con una osada composición naturalista, caracterizada por un dibujo personal e irreprehensible, muy bien acentuado por un colorido luminoso de tonos fríos. El artista revela una notable ambición pictórica –dentro de los valores de la Contrarreforma católica– al proponer una visualización de lo invisible cuya dimensión espiritual es al mismo tiempo alegre, melodiosa, poética y profunda. También se observa una dimensión transcontextual de ese acento piadoso del discurso, en el que lo trascendente católico se proyecta como una especie de fiesta perceptible por parte de todos los que tenían acceso visual a la pintura a través de la fe y de los sentidos. Por eso, el autor –y quien le encargó la obra– supo dosificar sus cualidades plásticas, ya de por sí innovadoras, con presupuestos ontológicos y doctrinarios pensados con todo detalle.

La tabla, también conocida como *La Coronación de la Virgen* (fig. 1), aparece dividida en dos planos: en la escena central se muestra un hermoso modelo humanizado de la Virgen María, coronada por el Padre Eterno, con el Niño Jesús en brazos, rodeada por un séquito de serafines y ángeles músicos; el plano inferior lo anima un conjunto de querubines, también con instrumentos musicales. Tal opción compositiva abona la idea de que el pintor, al final de su carrera, se alejó de forma consciente y deliberada del gusto manierista al que siempre se había mantenido fiel, dejando atrás las formas agitadas y la propensión a los efectos teatrales que había aprendido junto a su maestro Luis de Vargas. A los setenta años, Vasco Pereira optaba, de forma pionera, por el nuevo naturalismo que se había empezado a introducir en Sevilla tras el regreso de Italia del pintor y clérigo Juan de Roelas, un cambio de tendencia que venía a refrescar de forma decisiva el ambiente artístico de la capital andaluza<sup>2</sup>. En su generosa composición, marcada por un nuevo naturalismo en las figuras y posturas, la tabla muestra no sólo la influencia innovadora de Roelas, sino también la de Marcello Coffermans y su *Virgen de Belén*, pintada para la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de Sevilla, así como el modelo de un grabado nórdico de la autoría de

<sup>1</sup> El panel fue restaurado en el Instituto José de Figueiredo por la técnica Constança Pinheiro da Fonseca entre 1977 y 1988. Está catalogado con el número de inventario D/745/88. Se expuso en el gran certamen *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões*, coordinado por Vítor Serrão, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1995, con el n.º 53 (“entrada” de Juan Miguel Serrera y Constança Pinheiro da Fonseca).

<sup>2</sup> VALDIVIESO, Enrique (coord.), catálogo de la exposición *Juan de Roelas, h. 1570-1625*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2008.



Fig. 1. *La Coronación de la Virgen*. Vasco Pereira Lusitano.

Jerónimo Wierix<sup>3</sup>. Además de la alta calidad plástica de la tabla –una de las obras primas del Museo Carlos Machado–, la obra de Vasco Pereira Lusitano muestra un considerable esfuerzo de actualización de modelos por parte del anciano pintor, a la par que deja entrever el deseo de los padres jesuitas de Ponta Delgada de contar con un trabajo dentro de los nuevos preceptos del *decorum* contrarreformista, sin los caprichos y distorsiones desmedidas de la vieja fórmula manierista, ya del todo anacrónica.

