

**¿UNA PINTURA DE BERNABÉ
DE AYALA EN LEBRIJA?**

Juan Cordero Ruiz



Fig. 1

Desde siempre, o sea, desde que en la Iglesia Parroquial de Santa María de la Oliva de Lebrija se construyó la Capilla Sacramental en 1672, conocida popularmente con el nombre de “Sagrario de verano”, había un cuadro en el muro de esa capilla, en un hueco sobre su puerta de entrada, que linda con el Patio de los Naranjos. El lugar que ocupaba dicho cuadro ofrecía gran dificultad para apreciarlo, tanto por los efectos del contraluz como también por el oscurecimiento y deterioro que el propio lienzo sufría por el paso del tiempo, ello hizo que no se prestase atención a esa pintura. Pasó, en todo caso, como obra de poco interés para los diversos investigadores que visitaron la capilla. Solo se cita como “un lienzo con un Arcángel, del siglo XVII”, en el “Inventario Artístico de Sevilla y su Provincia” que editó el Ministerio de Cultura en 1982.

Se trata, efectivamente, de un óleo sobre lienzo de la segunda mitad del siglo XVII, que mide 1.85 m. x 1.05 m. Su estado de conservación era pésimo, con unos fragmentos desgarrados y otros totalmente perdidos; el aspecto que presentaba, apenas era visible y no daba pistas de una gran calidad. El tema es un ángel pasionario, un bello ser alado en elegante postura, rica indumentaria, de magistral composición, lleno de movimiento en sus telas y desplegadas alas; porta una escalera y una caña con una esponja en el extremo, como atributos de la Pasión. Un fondo de cielo azul con una pequeña escena del Calvario, y el ángel posa sus ricas calzas sobre un suelo de rosas en el borde inferior del lienzo. **(figura 1)**

El cuadro, quitado del lugar que siempre ocupó, ya estaba arrumbado en un desván para ser definitivamente destruido, tal era su estado. En el año 1994, el Sr. Cura Párroco Don Antonio Sánchez Ramírez, puso el cuadro en manos de la Profesora de Restauración de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, D^a Asunción Ferrer, la cual realizó una magnífica labor de restauración; mejor diríamos de reposición, pues ya hemos dicho el estado deplorable en que se encontraba la pintura. Gracias a esta meritoria y paciente labor, terminada en el mes de febrero del 2002, hoy podemos apreciar una bellísima obra de gran armonía cromática, recreada sobre los restos originales no afectados por la degradación de los pigmentos, los aceites, barnices y otros elementos.¹

Se nos presenta ahora, en su nuevo aspecto, como una obra que se despega un poco de otras pinturas sevillanas similares de esta segunda mitad del siglo XVII. Si tenemos presente este rejuvenecimiento de la obra — que puede desorientarnos un poco — una primera impresión nos conduce a las mejores pinturas del mejor taller de Francisco de Zurbarán. Por su estado actual de limpieza y restauración se nos presenta como una bella obra, con una rica policromía que la distancia favorablemente de sus posibles homólogas, casi todas ellas ennegrecidas y en muy mal estado. Pese al proceso sufrido, nos quedan algunos elementos muy fiables, como son el propio lienzo del soporte original, la iconografía y la iconología, el formalismo compositivo, el diseño ornamental de la indumentaria, y poco más. Todos estos elementos nos sitúan la pintura en ese entorno cuyo núcleo central es Francisco de Zurbarán, si bien con una mayor dulzura, barroquismo, movimiento y decorativismo en los ropajes, que lo despega un poco de la sobriedad del maestro extremeño.

* * *

Cuando tropezamos con una pintura como la presente, ayunos de una firma o referencias documentales, el recurso para datarla y adscribirla a un autor no es fácil, y el sistema usual es la comparación estilística con otras obras de bien conocida autoría. El análisis comparativo y casi detectivesco de todos sus elementos materiales, estilísticos y morfológicos nos llevan a definiciones concluyentes —y a veces excluyentes— sobre la clasificación de una pintura.

