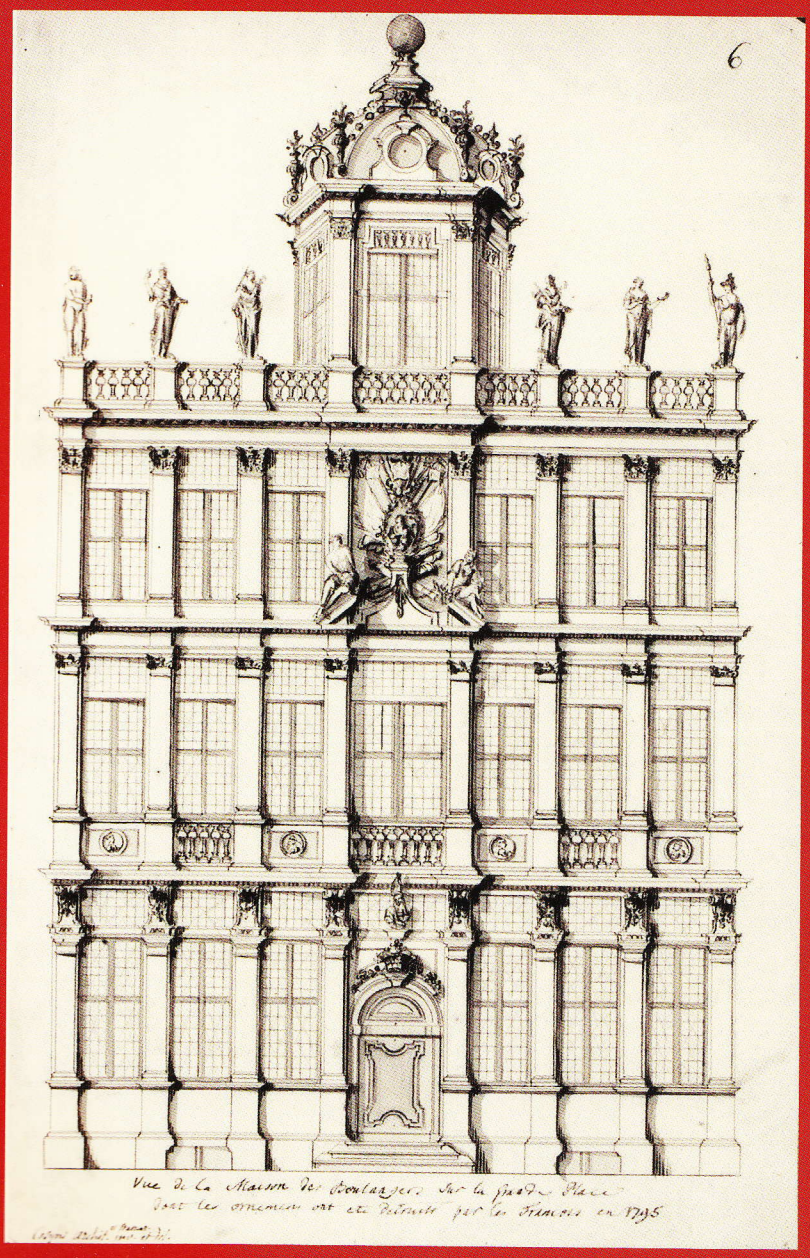
Université libre de Bruxelles



ANNALES d'HISTOIRE de l'ART & d'ARCHÉOLOGIE

XXXVI
2014

LE PEINTRE BERNABÉ DE AYALA ET AUTRES PETITS MAÎTRES ENTRE SÉVILLE ET CADIX

EDUARDO LAMAS-DELGADO

Séville avait été jusqu'au milieu du XVII[e] siècle l'une des villes les plus prospères de la péninsule Ibérique[1]. Son port fluvial monopolisait le commerce avec les colonies espagnoles en Amérique. La ville accueillait grand nombre de négociants et d'entrepreneurs étrangers, attirés par les énormes possibilités de gains offertes par le commerce américain. Mais tout au long de la seconde moitié du siècle, le port, de plus en plus envasé par les sédiments, rendit difficile le passage des bateaux de grand tonnage. Par ailleurs, en 1649, Séville fut victime d'une épidémie de peste sans précédent qui réduisit sa population de moitié[2]. Après cette date, même si elle resta un centre important, rien ne fut plus jamais pareil. Petit à petit, Séville perdit sa position monopolistique en faveur du port de Cadix, situé au sud de l'embouchure du Guadalquivir[3]. Installée directement au bord de l'océan Atlantique, Cadix jouissait en effet d'une position géographique privilégiée entre l'Europe, l'Afrique et l'Amérique. Cette situation y rendit possible un développement économique, social et démographique remarquables dès 1650. Au siècle suivant, ce processus s'accéléra encore et dès 1717, l'organisme chargé de la gestion du

[1] La littérature sur ce sujet est large. On se bornera à citer ici les travaux suivants : P. CHAUNU, *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*, Paris, 1955-1960 ; Idem, *Séville et l'Amérique : XVI[e]-XVII[e] siècles*, Paris, 1977.

[2] A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, « Murillo's Seville », dans : *Bartolomé Esteban Murillo*, Londres, 1982, pp. 28-39, ici 30.

[3] A. GIRARD, *La rivalité commerciale et maritime entre Séville et Cadix jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle*, Paris-Bordeaux, 1932 ; J. EVERAERT, *De internationale en koloniale handel der Vlaamse firma's te Cadiz:1670-1700*, Bruges, 1973 ; M. G. CARRASCO GONZÁLEZ, *Comerciantes y casas de negocios en Cádiz (1650-1700)*, Cadix, 1997.

commerce américain, la *Casa de Contratación*, quittait Séville pour Cadix[4]. Du point de vue artistique, cette situation permit l'ouverture de chantiers pour la construction de nouvelles églises, chapelles, couvents et palais, ce qui attira de nombreux artistes, tant espagnols qu'étrangers[5] (fig. 1).

C'est dans ce contexte qu'il convient de situer l'installation à Cadix du peintre flamand Pablo Legot (1590 - 1671), qui quitta Séville en 1635[6]. À Cadix, il combina sa production artistique avec une activité d'agent pour le compte la *Casa de Contratación* sévillane. Son ami l'architecte de retables Miguel Cano le Jeune (1587 - apr. 1635), frère du peintre Alonso Cano, quitta également Séville pour chercher fortune dans le port atlantique[7], de même que, dès 1637, le sculpteur Jacinto Pimentel (ca 1599 - 1676), actif lui aussi jusqu'alors à Séville[8]. En 1638, est attestée la présence du peintre Sebastián López de Arteaga (1610 - 1656), qui développa par la suite une carrière brillante au Mexique[9]. Autour de 1650, le sculpteur flamand José de Arce réalisa plusieurs travaux pour les couvents des Augustins et de la Merci à Cadix, mais il ne s'installa pas dans la ville[10], pas plus que son compatriote Cornelis Schut III (ca 1629 - 1685), qui travailla notamment pour la cathédrale[11]. Plus tard, Murillo lui-même travailla à un ensemble de peintures destiné au couvent des Capucins de Cadix[12]. C'est d'ailleurs suite à une chute

---

[4] P. BUTEL, *Européens et espaces maritimes : vers 1690 - vers 1790*, Bordeaux, 1997, pp. 102-115.

[5] Voir notamment H. SANCHO SOPRANIS, « Artistas sevillanos en Cádiz », dans : *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 15, 1951, pp. 91-123; P. ANTÓN SOLÉ, « El gremio gaditano de pintores en la segunda mitad del XVII: notas históricas sobre un grupo social gaditano », dans : *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 57, 175, 1974, pp. 171-180 ; M. PEMÁN MEDINA, « El escultor Pedro Roldán en el convento de San Francisco de Cádiz », dans : *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*, I, Séville, 1982, pp. 531-538 ; J. L. ROMERO TORRES, « Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra », dans : *Laboratorio de arte*, 19, 2006, pp. 173-194, ici 182-184; J. M. SÁNCHEZ PEÑA, *Escultura genovesa: artífices del Setecientos en Cádiz*, Cadix, 2006 ; E. HORMIGO SÁNCHEZ / J. M. SÁNCHEZ PEÑA, *Documentos para la historia del arte en Cádiz*, I, Cadix, 2007.

[6] E. VALDIVIESO / J. M. SERRERA, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 260-302.

[7] L. MÉNDEZ RODRÍGUEZ, « El taller de los Cano: Miguel Cano el Mozo », dans : *Symposium Alonso Cano y su época*, Grenade, 2002, pp. 665-668.

[8] F. ESPINOSA DE LOS MONTEROS SÁNCHEZ, « Breves apuntes biográficos sobre el escultor y arquitecto Jacinto Pimentel », dans : *La cofradía de la Humildad y Paciencia de Cádiz en el Siglo XVII. Nuevas aportaciones documentales*, http://www.cadizcofrade.net/historia/humildadsxvii.htm (consulté le 27/11/2013).

[9] En juin 1638, il prend en charge un apprenti à Cadix ; en 1642, il est déjà installé à Mexico : M. TOUSSAINT, *Pintura colonial en México*, Mexico, 1990, p. 256.

[10] E. DE LOS RÍOS, *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607-Sevilla, 1666)*, Séville, 2007, pp. 19-20.

[11] L. A. DE LA SIERRA / F. QUILES, « Nuevas obras de Cornelio Schut el joven », dans: *Norba-arte*, 18-19, 1998-1999, pp. 83-105, ici 90-96.

[12] E. VALDIVIESO, *Murillo: catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, pp. 21-23.

de l'échafaudage qu'il utilisait pour peindre le grand tableau du maître-autel qu'il mourut à Séville en 1682.