Vasco Pereira –al que investigaciones recientes del historiador Juan Gil sitúan, sin lugar a dudas, en Sevilla como discípulo del famoso Luis de Vargas<sup>4</sup>– cultivó con empeño la *Bella Maniera*, siguiendo el fascinante mundo del romanismo de Perino del Vaga y Francesco Salviati aprendido por su maestro en la ciudad papal y en Génova. Este artista portugués, nacido en Lisboa (1536) y ligado a Évora por relaciones familiares, se instaló muy pronto en la capital del Guadalquivir (h. 1555). Entró en el taller de Vargas, donde se formó en 1559 y donde trabajaría ininterrumpidamente hasta su muerte (1609). Parte de su producción se destinaba al Nuevo Mundo y a las Azores, dejando su firma estampada en muchas de sus obras, toda una prueba de autoestima que merece ser destacada. Según el historiador del arte Juan Miguel Serrera<sup>5</sup>, era uno de los tres pintores más sobresalientes de la Sevilla de su tiempo: “tenemos presente que, hasta la llegada de Juan de Roelas a Sevilla a principios de 1603, las figuras más destacadas de la ciudad eran, por este orden, Alonso Vázquez, Vasco Pereira y Francisco Pacheco, este último a bastante distancia de los otros dos”.

El estilo inicial de Vasco Pereira, muy exquisito en su italianismo manierista, era, en efecto, muy deudor del de Vargas. Es sintomático que utilizase la misma fórmula que su maestro –*Tunc discebam*, es decir, “por entonces yo aprendía”– para firmar en 1562 el *San Sebastián* de Nuestra Señora de la O de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), tal como Vargas había hecho en 1555 en el *Retablo del Nacimiento* de la catedral de Sevilla. Además de un homenaje explícito a su profesor, se trata de una prueba fehaciente de su talante liberal, modelado por una vasta cultura italianizada, de la que también es buen ejemplo la riquísima biblioteca que fue reuniendo a lo largo de su vida. Un caso excepcional, pues son pocas las descripciones que nos han llegado de librerías de pintores de su tiempo. En ella existían más de doscientos cincuenta libros, entre los que se contaban obras devocionales (Fray Luis de Granada), de Historia (Tito Livio, Jorge de Montemayor, el Padre José de Acosta), libros de emblemas (Alciato, en la edición italiana), de doctrina cristiana (del famoso Arias Montano), tratados de perspectiva, anatomía y arquitectura, así como cientos de libros de estampas (grutescos, ruinas de Roma, vistas de ciudades) y grabados de Durero, Lucas van Leyden, Cornelis Cort, etc.<sup>6</sup>.

Uno de esos libros nos merece una atención especial. Se trata de la *Hyerarchia Celestial y Terrena y símbolo de los nueve estados de la Iglesia Militante con los Nueve Choros de Ángeles*, de fray Jerónimo de Saona, editado en Cuenca en 1603, cuyos términos doctrinarios suponemos que hayan influido directamente en la tabla del Museo Carlos Machado, dando ideas para la definición de la jerarquía celestial y la organización de los coros angelicales y contribuyendo a transformar la escena mariana en una verdadera fiesta musical, abierta a la *visualización de lo invisible*, donde no faltan siquiera las pautas –legibles– ni las referencias a una sonoridad que se transmite transcontextualmente al espectador.

<sup>3</sup> SERRERA, Juan Miguel, “Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI”, *Archivo Hispalense*, n.º 213, 1987, pp. 197-239.

<sup>4</sup> GIL, Juan y SERRÃO, Vitor, “Vasco Pereira Lusitano, discípulo de Luis de Vargas. Novos dados sobre a pintura maneirista em Sevilha”, *Artis - Revista do Instituto de História da Arte*, n.º 4, 2005, pp. 121-136.

<sup>5</sup> SERRERA, Juan Miguel, *op. cit.*

<sup>6</sup> Cf., entre otros, MARIAS, Fernando, *El Largo Siglo XVI. Conceptos Fundamentales en la Historia del Arte Español*, Ed. Taurus, Madrid, 1989, y SERRERA, Juan Miguel “El eje pictórico Sevilla-Lisboa. Siglo XVI”, *Archivo Hispalense*, LXXXVI, n.º 233, 1993.