¹ Los interesados en datos sobre el proceso de la restauración pueden acudir al informe técnico que elaboró la Profesora Titular de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, D^a Asunción Ferrer.

También existe una especie de “caligrafía” pictórica, consistente en el modo de extenderse la materia pictórica sobre el lienzo, bien en capas gruesas o finas, restregadas o depositadas, direccionalmente ordenadas o desordenadas las pinceladas; en la pastosidad o fluidez de la pintura, en las veladuras o matices por transparencias que consigue un pintor; en el trazo de recorrido corto, largo, recto o curvo del grueso o delgado pincel, y por un sin fin de huellas caligráficas (que suelen escapar al control del propio artista, y que, por ello, constituyen un acertado código grafológico de identificación) Conformen este código unas muy fiables huellas de la personalidad intransferible de un autor, que se suelen confundir con su estilo o manera. Pues, bien, casi todo ello lo ha perdido la obra que nos ocupa, ganando, eso sí, una frescura y una belleza tal vez ajenas al original, por esa reparación y reposición inevitable de las partes deterioradas.

Quedan otros medios más científicos de análisis, como los de tipo químicos, físicos o biológicos. Efectos de fotografía científica de luz rasante, rayos X, ultravioleta o infrarrojos, que en algunas ocasiones suelen arrojar interesantes datos para la catalogación, mostrándonos datos que estaban ocultos para el ojo humano común, bien por suciedades o por capas pictóricas posteriores. De igual modo pueden detectarse los diseños básicos que subyacen, las correcciones, añadidos posteriores y arrepentimientos del propio autor y las diferentes y sucesivas capas de pintura; el tipo de pigmentos, aglutinantes y otras muchas particularidades de los materiales empleados. Los avances tecnológicos de hoy nos pueden sorprender con una multitud de datos sobre obras pretéritas, aunque en el caso que nos ocupa poco pueden añadir a lo que ya vemos y sabemos.

* * *

El situar esta pintura bajo la influencia de Francisco de Zurbarán es evidente hasta para el ojo menos experto. A partir de ahí apenas puede asegurarse nada más, dado el gran desconocimiento que existe todavía sobre ese fenómeno estilístico que se crea en torno al maestro de Fuente de Cantos. Las grandes desigualdades cualitativas entre tantas obras relacionadas con este maestro, nos remiten automáticamente a un gran taller, a un desigual grupo de discípulos y seguidores, y a unos rasgos característicos y persistentes de su gran personalidad que afloran en muchos pintores contemporáneos y posteriores. Sin duda se trata de un estudio pendiente en la historia de la pintura sevillana que está esperando autores cualificados. Algunos estudiosos han rozado este tema, tratando de traer alguna luz sobre

lo que podríamos llamar “la desconocida escuela zurbaranesca”, pero no se ha llegado a mucho; lo investigado no nos permite establecer una clara nómina de autores y obras, persistiendo la nebulosa en torno a este tema.

Hasta ahora, arrojando un poco de luz sobre los llamados discípulos de Zurbarán, y con el título “Bernabé de Ayala, pintor”, destaca la publicación de nuestro maestro el profesor Hernández Díaz, quien, con el mayor rigor, recoge cuantos estudios se hicieron con anterioridad, rellenando algo este gran vacío historiográfico a que nos hemos referido. Pero la pintura de Lebrija parece que pasó desapercibida a nuestro profesor, quien en 1972, y anteriormente, en 1967, cuando escribió sobre “Josefa de Ayala, pintora ibérica del siglo XVII”, ya había concluido y redactado su trabajo (inédito todavía) para el “Catálogo arqueológico y artístico de Sevilla y su provincia”, referido a Lebrija.