Bernabé de Ayala (Xérès, vers 1620/25 - Cadix?, après 1689)

Des recherches récentes menées dans les archives de Cadix nous ont permis de retrouver la trace du peintre Bernabé de Ayala dans cette ville à la fin du siècle[13]. Ayala est connu pour être l'un des principaux élèves et assistants de Francisco de Zurbarán (1598 - 1664), artiste dont on a pu voir tout récemment à Bruxelles la première exposition qui lui ait été consacrée en Belgique[14]. La vie de Bernabé de Ayala, qui sera reconstituée ci-avant, va nous servir de fil conducteur pour présenter ce que nous avons pu réunir au sujet d'autres petits maîtres qui, comme lui, quittèrent Séville pour aller chercher fortune à Cadix. Dans ce but, outre aux documents découverts dans les archives de cette ville, nous ferons également écho aux recherches effectuées par Duncan T. Kinkead dans les archives de Séville[15], recherches insuffisamment diffusées, mais qui lui ont permis de mettre au jour un grand nombre d'informations nouvelles sur Bernabé de Ayala.

Palomino, le Vasari espagnol, ne reprit pas sa biographie dans son *Museo pictórico* (1715-1724). Les premiers auteurs à citer Bernabé de Ayala furent le comte d'Aguila et l'abbé Ponz[16], et ce ne fut qu'en 1800 que Ceán publia sa première biographie[17]. Le peintre jouissait alors d'une certaine célébrité, au moins à Séville, puisqu'en 1810, dans le musée éphémère créé par le roi Joseph Bonaparte, un ensemble de non moins de quarante-neuf tableaux lui était attribué[18] ! Il y était le peintre le plus représenté après Zurbarán et Juan Valdés Leal (1622 - 1690). Le commissaire des Beaux-Arts chargé d'organiser le musée, l'historien d'art Frédéric Quilliet, un suiveur fidèle de Ceán, fut d'ailleurs le deuxième biographe d'Ayala[19]. Plus tard, douze nouveaux tableaux lui furent attribués dans la collection d'Antonio et Aniceto

---

[13] Cadix, Archivo Histórico Provincial.

[14] I. CANO RIVERO, *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*, cat. expo., Bruxelles, 2014.

[15] D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699. Documentos*, Bloomington, 2009[1].

[16] J. DE MATA CARRIAZO, « Correspondencia de D. Antonio Ponz con el conde del Águila », dans : *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 5, 1929, pp. 157-183, ici 179 ; A. PONZ, *Viage a España*, X, Madrid, 1781, p. XXXVIII ; P. GUINARD, « Los conjuntos dispersos de Zurbarán. Anotaciones a Ceán Bermúdez (III) », dans : *Archivo Español de Arte*, 1949, pp. 1-38, ici 8.

[17] J. A. CEÁN, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, I, p. 85.

[18] M. GÓMEZ IMAZ, *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla (Año de 1810)*, Séville, 1917, pp. 121-183 ; DELENDA, *op. cit.*, 2011, p. 26. Voir aussi à ce sujet : R. FERRÍN PARAMIO / M. MORENO ALONSO, *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo Napoleónico*, Séville, 2009.

[19] F. QUILLIET, *Dictionnaire de peintres espagnols*, Paris, 1816, p. 16.

Bravo à Séville[20], ainsi que deux tableaux supplémentaires dans la collection Soult à Paris[21], et deux autres encore dans la Galerie espagnole du roi Louis-Philippe au Louvre[22].

Malgré l'absence d'œuvres sûres de sa main, la fortune critique du peintre resta curieusement constante tout au long du XIX^e siècle, grâce au sillage tracé par l'étoile montante de son maître Zurbarán. O'Neil lui réserva une entrée honorable dans son dictionnaire de peintres espagnols publié à Londres en 1833[23] et un bon nombre d'ouvrages généraux lui accordent toujours une place à la fin du chapitre consacré à Zurbarán[24]. En 1864, Théodore Lejeune s'aventurait même à proposer une analyse brève mais extrêmement précise de la technique de Bernabé de Ayala dans le cadre de son étude consacrée aux imitateurs des grands maîtres, probablement sur la base de l'étude des tableaux de la collection Soult et de la Galerie espagnole au Louvre :

> « Les copies faites par ce peintre rendent parfaitement la manière de son maître. On y voit le même goût dans les draperies qu'il faisait, ainsi que lui, d'après le mannequin, et les mêmes tons bleutés. Son dessin est assez correct, mais sa touche est moins fière et souvent monotone[25] ».

---

[20] Séville, Université de Séville, Biblioteca del Laboratorio de Arte, *Copia de los catálogos de don Antonio y don Aniceto Bravo, Sevilla, 8 de junio de 1837*, sig. 9188, cat. n° 325, 328, 329, 332, 333, 336, 338, 345, 348, 349, 352 et 416. Sur ces tableaux, voir : E. VALDIVIESO, « La herencia sevillana de Zurbarán », dans : A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (dir.), *Zurbarán ante su centenario (1598-1998). Textos de las ponencias presentadas en el Seminario de Historia del Arte [Soria, del 21 al 25 de julio de 1997]*, Valladolid, 1999, pp. 161-175, ici 170-171.

[21] Un des tableaux de la collection Soult représentait un *Apôtre* : T. THORÉ, « Études sur la peinture espagnole. Galerie du Maréchal Soult », dans : *Revue de Paris*, 21, septembre, 1835, pp. 201-220, ici 219. L'autre tableau représentait un *Paysan préparant son repas* et il fut vendu à Paris en 1852 : H. MIREUR, *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'Étranger pendant les XVIII^me et XIX^me siècles*, I, Paris-Marseille, 1901, p. 81.

[22] Ils furent achetés par un certain Scanlan lors de la vente de la collection à Londres en 1853 : J. BATICLE / C. MARINAS, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre : 1838-1848*, Paris, p. 34. Au XIX^e siècle, on attribuait également à Ayala six tableaux au Musée des Beaux-Arts de Séville : M. BRYAN, *Dictionary of painters and engraves, biographical and critical, 1, A-K*, Londres, 1886, p. 64.

[23] A. O'NEIL, *A dictionary of Spanish painters comprehending simply that part of their biography immediately connected with the arts; from the fourteenth century to the eighteenth*, I, Londres, 1833, pp. 18-19.

[24] Cette liste n'est pas exhaustive : L. VIARDOT, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, 1839, p. 80 ; Th., « Zurbarán, dit le Caravage espagnol », dans : *L'Artiste*, 9, 1840, pp. 225-226 ; P. NIBOYET, *La reine de l'Andalousie. Souvenir d'un séjour à Séville*, Leipzig, 1857, p. 230-231 ; L. VIARDOT, *Les Musées d'Espagne : guide et memento de l'artiste et du voyageur, suivi de notices biographiques sur les principaux peintres de l'Espagne*, 3^ème éd. très augmentée, Paris, 1860, p. 243 ; P. LEFORT, *La peinture espagnole*, Paris, 1893, p. 163 ; P. LAFONT, *Ribera et Zurbarán : biographies critiques*, Paris, 1909, p. 116.

[25] T. LEJEUNE, *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux. Études sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les écoles dont les œuvres forment la base ordinaire des galeries*, II, Paris, 1864, p. 219.

Par la suite, l'intérêt des historiens pour l'artiste persista malgré le peu de données sûres et plusieurs auteurs opérèrent différentes tentatives de reconstitution de son œuvre[26]. Très récemment, Odile Delenda, la grande spécialiste de Zurbarán, lui a consacré une nouvelle étude dans laquelle elle réunit un corpus, qu'elle analyse de manière précise[27]. Sa vie, par contre, est restée jusqu'ici peu connue, puisqu'on ne disposait plus d'aucune notice sur le peintre après 1675. Mais les nouvelles informations que nous présenterons ci-après permettent, entre autres, de repousser l'année de sa mort au-delà de 1689, date à laquelle il est installé et travaille à Cadix.

Pendant très longtemps, la seule donnée certaine dont nous disposions sur la vie d'Ayala était sa participation aux côtés de Murillo et de vingt-deux autres peintres à la création de l'Académie de peinture de Séville en 1660, ainsi qu'aux travaux de celle-ci jusqu'en 1671[28]. Paul Guinard le supposait mort après cette date[29], tandis que d'autres auteurs proposaient 1672 comme date de son décès[30]. Cependant, les archives notariales de Séville révélèrent par la suite d'autres informations qui permirent notamment de prendre l'année 1675 comme *terminus post quem* pour sa mort[31]. On apprit également le nom de son épouse, Doña Leonor de Vargas, et celui de l'un de ses apprentis, Juan Asensio Tejada.

Ceán affirme dans son dictionnaire qu'Ayala était originaire de Séville, ce qu'il déduisit probablement de sa formation auprès de Zurbarán[32]. Cependant, nous savons à présent qu'il n'est arrivé à Séville que plus tard. Le testament qu'il y établit avec son épouse en 1664 nous fournit de précieux renseignements sur ses origines[33]. Ayala est né à Xérès, qui était alors un important centre urbain situé à quelque 79 kilomètres de Séville. Riche ville commerçante et viticole,

---

[26] A. GÓMEZ DEL CASTILLO, *Bernabé de Ayala discípulo de Zurbarán*, Séville, 1950 ; GAYA NUÑO, *op. cit.* ; HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.* ; J. A. GÍAZ NUÑO, « Zurbarán y los Ayala », dans : *Goya : revista de arte*, 64-65, 1965, pp. 218-223 ; J. HERNÁNDEZ DÍAZ, « Bernabé de Ayala, pintor », dans : *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 55, 1972, pp. 1-28.

[27] O. DELENDA, « Bernabé de Ayala (Séville, vers 1620/25 - après 1675). Un élève oublié de Francisco Zurbarán », dans : *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 9, 2011, pp. 24-33. Ce travail vient compléter le chapitre qu'elle lui a consacré au sein de sa dernière monographie sur Zurbarán : O. DELENDA, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664*, II, Madrid, 2010, pp. 340-365. Auparavant, le travail le plus complet sur Bernabé de Ayala était : VALDIVIESO, *op. cit.*, 1999.