Sevilla era a la sazón una de las capitales de las artes. La forma como hizo suyo el nuevo modelo naturalista que comenzaba a sobreponerse al agotado Manierismo fue proponiendo una narratividad imagética más plausible, con mayor capacidad para catequizar a las masas y sensibilizar la mirada de los creyentes<sup>7</sup>. La *Circuncisión* de Roelas, perteneciente al retablo de la iglesia jesuítica de Sevilla (1603), supuso, en ese sentido, toda una novedad, con sus figuras al natural, su delicado claroscuro y sus evanescencias venecianas. Y tuvo un eco inmediato en dos grandes obras de 1604: el *Tránsito de San Hermenegildo*, de Antón Vázquez (Museo de Sevilla), y *La Virgen con el Niño y Ángeles Músicos* (Museo de Ponta Delgada). En Lisboa, por esas mismas fechas (1606), Diogo Teixeira pintaba para el noble Gil Eanes da Costa una gran *Visión de San Nicolás de Tolentino*, una obra que se rige por las mismas novedades protonaturalistas. Es más, habría que señalar que el cuadro de las Azores muestra que los territorios del Atlántico estaban especialmente atentos a la novedad protobarroca que iba despuntando. Así como los jesuitas de Azores habían recurrido a Sevilla y a Vasco Pereira, el cabildo de la catedral de Gran Canaria le encargaba ese mismo año un cuadro a Juan de Roelas<sup>8</sup>. También sabemos, a través de nuevos documentos, que la ciudad de Funchal (Madeira) había mandado en 1603-1605 al joven Domingos Nunes Teixeira a aprender pintura en Sevilla, precisamente en el taller de Roelas. De hecho, el 3 de junio de 1606, “*Domingo Núñez Tejera, natural que dixo ser de la ciudad de Funchal de la ysla de la Madera*” entraba como aprendiz de pintor de “*el maestro Juan de la Rueda presbítero maestro del dicho arte*”<sup>9</sup>, y que en 1609 ya estaba en activo en su ciudad natal<sup>10</sup>. Son datos que merecen ser destacados, pues encuadran mejor la importancia artística del panel del Museo Carlos Machado, así como el papel que desempeña en la expansión de las influencias protobarrocas.

El mercado artístico de la isla de San Miguel, gracias a la presencia de esta tabla, también supo abrirse a las novedades protobarrocas, aunque sean escasos los vestigios que han llegado hasta nosotros. En 1610 desembarcaba procedente de Lisboa con destino a la ermita de Boa Nova un panel de André Reinoso, el pintor más “avanzado” de la nueva generación naturalista protobarroca portuguesa<sup>11</sup>, un cuadro cuya pérdida hay que lamentar. Por esas mismas fechas, Manuel Correia de Araújo se marchaba a la Corte lisboeta, donde asume las funciones de “*Pintor d’El-Rei*”, como deja patente en la firma que estampa en los documentos descubiertos recientemente<sup>12</sup>. Tras regresar a San Miguel, mantendrá una actividad relevante en la ciudad hasta cerca de 1640. Un documento de 1622 lo destaca como “perito en arte”<sup>13</sup>. Por lo que podemos ver en su gran panel *Nuestra Señora del Amparo y Santos* (fig. 2), hoy en el Museo de Ponta Delgada<sup>14</sup>, la influencia que recibió del naturalismo sevillano de Vasco Pereira es

<sup>7</sup> VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel, *Pintura Sevillana del Primer Tercio del Siglo XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1985.

<sup>8</sup> VALDIVIESO, Enrique (coord.), catálogo de la exposición *Juan de Roelas, h. 1570-1625*, cit., n.º 3.

<sup>9</sup> Archivo Histórico de Protocolos de Sevilla, Legajo 6956, fls. 903 a 805, notas del Lic. Perea Teniente. Publicado por Gonzalo Martínez del Valle, en VALDIVIESO, Enrique (coord.), catálogo de la exposición *Juan de Roelas, h. 1570-1625*, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2008, doc. 5, p. 217.