Fue una gran ocasión perdida la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de Zurbarán (1998), faltando un Congreso o Symposium donde los especialistas aportasen esos datos sobre el zurbaranismo, que reclama la historia del arte. También fue ocasión desperdiciada la gran exposición celebrada en el Museo de Prado en 1988, editándose por el Ministerio de Cultura un importante catálogo, con algunos estudios que, desgraciadamente, dejaron fuera el capítulo referente a sus discípulos y seguidores.

Es lo cierto que en este comienzo del año dos mil, poco o nada hemos avanzado en el conocimiento de la vida y obra de tantos buenos pintores de la escuela sevillana, quienes pintaron con rasgos semejantes a las auténticas obras del maestro extremeño.

* * *

Al referirnos a esta recuperada obra lebrijana, y siguiendo cuidadosamente ese método comparativo a que hacemos referencia, hemos excluido la mano del maestro por encontrar aquí unos rasgos más dulcificados y perfiles esfumados, que encajan menos con la sólida construcción estática y el formalismo escultórico de Zurbarán, y son más propias de las nuevas fórmulas dinámicas y vaporosas que traen Valdés, Herrera o Murillo.

Reducimos el círculo a pintores que, con gran calidad y habiendo bebido en las fuentes zurbaranescas, captaron sus mejores maneras, pero avanzaron más hacia el nuevo gusto sevillano que capitaneaba la escuela fundada por Murillo; pintores que fueran capaces de esos bellos y

angelicales rostros idealizados, como el del Arcángel lebrijano, **figura 2**, que se distancian de los más populares y rudos de Zurbarán, de quien solo encontramos algunos rasgos de semejanza en la conocida Inmaculada del Museo Cerralbo de Madrid.



Fig. 2

Hay un dato no despreciable para confirmar la posible cronología de la obra: la fecha de ejecución de la Capilla Sacramental entre 1672-1673, que fue el lugar donde siempre se colocó, y que parece un sitio de perfecta adecuación a su forma y tamaño, como obra realizada ex-profeso para ese espacio. Ello nos hace pensar en artistas que estuviesen en activo y gozasen de gran maestría en ese momento, capaces de realizar esta obra. Aparte de otros muchos con estilos más distantes, coincide en ese momento, en Sevilla y en 1660, el pintor Bernabé de Ayala, quien figura entre el grupo de artistas que juntamente con Murillo, Valdés Leal, Francisco de Herrera, Sebastián de Llanos y Valdés, Cornelio Scutt, y otros maestros, intervinieron en la fundación y sostenimiento durante los primeros diez o doce años de la Academia Sevillana. Sabemos que al menos hasta 1672 vivía este pintor “tan discutido y no del todo conocido”, como dice el profesor de la Banda y Vargas, al referirse a Bernabé de Ayala.

El fijarnos en un posible autor de la obra descubierta en Lebrija, p.e. Bernabé de Ayala, entraña el mismo riesgo que citar a otro de los muchos artistas que pintaron en torno al maestro de Fuente de Cantos. Así son, de firmes y fiables, las referencias para establecer paralelismos y semejanzas estilísticas. Porque al no contar con documentación en la que apoyarnos, hemos de recurrir a este método comparativo con otras obras de autoría cierta, para decantarnos por un autor. Y tropezamos con grandes dificultades para que el método estilístico-comparativo resulte eficaz: las obras con las que pudiéramos compararlas son de incierta y dudosa mano, y su estado actual de “limpieza” no las hacen comparables a esta de Lebrija.

¿Y por qué decimos que son de “incierta y dudosa” mano las obras en las que podíamos apoyarnos? Porque los estudiosos e investigadores que se

han ocupado de ello no concuerdan en sus propuestas. Por ejemplo: la más cierta, una gran pintura fechada, bien documentada y firmada de Bernabé de Ayala, se encuentra en Lima (Perú), como ya la estudió nuestro extinto compañero de Academia Jorge Bernales Ballesteros en “Archivo Hispalense” de 1969. **(Figura 3)** Es una pintura que representa a la Virgen de los Reyes de Sevilla, obra que, por sus condicionamientos iconográficos, puede constituir una excepción en la producción del pintor y, por ello, poco significativa, estilísticamente hablando, para tomarla como referente de otras obras. Como podemos observar por la imagen es una pintura muy afectada por el tema; forzada por unas exigencias iconográficas, apenas deja espacio para la manifestación personal del autor, quien se expresa en ella con grandes desigualdades de calidad y estilo.