[28] Sur cette académie de dessin, voir : P. CHERRY, « Murillo's Drawing academy », dans : *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American collections*, New-York, 2002, pp. 47-61.

[29] P. GUINARD, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, 1960 (éd. 1988), p. 164.

[30] A. DE LA BANDA Y VARGAS, « Miscelánea zurbaranesca », dans : *Anales de la Universidad Hispalense*, 1964, p. 50 ; GÍAZ NUÑO, *op. cit.*

[31] HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1972 ; J. HERNÁNDEZ DÍAZ, « Obras artísticas hispalenses de los siglos de oro », dans : *Estudios de arte sevillano*, 1973, pp. 63-71.

[32] CEÁN, *op. cit.*, 1800, I, p. 85.

[33] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 6, 1664, Libo II, f.592-594. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 54.

Par la suite, l'intérêt des historiens pour l'artiste persista malgré le peu de données sûres et plusieurs auteurs opérèrent différentes tentatives de reconstitution de son œuvre[26]. Très récemment, Odile Delenda, la grande spécialiste de Zurbarán, lui a consacré une nouvelle étude dans laquelle elle réunit un corpus, qu'elle analyse de manière précise[27]. Sa vie, par contre, est restée jusqu'ici peu connue, puisqu'on ne disposait plus d'aucune notice sur le peintre après 1675. Mais les nouvelles informations que nous présenterons ci-après permettent, entre autres, de repousser l'année de sa mort au-delà de 1689, date à laquelle il est installé et travaille à Cadix.

Pendant très longtemps, la seule donnée certaine dont nous disposions sur la vie d'Ayala était sa participation aux côtés de Murillo et de vingt-deux autres peintres à la création de l'Académie de peinture de Séville en 1660, ainsi qu'aux travaux de celle-ci jusqu'en 1671[28]. Paul Guinard le supposait mort après cette date[29], tandis que d'autres auteurs proposaient 1672 comme date de son décès[30]. Cependant, les archives notariales de Séville révélèrent par la suite d'autres informations qui permirent notamment de prendre l'année 1675 comme *terminus post quem* pour sa mort[31]. On apprit également le nom de son épouse, Doña Leonor de Vargas, et celui de l'un de ses apprentis, Juan Asensio Tejada.

Ceán affirme dans son dictionnaire qu'Ayala était originaire de Séville, ce qu'il déduisit probablement de sa formation auprès de Zurbarán[32]. Cependant, nous savons à présent qu'il n'est arrivé à Séville que plus tard. Le testament qu'il y établit avec son épouse en 1664 nous fournit de précieux renseignements sur ses origines[33]. Ayala est né à Xérès, qui était alors un important centre urbain situé à quelque 79 kilomètres de Séville. Riche ville commerçante et viticole,

---

[26] A. GÓMEZ DEL CASTILLO, *Bernabé de Ayala discípulo de Zurbarán*, Séville, 1950 ; GAYA NUÑO, *op. cit.* ; HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.* ; J. A. GÍAZ NUÑO, « Zurbarán y los Ayala », dans : *Goya : revista de arte*, 64-65, 1965, pp. 218-223 ; J. HERNÁNDEZ DÍAZ, « Bernabé de Ayala, pintor », dans : *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 55, 1972, pp. 1-28.

[27] O. DELENDA, « Bernabé de Ayala (Séville, vers 1620/25 - après 1675). Un élève oublié de Francisco Zurbarán », dans : *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 9, 2011, pp. 24-33. Ce travail vient compléter le chapitre qu'elle lui a consacré au sein de sa dernière monographie sur Zurbarán : O. DELENDA, *Francisco de Zurbarán, 1598-1664*, II, Madrid, 2010, pp. 340-365. Auparavant, le travail le plus complet sur Bernabé de Ayala était : VALDIVIESO, *op. cit.*, 1999.

[28] Sur cette académie de dessin, voir : P. CHERRY, « Murillo's Drawing academy », dans : *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American collections*, New-York, 2002, pp. 47-61.

[29] P. GUINARD, *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*, Paris, 1960 (éd. 1988), p. 164.

[30] A. DE LA BANDA Y VARGAS, « Miscelánea zurbaranesca », dans : *Anales de la Universidad Hispalense*, 1964, p. 50 ; GÍAZ NUÑO, *op. cit.*

[31] HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1972 ; J. HERNÁNDEZ DÍAZ, « Obras artísticas hispalenses de los siglos de oro », dans : *Estudios de arte sevillano*, 1973, pp. 63-71.

[32] CEÁN, *op. cit.*, 1800, I, p. 85.

[33] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 6, 1664, Libo II, f.592-594. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 54.

Fig. 1 Daniel Schellinks, *La frégate anglaise 'Tiger' et le bateau hollandais le 'Schakerloo' au port de Cadix le 23 février 1674*, huile sur toile, 188 x 264 cm, ca. 1675, Londres, Royal Maritime Museum.

Xérès manquait néanmoins de peintres d'importance, ce qui put déterminer notre artiste à commencer ou compléter sa formation à Séville, où l'activité artistique était rayonnante[34].

Delenda a proposé judicieusement de situer la date de naissance d'Ayala autour de 1625, et non vers 1600 comme il était communément admis auparavant[35]. Nous savons à présent que Bernabé était le fils de Dionisio Ramayo et d'Ana de Paula de Ayala, tous deux habitants de Xérès. Des recherches dans les archives xérésanes pourraient sûrement dévoiler plus d'informations sur Ayala et ses parents, dont nous ignorons les dates de naissance et de mort. Cependant, nous savons qu'ils habitaient toujours à Xérès en 1664.

La même année 1664, Ayala se dit le frère d'un orfèvre du nom de Francisco Rendón[36]. Peu connu, nous savons qu'il obtint la maîtrise d'orfèvre à Séville en 1662 et qu'en 1696, il était installé au Mexique[37].

Par ailleurs, une tradition historiographique propose de faire de Bernabé de Ayala un parent, soit l'oncle maternel soit le cousin, de la peintre portugaise Josefa de Ayala (1630 - 1684), mais aucune base sérieuse ne permet de l'affirmer[38]. En effet, Josefa de Ayala était née à Séville en 1630 et elle y passa ses premières

---

[34] E. DE LOS RÍOS, *Historia de Jerez de la Frontera: el arte en Jerez*, Xérès, 1999, pp. 11-102.

[35] DELENDA, *op. cit.*, 2011, p. 26.

[36] KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 54.

[37] M. J. SANZ SERRANO, *La orfebrería en la América española*, Séville, 1981, p. 298. Un autre Francisco Rendón exerçait le métier de notaire à Cadix en 1642. E. RESPETO MARTÍN, « Artífices gaditanos del siglo XVII », dans : *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, X, Séville, 1946, p. 71.

[38] J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Josefa de Ayala: pintora ibérica del siglo XVII*, Séville, 1967, p. 6 ; HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1972, p. 2 ; GÍAZ NUÑO, *op. cit.* ; E. J. SULLIVAN, « Obras de Josefa de Ayala, pintor », dans : *Archivo Español de Arte*, 44, 213, 1981, pp. 87-93. Nous signalons ici l'existence d'un peintre dénommé Diego de Ayala qui exerça son métier à Carmona, tout près de Séville, du vivant de Bernabé : E. MIRA CABALLOS / F. DE LA VILLA NOGALES, *Documentos inéditos para la historia del arte en la provincia de Sevilla: siglos XVI al XVIII*, Séville, 1993, pp. 145-146 ; E. MIRA CABALLOS / F. DE LA VILLA NOGALES, *Carmona en la Edad Moderna: religiosidad y arte, población y emigración a América*, Séville, 1999, pp. 141-142.

années dans l'entourage de son grand-père collectionneur de tableaux et de son parrain le peintre Francisco Herrera le Vieux (ca 1590 - ca 1654)[39]. Vers 1641-1643, elle quitta Séville pour s'installer définitivement au Portugal. On a souvent invoqué le lien hypothétique entre notre peintre et l'artiste portugaise pour expliquer l'influence du style de Zurbarán sur son œuvre, le plus souvent en se basant sur l'analyse de tableaux dont l'attribution à Bernabé est douteuse[40].

Ainsi, dans le catalogue de la collection Essingh à Cologne, en 1865, figure une œuvre de Josefa de Ayala sous le nom de Joseph de Ayalla, maître « de l'École de Murillo », identité factice résultant d'une mauvaise lecture de la signature du tableau[41]. En 1901, Hippolyte Mireur identifia ce mystérieux Joseph avec Bernabé de Ayala, qu'il appelle d'ailleurs Joseph-Bernabé Ayalla, et lui attribua le tableau[42]. L'œuvre en question est une huile sur cuivre[43] dont le support, le sujet, la composition et les dimensions sont à rapprocher de deux *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie* de Josefa de Ayala conservés à Lisbonne et à Porto[44] (fig. 2)

Bernabé de Ayala s'est marié vers 1650[45]. En 1664, lors de la rédaction de son testament, il avait deux filles : Ana Josepha et María Dorotea. Elles y figurent alors comme les seules héritières du couple. Sa femme Leonor de Vargas Cancelas, Xérésane elle aussi, était la fille de Benito Cancelas et de doña Leonor de Vargas. L'emploi du titre de *doña* ainsi que les héritages reçus de quelques parents laissent supposer que la famille de sa femme jouissait d'une position privilégiée à Xérès. Pour leur mariage, doña Ana de Vargas, la

[39] Sur cette artiste, voir : V. SERRÃO, *Josefa de Óbidos e o Tempo Barroco*, Lisbonne, 1991 ; V. SERRÃO, « The painter Josefa de Ayala: a tribute to innocence », dans : *The sacred and the profane: Josefa de Óbidos of Portugal*, Lisbonne, 1997, pp. 15-31, ici 20-21. Hairs attribua à Josefa de Ayala un tableau conservé aux MRBAB donné aujourd'hui à Joseph de Bray (ca 1605-ca 1664) : M. L. HAIRS, « Des 'Fleurs' attribuées à Josefa d'Obidos aux Musées Royaux des Beaux-Arts », dans : *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 15, 4, 1966, pp. 265-270.