<sup>10</sup> Documentación revelada por Isabel Santa Clara Gomes Pestana, – Maria Isabel da Câmara Santa Clara Gomes Pestana, *Das coisas visíveis às invisíveis. Contributos para o estudo da pintura maneirista na Ilha da Madeira (1540-1620)*, tesis de doctorado, Universidad de Madeira, Funchal, 2003.

<sup>11</sup> SERRÃO, Vitor, *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, Quetzal, Lisboa, 1993.

<sup>12</sup> Existen algunos contratos en los que aparece registrado el nombre del artista: Archivo Regional de Ponta Delgada, *L.º de Contas da Fábrica da Ermida da Snr.ª da Boa Nova*, 1610, s/n.º fls.; *L.º 20 de Protocolos de Francisco Serrão e Pedro Ferreira*, fls. 16 v.º a 18 (27-VI-1627); *L.º 26 de Protocolos de Rafael Cardoso*, fls. 81 v.º a 90 v.º (5-X-1633); e *L.º 35 de Protocolos de João de Lapas*, fls. 64 v.º a 66 v.º (17-V-1639).

<sup>13</sup> DE SOUSA VITERBO, Francisco Marques, *Notícia de alguns pintores portugueses...*, II, 1907, pp. 29-29.

<sup>14</sup> Se trata de un gran panel procedente de la destruida ermita de Nuestra Señora del Amparo, fundada em 1594 por el capitán Francisco Borges de Sousa y su mujer Teresa Josefa Coutinho, y construida a principios del siglo XVII



Fig. 2. Manuel Correia de Araújo (?), *Nuestra Señora del Amparo y Santos*. Comienzos del siglo XVII. En depósito en el Gobierno Civil de Ponta Delgada.

patente. Del madeirense Domingos Nunes Teixeira tampoco se conocen todavía obras identificadas, pero resulta obvio que la huella de su maestro de Sevilla, Roelas, no dejaría de estar presente tras su vuelta a Funchal. Puede que fuese de su autoría la tabla de *Nuestra Señora de la Alegría* –desgraciadamente repintada– que existe en la capilla de la Alegría de la pedanía de São Roque (Funchal). En estos momentos están en preparación una tesina, de Sílvia Massa, dedicada a la pintura barroca de la isla de San Miguel y una tesis de doctorado dedicada a la pintura del Barroco madeirense, de Rita Rodrigues, que, ciertamente, conseguirán profundizar en el acervo pictórico de esos archipiélagos, por ahora mal inventariados y documentados. La última de las autoras citadas ha estudiado, además, la obra de Martim Conrado, un pintor madeirense en activo en las postrimerías del s. XVII, muy marcado por las influencias del primer naturalismo sevillano<sup>15</sup>.

Pero volvamos a contemplar el panel de Vasco Pereira Lusitano y la fascinación que provocan todas sus dimensiones. Además de tratarse de una bellísima obra de arte de propaganda católica, bien organizada, muy pensada y coherentemente resuelta, la tabla de Ponta Delgada es importante también para di-

lucidar las facetas de una carrera artística que se inicia con el *San Sebastián* de Sanlúcar de Barrameda (1561) y la *Anunciación* de Marchena (1576), que alcanza su cima manierista en la serpentinada figura de *San Onofre* (1583) del Museo de Dresde –oriundo del Patio de los Naranjos de la catedral de Sevilla–, que sigue con su trayectoria personal en la *Virgen del Buen Aire* (1603), de la colección Cepeda (Palma del Condado-Huelva), y que culmina en 1604 con la tabla de Ponta Delgada, dentro ya del nuevo gusto protobarroco<sup>16</sup>. Vasco Pereira supo mantenerse en la senda de la modernidad posible, desde su primer aprendizaje con Vargas hasta su predisposición a superar el tardomanierismo en que se había formado con un nuevo naturalismo, más refrescante y clarividente.