A partir de ahí todas las obras son atribuciones con mayor, menor o ninguna argumentación; se apoyan unas en otras, pero ignorándose siempre cual era el estilo personal de Ayala. Como ocurre con el grupo de las Sibilas que, relacionadas entre sí, dan pie a Gómez Castillo para atribuirle otras obras al maestro Ayala, incluidas las del Convento sevillano del Santo Ángel. Mientras para César Pemán constituyen un grupo aparte de un nuevo autor desconocido, que denomina “maestro de las Sibilas”.

Evidentemente nada tienen que ver estas obras con la autógrafa limeña, ni ésta con el cobre, con una Virgen del Carmen de la colección madrileña, también firmada, que nos muestra Hernández Díaz. Ceán Bermúdez, secundado por César Pemán, se decantan porque las pinturas del Santo Ángel sean de Miguel Polanco, y H. Díaz, en una postura ecléctica cree unas obras de los Polanco y otras de Bernabé de Ayala.



Fig. 3

Que hay diferencia entre las obras del Pozo Santo, el grupo de las Sibilas, las del Santo Ángel, las del Museo sevillano, la Catedral y otras colecciones particulares, es evidente. Aunque más desconcertante que la dudosa relación de estas obras entre sí, es el abismo estilístico y conceptual que las separa de la obra firmada y fechada (1662) de Lima. Estamos, por tanto, sin saber cual era realmente el estilo de Bernabé de Ayala, y, consecuentemente, no tenemos base firme para relacionar, y comparar, a este autor con la obra de Lebrija, ¡ni con ninguna otra! Asignarle hoy, con los datos que hoy tenemos, cualquier obra a Bernabé de Ayala, es pura aventura, sencillamente porque no sabemos como pintaba.

Renunciamos aquí a ese análisis caligráfico que hemos mencionado antes por no disponer de elementos suficientes y fiables. Las texturas, con la limpieza y reposición de partes, las veladuras y otras huellas de la materia pictórica, suelen desaparecer con este tipo de restauraciones. Por otra parte, los términos comparativos de estos detalles caligráficos deben hacerse con la presencia simultánea de las dos obras, pues se trata de un mimetismo sutil, difícil de retener en la memoria ni tampoco en la reproducción fotográfica. Por otro lado, como hemos dicho antes, no puede aportarnos mucho, en este sentido, un profundo análisis científico de sus materiales.

Deteniéndonos tan solo en los aspectos morfológicos y estilísticos no afectados por la restauración, podemos arriesgar algunas conclusiones. ¿Hay que ver en el arcángel de Lebrija solo influencias zurbaranescas, como lo evidencian, entre otros detalles, los pliegues de su ropaje? Evidentemente, hay auténtica comunión con las obras ciertas de Zurbarán. Aunque también tenemos en cuenta que Zurbarán dota a sus telas de un peso y una gravedad singular —como modelos congelados y en reposo— que, incluso cuando le obliga el tema de alguna Inmaculada, difiere de esa tela dinámica y flotante del Ángel Pasionista lebrijano. Pero los brocados y joyas de la indumentaria nos remiten inequívocamente a un conocimiento de la obra de Valdés Leal en esta parcela ornamental. También ese rostro, de indudable dulzura murillesca, solo puede ser producto de la posible influencia del pintor de las inmaculadas sobre su compañero de la Academia. Es por ello que consideramos esta obra superadora del estilo estático, robusto, sobrio y seco de Zurbarán, para adentrarse en el más dinámico, dulce, rico y amable de la etapa posterior de la escuela sevillana. Y la conclusión es esta: se trata de un gran maestro que, partiendo del más

depurado estilo de Zurbarán, lo supera al beber en las más elegantes, dinámicas y gráciles formas que cultiva la nueva generación de maestros que tomaron el relevo al maestro extremeño. Y hasta ahí llegamos, porque aventurar un nombre, como sentimos el deseo, no deja de ser pura especulación sin fundamento.