[40] GÍAZ NUÑO, *op. cit.*, p. 220 ; SULLIVAN, *op. cit.*, p. 88 ; B. VON BARGHAHN, « A quest of paradise and "Dulcedo Dei": love, mysticism, and Josefa de Óbidos's secret garden of virtues », dans : *The sacred and the profane: Josefa de Óbidos of Portugal*, Lisbonne, 1997, pp. 63-89, ici 69. Vítor Serrão, pour sa part, refuse cette hypothèse : Vítor Serrão, « Josefa de Ayala pintora, ou o elogio da inocência », dans : *Josefa de Obidos e o tempo barroco*, Lisbonne, 1991, pp. 13-49, ici 37.

[41] *Catalogue illustré de la collection des objets d'art qui compose le cabinet de Mr Antoine Jos. Essingh [...] Vente à Cologne le 18 septembre 1865*, Cologne, 1865, p. 61, cat. 276.

[42] MIREUR, *op. cit.*, p. 81.

[43] Josefa de Ayala, *Le mariage mystique de sainte Catherine*, huile sur cuivre, 27 x 36,5 cm, signé : « Joseph[a?] de Ayalla ». Le catalogue de vente de 1865 le décrit comme suit : « Au centre, Marie, le front ceint d'une couronne, en robe rouge et manteau bleu, est représentée assise et tenant sur les genoux l'Enfant-Jésus, qui va passé [sic] l'anneau nuptial au doigt de S. Catherine agenouillée devant lui. Dans le fond, une gloire d'anges, à droite, des anges plus grands dans les nuages. À gauche sur une colonne se voit le nom en toutes lettres du peintre : *Joseph de Ayalla*. Tableau de l'École de Murillo, très finement peint et d'un splendide coloris ».

[44] *The sacred and the profane: Josefa de Óbidos of Portugal*, Lisbonne, 1997, pp. 94-97.

[45] Dans leur testament de 1664, Bernabé de Ayala et son épouse affirment être mariés depuis il y a à peu près quatorze ans. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 54.

Fig. 2 Josefa de Ayala, *Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*, huile sur cuivre, 275 x 375 mm, signé et daté en 1647, Lisbonne, Museu Nacional de Arte Antiga.

tante de Leonor, laissa en dot à sa nièce la coquette somme de 1.000 ducats[46]. En juin 1651, elle reçut aussi comme héritage une autre somme notable de son parent Juan González Cancelas, *jurado* à la Ville de Xérès[47]. En 1659, elle héritait encore de son oncle Pedro Cancelas[48]. Ce dernier héritage fut perçu par l'intermédiaire de deux parents installés à Xérès : le beau-frère de Bernabé de Ayala Miguel Benítez et son neveu Francisco Meléndez.

Il est possible que Bernabé de Ayala et sa femme se soient installés provisoirement dans la ville de Sanlúcar de Barrameda. En tout cas, c'est là que le couple contracta mariage vers 1650[49]. La ville était également le lieu de résidence de leur protectrice Doña Ana de Vargas. Par ailleurs, Bernabé de

[46] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1651, Libro II, f. 426. KINKEAD, *op. cit.*, 2009, p. 51.

[47] La somme de 200 ducats de vellon. Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1651, Libro I, f. 1032. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 51. Le *jurado* se chargeait de l'approvisionnement en vivres dans les communes.

[48] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 7, 1659, Libro I, f. 1418. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 53.

[49] KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 54.

Ayala y est attesté pour une maison qu'il y possédait dans la ville basse, dans le quartier de Santo Domingo[50].

Sanlúcar était l'un des avant-ports de Séville, situé dans l'embouchure même du Guadalquivir, à proximité de Xérès. La ville présentait de nombreux attraits pour un jeune peintre. Plaque tournante du commerce international, notamment avec le nord de l'Europe et les Amériques, Sanlúcar avait été par ailleurs le siège d'une des cours nobiliaires les plus brillantes de la Péninsule, celle des ducs de Medina Sidonia[51].

Mais s'ils ont vraiment habité Sanlúcar, ce ne fut pas pour longtemps. Leur présence à Séville est attestée peu après leur mariage : en octobre 1650, Bernabé de Ayala loue une maison voisine de l'église de San José[52]. Dans les années qui suivent, ils déménageront souvent. En mars 1652, ils louent une autre maison avec un magasin dans le quartier de la collégiale du Salvador[53]. En 1657, ils habitent le quartier de la cathédrale[54], mais la même année, ils signent déjà un bail d'un an pour d'autres maisons dans le quartier de la Magdalena, et pour d'autres encore en 1659[55]. Plus tard, on les voit installés dans le quartier de San Vicente[56] et ensuite, en 1677, dans le quartier de San Marcos[57].

Comme annoncé plus haut, Odile Delenda a réuni autour de Bernabé de Ayala un corpus de quarante-deux œuvres, dont dix sont considérées comme sûres et vingt-huit comme réalisées en collaboration avec son atelier[58]. On a proposé de lui attribuer encore d'autres œuvres[59]. Dans une vente organisée à Lucerne

---

[50] Dans la rue du Capitán Diego Benítez. Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 19, 1668, Libro II, f. 692. ; HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1973, p. 64 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 54.

[51] Sur la cour des Medina Sidonia et leur mécénat artistique, voir : L. SALAS ALMELA, *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia, 1580-1670*, Madrid, 2008.

[52] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1650, Libro II, f. 873. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 51.

[53] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 18, 1652, Libro III, f. 579-582. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 51

[54] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1657, Libro I, f. 232, KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 52.

[55] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 17, 1657, Libro I, f. 429 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 52; Oficio 4, 1659, II, 1060 ; Hernández Díaz, *op. cit.*, 1973, p. 63.

[56] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 13, 1668, Libro I, f. 1097. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 54.

[57] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 16, 1677, Libro II, f. 276. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 56.

[58] DELENDA, *op. cit.*, 2010, pp. 344-364.

[59] J. CORDERO RUIZ, « Una pintura de Bernabé de Ayala en Lebrija », dans : *Boletín de Bellas Artes*, 30, 2002, pp. 101-115 ; J. A. RAMOS RUBIO / M. TOSTADO, « Obras inéditas en colecciones particulares extremeñas: Ignacio de Ries y Bernabé de Ayala », dans : *Ars et sapientia: revista de la asociación de amigos de la Real Academia de Extremadura de las letras y las artes*, 27, 2008, pp. 45-53.

Fig. 3 Bernabé de Ayala, *La Vierge des Rois dans son autel à la cathédrale de Séville*, 240 x 176 cm, signé et daté en 1662, Lima, Tribunal Constitucional.

Fig. 4 Bernabé de Ayala, *Assomption de la Vierge*, huile sur toile, 330 x 170, San Roque, église paroissiale de Santa Maria la Coronada.

en 1944, on lui attribua un *Christ guérissant les malades*[60], tandis que le Musée Goya à Castres lui attribue encore une œuvre provenant de la collection Bravo[61].

Parmi les œuvres certaines, il faut tout d'abord signaler la seule pièce signée : une représentation de l'image de dévotion de *Notre-Dame des Rois* dans le retable de la cathédrale de Séville, datée 1662 et conservée au Pérou (fig. 3). Nous retrouvons ensuite une série de peintures dont l'attribution remonte au XVIII[e] siècle[62]. Il s'agit d'œuvres provenant de l'église des frères hospitaliers de Saint-Jean à Séville : d'une part, de l'*Assomption* retrouvée récemment au village de San Roque près d'Algésiras[63] (fig. 4), d'autre part, du cycle de saints conservé à l'église Nuestra Señora de la Paz : *Saint Roch*, *Sainte Lucie*, *Sainte Agathe*, *Saint Jérôme* et *Saint Antoine Abbé*. Pour terminer, nous signalerons

[60] *Sammlung Henri Louis Carey, Genf, Nachlass Dr. Scherbel, Basel, aus Zürcher Privatbesitz: französische und schweizerische Möbel des 16. bis 19. Jahrhunderts, Tapisserien ... ; Versteigerung 25., 26., 27. und 28. Oktober 1944, Galerie Fischer, Luzern*, Lucerne, 1944, p. 98, lot 1416.

[61] J.-L. AUGÉ, *Inventaire général des collections du Musée Goya, I. Peintures hispaniques*, Castres, 2005, pp. 47-48, n° 26. Un autre tableau de ce cycle a été vendu à Madrid en 2006 : Subastas Segre, 19/12/2006, lot 83.

[62] PONZ, *op. cit.* ; CEÁN, *op. cit.*, 1800, I, p. 85.

[63] DELENDA, *op. cit.*, 2010, cat. BA-2.

Fig. 5 Bernabé de Ayala, *Sainte Lucie*, huile sur toile, 220 x 110 cm, Séville, Museo de Bellas Artes.

Fig. 6 Anonyme, *Esquisse pour un portrait de dame*, huile sur toile, 252 x 171 mm, Bruxelles, collection privée. © IRPA-KIK, Bruxelles.

aussi deux tableaux acquis en 2006 par le Musée des Beaux-Arts de Séville, lesquels constituent des versions de deux des tableaux du cycle, mais de plus grande qualité : *Saint Roch* et *Sainte Lucie*[64] (fig. 5). Sur la base des analogies avec les visages dans le tableau de *Notre-Dame des Rois*, on attribue au peintre un tableautin d'une collection privée de Bruxelles reproduisant le portrait d'une jeune dame[65] (fig. 6). Il s'agit, chose exceptionnelle, d'un *modello* pour un portrait, dans lequel le type d'habillement correspond aux années 1670[66].