Falta decir que el cuadro fue casualmente descubierto en 1973, cuando el antiguo colegio jesuita fue cedido al Ayuntamiento de Ponta Delgada para que instalara en él el futuro museo. La

(Nestor de Sousa, *A Arquitectura Religiosa de Ponta Delgada nos séculos XVI a XVIII*, Universidad de Azores, 1096, pp. 261-263). El cuadro se encuentra en depósito en el Gobierno Civil de Ponta Delgada.

<sup>15</sup> CAMACHO CORREIA RODRIGUES, Rita Maria, *Martim Conrado, "insigne pintor estrangeiro"*. Um pintor do século XVII na Ilha da Madeira, Universidad de Madeira, Funchal, 2000.

<sup>16</sup> Cf. VÍTOR SERRÃO, reseña de la exposición *Juan de Roelas, h. 1570-1625* (Museo de Bellas Artes de Sevilla), *Boletín de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, vol. LXXIV (de homenaje a D. Francisco Javier de la Plaza Santiago), 2009, pp. 315-318; y conferencia "Da 'Lamentação sobre o corpo de Cristo' (c. 1550) de Diogo de Contreiras à 'Virgem, o Menino e Anjos' de Vasco Pereira Lusitano (1604): duas jóias de pintura antiga nos Açores", dentro del ciclo *As Paixões da Alma e as Emoções do Corpo: um olhar sobre a coleção de pintura barroca do Museu Carlos Machado*, realizada en el Museo Carlos Machado, org. por Vitor dos Reis, julio de 2009.

tabla, en muy mal estado de conservación, estaba cubierta por un modestísimo lienzo del s. XVIII con una composición idéntica a la de Vasco Pereira, hecho este que continúa siendo un misterio sin solución plausible. Aunque algunos defienden que ese camuflaje fue una estratagema de los jesuitas, que así ocultaron una pieza valiosa para poder rescatarla cuando hubieran pasado los ardores que condujeron a su expulsión, nos parece más verosímil que se haya tratado apenas de un normal –y desatento– proceso de reutilización de una pieza que con el tiempo se había ido deteriorando a causa del efecto de los xilófagos y la excesiva humedad ambiente, y que, debido a su mal estado, se hacía necesario “renovar” en nombre del *decorum* tridentino, con el objetivo de servir estrictamente al culto, aunque fuera a través de un “doble” de frágil o nulo mérito. O sea, lo mismo que ha ocurrido tantas veces en espacios religiosos, en los que las razones de culto se sobreponen a las de la calidad artística, en un proceso de desmemoria que, así y todo, no puede respaldar ninguna “teoría de la conspiración” acaecida en 1759<sup>17</sup>. El lienzo que cubrió la tabla de Vasco Pereira se puede datar entre 1720 y 1730, un momento de grandes obras en el colegio –como el frontispicio, el retablo barroco, los nuevos altares–. ¿Quién iba a imaginar entonces que la expulsión de los Padres de la Compañía estaba a punto de caer?

El descubrimiento, en 1973, de las deterioradas tablas que servían de soporte a esta pintura –inmediatamente considerada de un valor y calidad excepcionales– desencadenó el difícil proceso de tratamiento y restauración en el Instituto José de Figueiredo, en Lisboa, dirigido a la sazón por el pintor Abel de Moura. Asumió la responsabilidad de los trabajos la técnica Constança Pinheiro da Fonseca, que supo conducirlos a buen puerto y recuperar integralmente la pieza de Vasco Pereira Lusitano, considerada hoy, con justicia, una de las joyas artísticas del Museo Carlos Machado.

VITOR SERRÃO  
Instituto de Historia del Arte.  
Facultad de Letras. Universidad de Lisboa  
Traducción de J. León Acosta

---

<sup>17</sup> DE OLIVEIRA, António y TEVES OLIVEIRA, Margarida, “Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado”, en *Museu Carlos Machado. Núcleo de Arte Sacra. Igreja do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada*, Presidência do Governo Regional dos Açores, 2007, pp. 27-53 e 63.