* * *

Y ahora queremos referirnos someramente a algunas obras que, por su parecida iconografía angelical, su indumentaria, su barroquismo avanzado y los elementos ornamentales de su atuendo, guardan cierta semejanza entre sí y con nuestro ángel lebrijano. Estableceremos así un conjunto más o menos homogéneo como salidos de la misma mano, al que pueden agregarse otras obras de distinto tema; pero, repitamos, mientras no avancemos más en la identificación indudable de la manera singular del pintor, no podremos atribuir ese conjunto a un concreto autor.

El Arcángel San Gabriel (**figura 4**) de la Iglesia de Ntra. Sra. De la Paz de Sevilla. Es obra muy próxima a la lebrijana por su indumentaria, bordados, posición de las alas, plegado de las telas, fondo lejano y el suelo florido. El tipo de calzado no deja muchas dudas sobre una misma paternidad, así como el plegado dinámico de las telas que vuelan, algunos detalles de la ornamentación, el suelo de rosas típicas, así como el fondo de bajo horizonte. Está muy distante, en cambio, la expresión del rostro y la rigidez de la figura. Hernández Díaz lo clasifica como obra de Bernabé de Ayala "en atención a su jugosidad, empaste y pincelada". Nosotros, con todas las reservas, solo nos atrevemos a decir que pueden ser obras del mismo autor este San Gabriel y el Ángel Pasionario de Lebrija.



Fig. 4



Fig. 5

El Arcángel San Miguel (**Figura 5**) se distancia más, tanto de su pareja, el San Gabriel de Ntra. Sra. de la Paz, como del Pasionario lebrijano. Apenas puede analizarse por el mal estado en que se encuentra. Es más tosco y de amanerada composición; de movimiento inexpresivo y envarado, que nada tiene que ver con el armonioso ritmo del ángel de Lebrija. No sabemos si, al efectuarse sobre él la misma intervención restauradora, nos proporcionaría alguna sorpresa el tratamiento de sus elementos decorativos.

El Ángel de la Guarda de la Colección Folch y Torres de Barcelona (**Figura 6**) solo lo conocemos por reproducciones fotográficas, y, formalmente, sí encontramos puntos de mayor concordancia con el ángel lebrijano.

Guiados por el experto criterio de Gómez Castillo, (en su discurso de ingreso en esta Real Academia) quien afirma "sin ninguna duda, que es obra de Bernabé de Ayala", tendríamos una referencia bastante firme para encauzar la obra de Lebrija al citado pintor. Pues si bien ignoramos los argumentos del Sr. Gómez Castillo para afirmar la autoría a Bernabé de Ayala, lo que sí resulta evidente es que las dos obras parecen de la misma mano.

El origen de la fiabilidad del Sr. Gómez Castillo en el "estilo de Bernabé de Ayala", tiene por fundamento la opinión (no fundamentada, pero de bastante crédito para él, de los hermanos Antonio y Aniceto Bravo, coleccionistas sevillanos del siglo XIX que asignan, de



Fig. 6

modo inequívoco a Bernabé de Ayala, unos cuadros que representan a Sibilas Bíblicas, de la colección del Marqués de Fontana. Y guiado por el estilo del autor de estos cuadros, ya establece semejanzas, parecidos, atribuciones, incluso autoría cierta, a otras muchas obras. En este deseo de tener un nombre propio para esta interesante producción, establece para Bernabé de Ayala dos etapas: la primera en la que sigue fielmente a Zurbarán, y una segunda en la que tiene influencias de Valdés Leal y otros

pintores como Herrera el Mozo. Se crea de este modo un autor, grupo o taller con el nombre propio de Ayala, engrosando su producción: por ahora un buen nombre con que firmar todas esas obras que estilísticamente se parecen entre sí. Pero nos asalta desafiante una pregunta sin respuesta: ¿Cómo pintaba, ciertamente, Bernabé de Ayala?