[64] Elles furent attribuées à Bernabé de Ayala dans : HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1978, pp. 165-166. Pour ces tableaux, voir aussi : M. V. MUÑOZ RUBIO, « Restauración de las obras de Bernabé de Ayala: San Roque y Santa Lucía », dans : *Mus-A: revista de los museos de Andalucía*, 13, 2012, pp. 162-169.

[65] *Portrait de dame*, huile sur toile, 252 x 171 mm, Bruxelles, collection privée.

[66] La tenue, quoique plus sobre, est à rapprocher de celle du *Portrait de Doña María de Vera y Gasca* de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), daté vers 1670 et appartenant à la collection BBVA à Madrid.

On savait déjà qu'Ayala se forma auprès de Zurbarán avant 1658, date à laquelle ce dernier quitta définitivement Séville pour s'installer à Madrid[67]. Il est possible de dater son entrée dans l'atelier du maître avant 1650. Dès lors, son mariage n'aurait eu lieu qu'une fois obtenue la maîtrise de peintre. Le fait qu'il loue en 1652 une maison avec un magasin tendrait à conforter cette hypothèse. Dans ce cas, comme Delenda l'a déjà proposé, Bernabé de Ayala aurait travaillé dans l'atelier de Zurbarán en tant qu'assistant pendant les années 1640-1650 et peut-être encore par la suite en tant que collaborateur[68]. On a même suggéré qu'il s'y trouvait dès 1638-1639, quand Zurbarán fit face à une vaste commande de tableaux pour le monastère de Guadalupe[69]. La présence dans son *Assomption* de San Roque d'un style très proche de celui de la dernière période de Zurbarán à Séville invite également à situer sa formation vers ce moment.

L'hypothèse de Delenda consistant à placer Ayala à la tête d'un atelier est confirmée par les documents découverts par Kinkead. Nous savons à présent qu'en 1657, Bernabé de Ayala était déjà établi comme maître indépendant et qu'il avait engagé alors un apprenti pour une durée de quatre ans et demi[70]. Celui-ci était un orphelin âgé de quinze ans dénommé Miguel Franco, qui venait d'arriver de Caracas à Séville. Il s'agit peut-être du sculpteur homonyme, actif dans le territoire du royaume de Séville pendant le premier tiers du XVIII^{e} siècle, et connu principalement pour son intervention dans le retable de l'église de Trigueros[71]. Plus tard, en 1666, Bernabé de Ayala reçut encore un élève : le peintre Juan Asencio Tejada[72]. Fort peu connu, cet artiste naquit vers 1650. Il était le fils de Domingo Tejada del Amor et le beau-frère du peintre Ignacio Fernández Rodríguez (av. 1670 - apr. 1698), compagnon d'Ayala à l'Académie de Séville[73]. La présence d'un troisième élève dans l'atelier nous est signalée

[67] J. M. SERRERA, « Ultime étape de Zurbarán à Madrid : contributions et réflexions », dans : *Gazette des Beaux-Arts*, 140, Octobre, 1998, pp. 177-184.

[68] DELENDA, *op. cit.*, 2011, p. 28.

[69] On lui a même attribué le tableau *La punition du cicéronien* : M. L. CATURLA / O. DELENDA, *Francisco de Zurbarán*, Paris, 1994, p. 148.

[70] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1657, Libro I, f. 232. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 52.

[71] M. J. CARRASCO TERRIZA, « El retablo mayor de Trigueros, obra de Miguel Franco, Duque Cornejo y Pedro Roldán », dans : *Boletín oficial del Obispado de Huelva*, 254, 1985, pp. 117-124 ; 255, 1985, pp. 179-185.

[72] HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1973, pp. 61-71, ici 63-64.

[73] Voir, sur ce peintre : A. DE LA BANDA Y VARGAS, *El manuscrito de la Academia de Murillo*, Séville, 1982, pp. 43-45 ; F. QUILES, *Noticias de pintura (1700-1720)*, Séville, 1990, p. 83 ; F. QUILES, « Los pintores sevillanos y sus privilegios a la luz de un nuevo dato de fines del siglo XVII », dans : *Archivo Hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 64, 226, 1991, pp. 211-214 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], pp. 167-170.

par Ceán[74] : il s'agit du peintre José de Mera (1672 - ca 1734), qui avait autour de dix-sept ans à l'époque de la présence d'Ayala à Cadix en 1689[75].

Bernabé de Ayala à Cadix

Jusqu'à présent, nous n'avions plus d'informations sur Ayala à partir de 1675. Cette année-là, il habitait toujours à Séville et il figure d'ailleurs dans la documentation comme propriétaire d'une maison qu'il voulait louer[76]. Très probablement, le couple avait acheté cette maison en 1670, quand ils vendirent depuis Séville la maison qu'ils possédaient à Sanlúcar[77]. Kinkead retrouve encore la trace de l'artiste à Séville en 1677, où il habite la paroisse de San Marcos[78] et en 1678, quand il réalise l'inventaire et la mise à prix d'une série de peintures pour l'archidiacre de Carmona Don Luis Federigui, chanoine de la cathédrale de Séville[79].

En 1689, Bernabé de Ayala est installé à Cadix avec sa femme Leonor et avec leur fils Nicolás de Ayala, né après le testament de 1664. En effet, nous avons à Cadix un document attestant leur présence dans la ville en décembre de cette année-là[80]. La famille habitait chez Miguel Legot, le fils du peintre flamand Pablo Legot. Celui-ci était le propriétaire de deux maisons mitoyennes proches de l'église San Francisco, là où la colonie des Flamands de Cadix était installée[81].

Miguel Legot était peintre lui-même. Il était né à Séville vers 1627[82], ville qu'il avait quittée avec ses parents en 1635, mais avec laquelle son père garda toujours des liens étroits. Miguel Legot dut recevoir sa formation dans l'atelier paternel en compagnie du peintre Francisco Núñez, élève de son père qui

---

[74] CEÁN, *op. cit.*, 1800, III, p. 133 ; O'NEIL, *op. cit.*, p. 19.

[75] Sur ce peintre, voir : M. T. TERRÓN REYNOLDS, « El pintor José de Mera: 1672-1734? », dans : *I Congreso internacional de pintura española del siglo XVIII : Homenaje al ilmo. sr. don José Luis Morales y Marín : Marbella, 15-18 de abril de 1998*, Marbella, 1998, pp. 89-102.

[76] Ayala la cédait sans loyer à Don Juan de Vidales, comptable, s'il s'engageait à la rénover : HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1973, p. 64 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 56.

[77] HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 1973, p. 64 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 55.

[78] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 16, 1674, Libro II, f. 276 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 56.

[79] Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 13, 1678, Libro II, f. 989-994 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 56.

[80] Cadix, Archivo Histórico Provincial, CA 2114, « Testamento de Miguel Legot de 11 de diciembre de 1689 », f. 305-310.

[81] H. SANCHO SOPRANIS, « Las naciones extranjeras en Cádiz durante el siglo XVII », dans : *Estudios de Historia Social de España*, 4(2), 1960, pp. 643-877.

[82] Dans ses testaments de 1665, de 1666 et du mois de mai 1669, Pablo Legot affirma que son fils Miguel avait autour de quarante ans. Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 4415, « Testamento de Pablo Legot de 23 de julio de 1665 », f 296-301 ; CA 5994, « Testamento de Pablo Legot de 24 de diciembre de 1666 », f 611-623 ; CA 4924, « Testamento de Pablo Legot de 9 de mayo de 1669 », f 128-141.

arriva chez eux à l'âge de trois ans et grandit à ses côtés[83]. Mais il se pourrait qu'il n'ait pratiqué l'art de la peinture qu'en tant qu'amateur, puisque dans ses deux testaments il ne déclara pas exercer le métier de peintre. Il décéda à Cadix en 1695[84].

Il est certain que Bernabé de Ayala et Miguel Legot entretenaient alors des liens étroits d'amitié. Ayala n'était pas seulement accueilli chez lui mais, en outre, il figure comme son héritier et comme son exécuteur testamentaire[85]. Dans son testament du mois de décembre 1689, Miguel Legot lui laissait toutes les peintures qu'il aurait réalisées avant son décès[86]. Mais surtout, il cédait gracieusement au peintre et à sa famille l'usufruit à vie des pièces qu'ils occupaient chez lui : il s'agissait de la pièce « qui lui sert comme atelier et d'une autre pièce mitoyenne qui est disposée à la manière d'une salle et d'une alcôve, et un balcon couvert qui se trouve sur la pièce, ainsi qu'une autre pièce dans la cour qui possède une porte donnant sur la [...] rue »[87].

Pendant plusieurs années, Miguel Legot avait souffert d'une maladie qui l'avait laissé sans forces et sans jugement, au moins entre 1665 et 1670[88]. Cependant, on le sait déjà guéri dès 1672[89]. En 1665, Pablo Legot, lui aussi souffrant, avait demandé à son disciple Francisco Núñez et à sa femme de s'installer gracieusement chez eux pour, en échange, s'occuper de lui et de son fils, ce qu'il dut faire temporairement[90]. Vraisemblablement, Bernabé de Ayala aurait pu être accueilli chez Miguel Legot dans un contexte similaire [91].

---

[83] Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 4924, « Testamento de Pablo Legot de 9 de mayo de 1669 », f 136r.

[84] Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 1439, f 6-10.

[85] Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 2114, « Testamento de Miguel Legot de 11 de diciembre de 1689 », f. 310r.

[86] « Mando que los lienzos de pintura que tuviere hechos cuando yo fallezca se le den a Bernabé de Ayala, que así es mi voluntad », Cadix, Archivo Histórico Provincial, CA 2114, « Testamento de Miguel Legot de 11 de diciembre de 1689 », f. 306v.

[87] Traduction de l'auteur : « tengo hecha donación a Bernabé de Ayala, su mujer e hijo por sus vidas, de diferentes cuartos de una de las dichas casas, que es la que habito, y son el que sirve de obrador al susodicho y otro cuarto inmediato que está a la manera de sala y alcoba y un mirador que está sobre él y otro cuarto que está en el patio y tiene puerta a dicha calle », Cadix, Archivo Histórico Provincial, CA 2114, « Testamento de Miguel Legot de 11 de diciembre de 1689 », f. 306v.

[88] Dans ses testaments entre 1665 et 1670, Pablo Legot déclara que son fils était malade incapable, mais la nature de sa maladie était telle qu'il gardait toujours l'espoir de son rétablissement. Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 5297, « Testamento de Pablo Legot de 8 de julio de 1669 » ; CA 0351, « Testamento de Pablo Legot de 10 de septiembre de 1670 », f 467-471.

[89] P. QUINTERO, « Noticias referentes al pintor Pablo Legot », dans : *Boletín del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, 5, 1933, p. 35.

[90] VALDIVIESO / SERRERA, *op. cit.*, 1985, p. 261. En 1666, Francisco Núñez n'habitait pas chez les Legot.

[91] En 1695, la famille Ayala n'est plus chez Miguel Legot. Cadix, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 1439, « Testamento de Miguel Legot de 1695 », f 6-10.

Il est possible que Bernabé de Ayala soit entré en contact avec Miguel Legot à travers l'architecte de retables Bernardo Simón de Pineda, qui avait reçu sa formation à Cadix[92] et qui gardait peut-être encore un lien avec la ville et son milieu artistique. Ayala l'avait côtoyé à l'Académie de Séville et il entretint des rapports avec lui durant sa période sévillane[93].

Dans ce cercle de relations à Cadix figure aussi le peintre Antonio Hidalgo, attesté à Séville pour une bonne partie de sa carrière[94]. Proche lui aussi de Miguel Legot, Hidalgo partagea avec Ayala le rôle d'exécuteur de son testament de 1689. Hidalgo et Ayala entretenaient déjà à Séville des liens étroits. Ils y fréquentèrent l'Académie simultanément entre 1668 et 1674[95] et Hidalgo figure comme témoin lors de l'enregistrement du testament d'Ayala en 1664.

Hidalgo est un peintre dont on ne sait que très peu de choses. En 1674, il apparaît comme notaire de l'Académie de Séville[96]. Il dut être fortuné, puisqu'il contribua à soutenir les dépenses de l'institution, ainsi que celles des funérailles qu'elle voulait organiser pour son protecteur le Comte d'Arenales[97]. Aucune œuvre de sa main n'a été identifiée à ce jour avec certitude. Le comte de Viñaza signalait deux tableaux sur toile signés dans une collection privée à Séville, représentant des vases de fleurs[98]. Urrea lui attribue une *Immaculée Conception* au Musée du Prado, provenant de l'ancien Musée de la Trinidad, mais l'attribution est contestée par Valdivieso[99] (fig. 7).

---

92 ROMERO TORRES, *op. cit.*

93 Ayala y était également en rapport avec le sculpteur Pedro Roldán (1624-1699), un autre académicien : Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 19, 1674, Libro I, f. 801-805. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], pp. 55-56.

94 E. VALDIVIESO, *Pintura barroca sevillana*, Séville, 2003, p. 469.

95 M. A. CEÁN, *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo, sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, Cádiz, 1806, pp. 154-160 ; DE LA BANDA Y VARGAS, *op. cit.*, 1982, pp. 21, 34-35, 38-39, 43 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], pp. 245-246.

96 Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 11, 1674, Libro I, f. 569. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 246.

97 C. VIÑAZA, *Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez: A-L*, II, Madrid, 1889, p. 283 ; D. ANGULO, *Pintura del siglo XVII*, Madrid, 1954, p. 385; VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 469.

98 Traduction de l'auteur, « deux tableaux de vases à fleurs dans la collection de Mr Saturnino Dominé, voisin et commerçant de cette ville. Hidalgo est comparable par ces deux toiles à Arellano, Camprobín et d'autres peintres qui devinrent célèbres dans l'art de peindre les fleurs. Celles d'Hidalgo sont fines et ont un coloris très brillant : elles sont disposées dans deux vases en bonne composition, grande force d'empâtement et touchées avec âme et audace. La signature n'est pas datée, mais il est possible de dater les tableaux entre 1660 et 1680 » : VIÑAZA, *op. cit.*, p. 283. La notice fut reprise littéralement dans : J. CAVESTANY, *Floreros y bodegones en la pintura española. Catálogo ilustrado de la exposición*, Madrid, 1936 et 1940, p. 84.

99 Antonio Hidalgo (?), *Immaculée Conception*, huile sur toile, 205 x 155 cm, Madrid, Musée du Prado, inv. P3207. J. URREA, « El pintor José García Hidalgo », dans *Archivo Español de Arte*, 189, 1975, pp. 97-117 ici 111 ; A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Museo del Prado : inventario general de pinturas. II, el Museo de la Trinidad (bienes desamortizados)*, Madrid, 1991, p. 231 ; VALDIVIESO, *op. cit.*, 2003, p. 610.

Fig. 7 Anonyme, *Immaculée Conception*, huile sur toile, 205 x 155 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Hidalgo arriva à Cadix entre 1674 et 1680. Le 27 mars 1680, il se trouve aux côtés de dix-neuf autres peintres de la ville intentant un procès pour libérer l'art de la peinture des taxes communales[100]. Sa présence à Cadix avec Bernabé de Ayala suggère l'existence d'un possible réseau d'artistes sévillans gravitant autour de Miguel Legot, leur ami commun. Déménagèrent-ils ensemble à Cadix ? Ou bien Hidalgo s'y installa-t-il le premier et Ayala le suivit ?

Mais il se peut également que Bernabé de Ayala ait été attiré à Cadix par le peintre Diego Trujillo, un autre compagnon à l'Académie de Séville, au moins de 1666 à 1673[101]. Trujillo fut actif à Séville pendant les mêmes années qu'Ayala. Il est possible qu'ils aient eu des liens familiaux : Trujillo était le fils du maître tailleur Pedro de Trujillo et de doña Juana de Vargas[102]. Sa mère fut-elle une parente de la femme de Bernabé de Ayala ? C'est fort probable, lorsqu'on connaît l'habitude très répandue de tisser ce genre de liens dans le milieu des artistes. En outre, Trujillo, dont le second nom de famille était Rendón, aurait pu avoir des liens de parenté avec l'orfèvre Francisco Rendón, dont Ayala se déclarait le frère en 1664.

Trujillo est attesté à Cadix en 1667[103] et en 1680[104]. Par contre, il semblerait qu'il n'ait jamais quitté Séville définitivement. Les archives notariales de la

100 E. RESPETO MARTÍN, *op. cit.*, pp. 91-93.

101 CEÁN, *op. cit.*, 1806, pp. 151 et 160.

102 Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 13, 1652, Libro I, f. 275 ; 1678, Libro II, f. 902-903 et Oficio 21, 1680, Libro I, f. 765-766. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 539.

103 ANTÓN SOLÉ, *op. cit.*

104 RESPETO MARTÍN, *op. cit.*, pp. 92-93 ; ANTÓN SOLÉ, *op. cit.*, p. 177.

ville l'y mentionnent encore entre 1681 et 1689[105] et il y fit testament le 18 mai 1700[106].

Néanmoins, la documentation nous montre Trujillo particulièrement actif au sein de la gilde de peintres de Cadix. En 1667, il participe avec d'autres peintres à un procès contre l'un de leurs collègues[107]. En 1680, il obtient de la Ville le droit de cité et, au mois de mars de la même année, la gilde lui accorde le droit d'exercer le métier de peintre et le nomme, pour l'espace d'un an, inspecteur de la production artistique de ses collègues[108]. Ce mandat exigeait qu'il visitât les ateliers et les magasins des peintres, doreurs et polychromeurs de la ville et qu'il s'occupât de faire passer un examen aux artistes qui n'étaient pas en situation de lui présenter l'attestation de maîtrise. Toujours en 1680, on le trouve engagé dans divers procès pour la défense des intérêts fiscaux des peintres de Cadix, aux côtés de son collègue Antonio Hidalgo[109].

La production de peintures pour le Nouveau Monde

Les documents présentent l'activité de Trujillo comme celle d'un artiste entrepreneur, un négociant. Il était très actif dans le commerce avec l'Amérique. On lui connaît plusieurs envois de cargaisons de tableaux destinés à y être vendus. En 1673, il envoya à Saint-Domingue et à La Havane une caisse contenant un ensemble de quarante toiles, mais elles n'arrivèrent jamais à bon port[110]. En 1687, il accorda une procuration à trois capitaines de bateau pour recevoir en Amérique divers montants d'argent à son nom[111], probablement le fruit de la vente d'autres lots de peintures expédiées là-bas. Par ailleurs, il gardait des liens étroits avec le marin Matías de Tejada, qui le nomma l'administrateur de ses biens et tuteur de ses enfants avant de partir pour « les Royaumes des Indes »[112].

Ce genre d'activité commerciale avec l'Amérique est attesté pour de nombreux peintres sévillans, qui orientèrent une partie de leur production vers les colonies

105 KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], pp. 541-542.

106 A. MURO OREJÓN, « Pintores y doradores », dans : *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, VIII, Séville, 1935, p. 104.

107 Cadix, Archivo Diocesano, Autos de Cádiz, año 1667, *Autos por Diego Trujillo y Juan Lorenzo Cantero, pintores de esta ciudad contra Francisco Núñez, tanvien pintor desta ciudad.* Cité dans : ANTÓN SOLÉ, *op. cit.*, pp. 172-173.