Fig. 8

Y entramos en el conjunto de las pinturas expuestas en la sevillana iglesia del Santo Ángel. “Jacob luchando con el ángel”, **figura 7**. Pintura que Ceán Bermúdez atribuye a los Polanco, César Pemán concreta en Miguel, Gómez Imaz a Francisco Varela, y Hernández Díaz lo relaciona con Ayala, igual que Gómez Castillo. Nosotros, sin entrar en nombre de autor, sí le encontramos relaciones estilísticas, compositivas y morfológicas con el autor de nuestro cuadro lebrijano.

Dentro de la misma colección encontramos buen parecido de este Arcángel San Rafael (detalle del cuadro del Santo Ángel, **figura 8**) con



Fig. 7

el ángel lebrijano. Más que a detalles morfológicos de parecido origen o modelo común, nos fijamos en su dominio dibujístico y compositivo, en sus ritmos lineales al “plantar” la figura y en esas cintas que vuelan con semejante estructura en sus plegados, propias de la inventiva de una misma mano creadora.

De semejante modo encontramos puntos comunes que relacionan esos ángeles (**figuras 9 y 10**), sacados del conjunto de obras de la Iglesia del Santo Ángel. No tenemos por menos que relacionarlos estilísticamente con el autor del cuadro lebrijano, sea este quien fuere.

* * *

Como otro capítulo casi inédito en el insuficiente estudio de la escuela de Zurbarán, no queremos dejar de mencionar, y traer aquí espigados algunos ejemplos gráficos, de lo que representó la aportación pictórica sevillana a las distintas escuelas indígenas de la América colonial; señalando pistas donde rastrear posibles obras que nos den datos más fiables de algún maestro desconocido, como el del Ángel de Lebrija que hoy nos ocupa.

Juan Cordero Ruiz



Figuras 9 y 10



Algunos ejemplos de influencia sevillana en la pintura de la América Colonial

BIBLIOGRAFÍA

- *** Antonio de la Banda y Vargas. "Miscelánea zurbaranesca". Anales de la Universidad Hispalense XXV. Año 1964
- *** Jorge Bernales Ballesteros. "Una pintura original de Bernabé de Ayala en Lima. Archivo Hispalense, números 153-58. Año 1969
- *** Antonio Gómez del Castillo. "Estudio sobre Bernabé de Ayala". Discurso de recepción en la R.A. de B.A de Sta. I.de H. de Sevilla. El 28 de Mayo de 1949
- *** José Hernández Díaz. "Bernabé de Ayala, pintor". Archivo Hispalense, nº 186. año 1972
- *** Enrique Valdivieso González. "Historia de la Pintura Sevillana". I.S.B.N. 84-86080-02-9
- *** Varios. Revista "Goya" números 61 – 66. Año 1964-65. Monográfico dedicado a Zurbarán. "Inventario Artístico de Sevilla y su provincia". Ministerio de Cultura 1982. (I.S.B.N. 84 -7483 -293 - 4)
- *** Juan Antonio Gaya Nuño. "Zurbarán y los Ayala". Revista Goya. Nos. 61-66. Años 1964-65. Madrid.
- *** Torres Martín, Ramón. "Zurbarán, el pintor gótico español del siglo XVII. Sevilla 1963. "Algo sobre los discípulos de Zurbarán" Revista de Estudios Extremeños, número XXI, 1965