108 RESPETO MARTÍN, *op. cit.*, p. 93.

109 RESPETO MARTÍN, *op. cit.*, pp. 91-93.

110 Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 13, 1676, Libro II, f. 249-250. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 541.

111 Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1687, Libro I, f. 428. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 542.

112 Séville, Archivo Histórico Provincial. Sección de Protocolos Notariales, Oficio 21, 1680, Libro I, f. 765-766 ; et Oficio 13, 1683, Libro I, f. 1040. KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 539.

américaines[113]. Ayala travailla lui aussi pour le Nouveau Monde, tant dans l'atelier de son maître que comme artiste indépendant. L'envoi des œuvres de Bernabé de Ayala au Pérou de son vivant est attesté par le tableau représentant l'autel de *Notre-Dame des Rois*, conservé au Tribunal constitutionnel de Lima et provenant du couvent des sœurs augustines récollettes de Nuestra Señora del Prado[114]. La présence de ce tableau dans le couvent est attestée dès 1666 par un inventaire ordonné par la *Real Audiencia* de Lima[115]. La peinture aurait pu être acquise par l'abbesse Antonia de la Cruz ; sous son mandat, le couvent fut reconstruit et on le fit décorer avec des peintures et des sculptures achetées entre 1661 et 1662, provenant de Lima mais aussi de Séville[116]. Cependant, le tableau aurait pu également être acquis par l'archevêque de Lima don Pedro Villagómez (1589 - 1671), protecteur de la communauté, qui avait achetés d'autres œuvres sévillanes notamment pour la cathédrale[117]. Par ailleurs, on a signalé un autre tableau d'Ayala en Amérique : une peinture représentant *Notre-Dame du Soto* au couvent de Nuestra Señora de los Ángeles à Lima[118].

Bernabé de Ayala aurait également travaillé au sein de l'atelier de Zurbarán à un ensemble de trente-quatre peintures commandées au maître en 1647 par le couvent de l'Encarnación à Lima, lequel était la maison mère de celui de

[113] D. T. KINKEAD, « Artistic Trade between Seville and the New World in the Mid Seventeenth Century », dans : *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas*, 25, 1983, pp. 73-101 ; D. T. KINKEAD, « El mercado de la pintura en Sevilla: 1650-1699 », dans : *Congreso Internacional Andalucía Barroca: I. Arte, arquitectura y urbanismo. Actas: Antequera, 17-21 de septiembre 2007*, Séville, 2009², pp. 89-98 ; R. RUIZ GOMAR, « Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica », dans : *Pintura de los Reinos*, Mexico, 2009, pp. 543-641, ici 596-598 ; L. KATA, « 'With the most diligence possible': Francisco de Zurbarán and the Overseas Art Trade in the Seventeenth Century », dans : *Hispanic Research Journal*, 12, 5, October, 2011, pp. 387-396 ; B. NAVARRETE PRIETO, « L'atelier de Zurbarán comme fabrique de sainteté : prototypes, séries et commercialisation », dans I. CANO RIVERO, *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*, cat. expo., Bruxelles, 2014, pp. 54-65.

[114] J. BERNALES BALLESTEROS, « Una pintura original de Bernabé de Ayala », dans : *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 50, 153, 1969, pp. 175-179, ici 176.

[115] Séville, Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, leg. 67: « Inventario de rentas y bienes del Monasterio del Prado. Lima, 29 de septiembre de 1666 ». BERNALES BALLESTEROS, *op. cit.*, p. 177.

[116] Dans les livres de comptes du monastère figure l'acquisition du tableau avec nom et date. A. SANTIBÁÑEZ SALCEDO, *El monasterio de Nuestra Señora del Prado*, Lima, 1943, p. 26 ; BERNALES BALLESTEROS, *op. cit.*, pp. 176-177 et 179.

[117] Pour une autre œuvre attribuée au cercle de Zurbarán dans ce couvent de Lima, voir : J. MARIAZZA FOY, « Francisco de Zurbarán y su taller en la pintura colonial peruana », dans : *Francisco de Zurbarán y su obrador. Obras en España y en el Virreinato del Perú*, Madrid, 2001, pp. 51-60, ici 58.

[118] L. E. TORD, « Francisco de Zurbarán en el Perú », dans : *Francisco de Zurbarán y su obrador. Obras en España y en el Virreinato del Perú*, Madrid, 2001, pp. 61-63. Par erreur, on a signalé une seconde version du tableau de *Notre-Dame des Rois* qui aurait été repérée par Soria au Mexique. En réalité, il n'en fit référence qu'à celle de Lima : M. SORIA, *The paintings of Zurbarán : complete edition*, Londres, 1953, p. 25.

Nuestra Señora del Prado[119]. En effet, les assistants collaborèrent à la réalisation d'une bonne partie des œuvres envoyées en Amérique durant la période où Zurbarán s'orienta vers le commerce avec les colonies[120], c'est-à-dire dans les années 1640-1655[121]. Pour cette clientèle, ses collaborateurs produiront principalement des cycles de tableaux représentant des sybilles, des pères fondateurs d'ordres monastiques, des vierges martyres, des apôtres, des empereurs romains...[122], dont les compositions étaient tirées de gravures flamandes, françaises ou italiennes[123]. À Lima et à Puebla, au Mexique, on conserve ainsi un cycle de tableaux représentant les patriarches des douze tribus d'Israël. Une troisième version de ces cycles, d'une qualité supérieure aux précédents, est conservée à Auckland Castle, en Angleterre, au moins depuis les années 1720[124]. On a suggéré qu'il avait également été destiné aux Amériques à l'origine, mais qu'il n'aurait jamais atteint sa destination. Ayant peut-être fait l'objet d'une capture par des pirates anglais, ces tableaux auraient été transportés en Angleterre[125]. Réalisé avant 1647, un cycle supplémentaire des *Douze Césars* destiné à Lima est mentionné dans les archives notariales à Séville[126]. En 1649, enfin, un document atteste un envoi de tableaux et de matériau de peintre à Buenos Aires[127].

Pour Brown, c'est entre 1640 et 1650 que Zurbarán multiplia les envois des cycles picturaux vers le marché américain, précisément au moment où Ayala

---

[119] G. LOHMANN VILLENA, « Las pinturas de Zurbarán para el convento de la Encarnación de Lima », dans : *Revista del Archivo General de la Nación*, 19, 1999, pp. 171-182 ; KATA, *op. cit.*, p. 394.

[120] *Francisco de Zurbarán y su obrador. Obras en España y en el Virreinato del Perú*, Madrid, 2001.

[121] GUINARD, *op. cit.*, 1960, p. 55 ; D. T. KINKEAD, « The Last Sevillian Period of Francisco de Zurbarán », dans : *The Art Bulletin*, 65, 2, June, 1983, pp. 305-311, ici 307.

[122] KINKEAD, *op. cit.*, 1984, p. 306 ; B. NAVARRETE PRIETO / O. DELENDA, *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*, Valence, 1998 ; B. NAVARRETE PRIETO, *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión*, Séville, 2013.

[123] B. NAVARRETE PRIETO, « La mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán », dans : A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (dir.), *Zurbarán ante su centenario (1598-1998). Textos de las ponencias presentadas en el Seminario de Historia del Arte [Soria, del 21 al 25 de julio de 1997]*, Valladolid, 1999, pp. 115-145, ici 141-143 ; A. JUSTO ESTEBARANZ, « Algunas fuentes grabadas desconocidas de pinturas de Zurbarán y su obrador », dans : *Congreso Internacional Andalucía Barroca: I. Arte, arquitectura y urbanismo. Actas: Antequera, 17-21 de septiembre 2007*, Séville, 2009, pp. 331-338.

[124] G. FINALDI, « Zurbarán's Jacob and his twelve sons. A family reunion at the National Gallery », dans : *Apollo*, 392, October, 1994, pp. 1-16.

[125] C. PEMÁN, « La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas », dans : *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, pp. 153-172, ici 164.

[126] D'autres envois réalisés plus tôt sont aussi documentés. En 1640, Zurbarán portait plainte contre un capitaine de bateau sévillan qui s'était engagé à vendre en Amérique en son nom plusieurs cycles de tableaux, mais qui les aurait utilisés pour décorer son bateau lors d'une fête organisée pendant la traversée, ce qui eut comme conséquence de les abîmer en empêchant leur vente. KATA, *op. cit.*, p. 389.

[127] M. L. CATURLA, « Zurbarán exporta a Buenos Aires », dans : *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 4, 1951, pp. 27-30.

se serait retrouvé dans son atelier[128]. Par la suite, ses épigones et ses imitateurs continueront cette activité[129].

La popularité en Amérique de ces cycles réalisés à Séville (et ensuite aussi à Cadix ?) est démontrée par l'abondance de références à des envois de tableaux dans les archives sévillanes. La production de séries, qui débute au XVI[e] siècle, ne se réduit pas à celle de l'atelier de Zurbarán[130]. Kinkead a étudié en détail le cas du peintre Juan de Luzón (1608 - 1662), qui destina la totalité de sa production au commerce américain, mais il a également réuni de nombreux renseignements sur d'autres artistes qui consacrèrent une bonne partie de leur travail à ce genre d'activité[131]. Parmi eux, on trouve quatre compagnons de Bernabé de Ayala et de Diego Trujillo à l'Académie de Séville[132] : il s'agit de Luis Carlos Muñoz (av. 1658 - apr. 1665)[133], de Juan Fajardo (ca. 1605 - ca 1693)[134], de Juan López Carrasco (1622 - 1692?)[135] et de Juan Gómez de Arroyo (1635 - 1693)[136]. Les documents conservés nous montrent ces artistes comme des maîtres indépendants travaillant à la tête d'un atelier où l'on produisait des œuvres en série proches de celles élaborées par Zurbarán et ses collaborateurs[137]. Dans leurs tableaux destinés au marché américain, la rapidité d'exécution l'emportait sur l'originalité et, dès lors, ils répétaient des formules à succès. En général, ils ne représentaient qu'une seule figure, ce qui simplifiait le travail d'exécution et permettait de réduire les prix[138]. Les 108 tableaux que Muñoz s'engagea à peindre en 1665 dans un délai de quatre mois constitue un exemple représentatif : un ensemble de vingt-quatre anges,

---

[128] J. BROWN, « La problemática zurbaranesca », dans : *Symposium Internacional Murillo y su época*, Séville, 1982. Nous connaissons les noms des assistants de l'atelier de Zurbarán en 1636, et Bernabé de Ayala n'en fait pas partie. Ils étaient José Durán, Alonso de Flores, Diego Muñoz Naranjo (1616-?) et le Flamand Ignacio de Ries (1616-après 1675) : J. PALOMERO PÁRAMO, « Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y a Lima en el año de 1636 », dans : *Zurbarán: IV centenario del nacimiento*, Madrid, 1998, pp. 17-31.

[129] NAVARRETE PRIETO, *op. cit.*, 1999, p. 117.

[130] J. M. SERRERA, « Zurbarán y América », dans : *Zurbarán*, Madrid, 1988, pp. 62-83.

[131] D. T. KINKEAD, « Juan de Luzón and the Sevillian painting trade with the New World in the second half of seventeenth century », dans : *The Art Bulletin*, 66, 1984, pp. 303-310 ; SERRERA, *op. cit.*, 1988, pp. 70-71 ; J. J. JUNQUERA Y MATO, « Zurbarán y América », dans : PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pp. 147-160, ici 153.

[132] CEÁN, *op. cit.*, 1806, pp. 145, 154-155 et 161 ; BANDA Y VARGAS, *op. cit.*, 1982, pp. 21, 23-25, 29-32, 36, 40, 42, 44, 46 et 47 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 146.

[133] KINKEAD, *op. cit.*, 1984, p. 305 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], pp. 374-375.

[134] KINKEAD, *op. cit.*, 1984, p. 304 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], pp. 142-147.

[135] D. KINKEAD, « Juan López Carrasco, discípulo de Murillo: documentos nuevos », dans : *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 220, 1989, pp. 323-328 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], pp. 285-295.

[136] KINKEAD, *op. cit.*, 1984, pp. 304-305 ; KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], pp. 212-216.

[137] KINKEAD, *op. cit.*, 1984, p. 306.

[138] A. MORENO MENDOZA, « La pintura en Sevilla en la primera mitad del siglo XVII: gremio, precios y mercado », dans : *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, 258, 2002, pp. 153-175.

Fig. 8 Attribué à Bernabé de Ayala, *Saint Antoine abbé*, huile sur toile, 192 x 109 cm, Lima couvent de la Buena Muerte.

un cycle de douze « hommes célèbres », deux « jeux d'apôtres », deux « jeux de vierges », six tableaux représentant *Notre-Dame de la Soledad*, six autres de *Notre-Dame du Rosaire* et encore six de la *Madonna del Popolo*[139]. En 1665, Juan López Carrasco destinait au marché américain un lot similaire de 132 tableaux sur toile sans châssis. Dénombrés par douzaines, il n'y a pas de doute quant à leur statut de simple marchandise : « 2 douzaines » de vierges, « 2 douzaines de Patriarches », « 2 douzaines d'anges », « 12 Saint François », « 2 jeux d'Apôtres »...[140]

Les modèles durent être assez souvent similaires à ceux de Zurbarán ; ce fut notamment le cas pour Bernabé de Ayala, mais peut-être aussi pour son compagnon Diego Trujillo. Parmi les cycles conservés en Amérique, Odile Delenda attribue à Ayala et à son atelier deux ensembles conservés à Lima[141]. Il s'agit, d'une part, de celui du couvent de la Buena Muerte, représentant des saints pères fondateurs d'ordres monastiques[142] (fig. 8) et, d'autre part, celui conser-

139 KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 375.

140 KINKEAD, *op. cit.*, 2009[1], p. 289.

141 DELENDA, *op. cit.*, 2010, cat. BA-12 à BA-26.

142 Sur le cycle du couvent de la Buena Muerte à Lima, voir aussi : MARIAZZA FOY, *op. cit.*, pp. 55-56.

vé dans la sacristie du couvent de San Francisco. Ce cycle constitue ce qu'on appelle un *apostolado*, c'est-à-dire, un ensemble de quinze tableaux représentant les douze apôtres avec le *Sauveur*, la *Vierge* et *Saint Paul*[143]. Toujours à Lima, on a proposé également de lui attribuer un cycle des sept archanges[144].

Ces peintres réalisaient des envois en Amérique à leurs risques et périls, suivant le système de vente habituel pour d'autres marchandises, mais avec l'avantage de pouvoir vendre leurs tableaux à des prix très supérieurs à ceux pratiqués à Séville[145]. Le peintre établissait une procuration avec un agent, généralement un capitaine de bateau ou un armateur, le chargeant de vendre au meilleur prix possible un lot de peintures de sa main[146], mais parfois aussi des lots acquis à des tiers[147]. À son retour, l'intermédiaire payait au peintre le résultat de la vente, en touchant sa commission.

En tant que porte d'accès aux Indes occidentales et siège du commerce entre le royaume d'Espagne et ses territoires américains, Séville offrait un maximum de possibilités aux artistes désireux d'exploiter son marché international[148]. Bernabé de Ayala et Diego Trujillo profitèrent de ces avantages, Antonio Hidalgo peut-être aussi. Cependant, la crise du port de Séville pendant la seconde moitié du XVII^{e} siècle dut affecter de manière directe leurs affaires américaines. En effet, Kinkead a parlé d'un véritable effondrement du commerce sévillan de peintures vers le Nouveau Monde vers le milieu des années 1680[149], crise qui dut s'amorcer dans les années précédentes. Est-ce que ce sont leurs liens commerciaux avec l'Amérique qui attirèrent Ayala, Trujillo et d'autres peintres vers Cadix, au moment où le port de Séville perdait de son importance ?

L'hypothèse est d'autant plus plausible quand on sait que ce fut justement dans ces années-là que des marchands de tableaux anversois firent aussi le choix de s'installer à Cadix pour leurs exportations destinées à la péninsule Ibérique et ses colonies américaines. En effet, entre 1650 et 1668, Matthijs Musson et Maria Fourmenois y employèrent toute une série d'agents[150].

---

[143] Pour ce genre de cycles dans les Pays-Bas méridionaux, voir : A. DELVINGT, « Une série d'apôtres, le Christ et saint Paul du peintre caravagesque Gérard Seghers identifiée à Saint-Ghislain », dans : *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 70, 2001, pp. 143-181.

[144] J. BERNALES BALLESTEROS, *El siglo de oro en la pintura sevillana*, Lima, 1985 ; MARIAZZA FOY, *op. cit.*, p. 56.

[145] KINKEAD, *op. cit.*, 2009^{2}, p. 93 ; KATA, *op. cit.*, p. 388.

[146] KINKEAD, *op. cit.*, 1984, p. 306 ; KATA, *op. cit.*, pp. 392-393.

[147] En 1649, Zurbarán envoyait à Buenos Aires un ensemble de neuf paysages flamands pour y être vendus avec une série de tableaux provenant de son atelier : CATURLA, *op. cit.*, 1951 ; SERRERA, *op. cit.*, 1988, p. 71.

[148] J. BROWN, « Painting in Seville and Mexico City, 1560-1660: influences and differences », dans : J. GUTIÉRREZ HACES (coor.), *Paintings of the Kingdoms: shared identities: territories of the Spanish Monarchy, 16th-18th centuries*, Mexico, 2009, pp. 924-962.

[149] KINKEAD, *op. cit.*, 2009^{2}, p. 94.

[150] N. DE MARCHI / H. J. VAN MIEGROET, « Exploring markets for Netherlandish Paintings in Spain and Nueva España », dans : *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50, 1999, pp. 81-111.

En 1671, le marchand Justo Forchondt s'établit directement à Cadix pour y créer une succursale de la célèbre maison anversoise, recevant la même année une cargaison de 319 tableaux provenant d'Anvers, tableaux qu'il vendit à des clients et à des marchands locaux, ainsi qu'à des agents partant vers les Indes[151]. Son frère Guilliam l'y rejoignit entre 1677 et 1685.

Ceci nous montre que le marché d'art vers le Nouveau Monde, s'orientant vers Cadix et son port et désertant peu à peu Séville, ne faisait que reproduire les tendances attestées pour d'autres formes de commerce. Ce phénomène aurait attiré également vers Cadix les artistes dont une partie importante de la production était destinée au marché colonial, notamment Barnabé de Ayala et ses compagnons. La concentration des chercheurs sur les archives sévillanes et l'anonymat dans lequel sont restés plongés jusqu'à très récemment la plupart des artistes impliqués pourrait expliquer que le phénomène soit resté inaperçu et qu'on ait négligé l'importance de Cadix dans la production artistique destinée au marché américain[152].

[151] S. VAN GINHOVAN, « Exports of Flemish Imagery to the New World: Guilliam Forchondt and his commercial Network in the Iberian Peninsula and New Spain, 1644-1678 », dans : *Jaarboek Koninklijk Museum voor het Schone Kunsten Antwerpen*, 2011, pp. 119-144.

[152] Je tiens à exprimer ma gratitude à Denis Michez, Antonio Romero, Géraldine Patigny, Anne Van Seymortier et Didier Martens pour leur aide dans la préparation de ce travail, ainsi qu'au personnel des archives et bibliothèques provinciales de Cadix et de la National Art Library de Londres. Je voudrais le dédier à la mémoire de Josefa del Pino Infantes (1922 - 2011), en souvenir des étés passés ensemble face à Cadix.