

# rrc

## Barroco vivo, Barroco continuo

Fernando Quiles García  
María del Pilar López  
editores



UNIBrrc



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE COLOMBIA

Universo Barroco Iberoamericano



# Barroco vivo, Barroco continuo

Fernando Quiles García  
María del Pilar López  
editores

## **UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

### **Rectora**

Dolly Montoya

### **Director Editorial Universidad Nacional de Colombia**

Alfonso Espinosa

### **Vicerrector de Sede Bogotá**

Jaime Franky

### **Decano Facultad de Artes**

Carlos Naranjo

### **Directora Instituto de Investigaciones Estéticas**

María del Pilar López

### **Director Centro de Divulgación y Medios**

Alberto Amaya

### **Coordinador Editorial Centro de Divulgación y Medios**

Juan Francisco Poveda

## **UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE**

### **Rector**

Vicente C. Guzmán Fluja

### **Director Publicaciones Enredars**

Fernando Quiles

### **Secretario General**

José M<sup>a</sup>. Seco Martínez

### **Vicerrectora de Internacionalización**

Isabel Victoria Lucena Cid

### **Decana Facultad de Humanidades**

Rosario Moreno Soldevila

### **Responsable Área de Historia del Arte**

Ana Aranda Bernal

### **Coordinador Editorial Publicaciones Enredars**

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

# Barroco vivo, Barroco continuo



UNIVERSIDAD  
**PABLO DE  
OLAVIDE**  
SEVILLA



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

© 2019

## Universo Barroco Iberoamericano

5° volumen

### Editores

Fernando Quiles

María del Pilar López

### Director de la colección

Fernando Quiles García

### Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

### Diseño editorial

Marcelo Martín

### Maquetación

Belén Calderón / José David Ruiz Barba

### Imagen de portada

Santa María la Blanca, Sevilla.

### Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición: Universidad Nacional de Colombia, Colombia | E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes, España

ISBN: 978-958-783-862-6

2019 Bogotá, Colombia

Sevilla, España

### Comité Asesor

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*

Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*

Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*

Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*

Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*

Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*

María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*

Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*

Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Angeles, Estados Unidos*

Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*

Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*

Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*

Macarena Moralejo. *Universidad de Granada, España*

Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*

Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*

Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*

Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid, España*

Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*

Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*

Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

# Índice

<b>El Barroco Vivo. Descúbrelo en Ti.</b> Dora Eulalia Arízaga Guzmán	008
<b>El cuarto de pesebre en los espacios domésticos. Un caso en la ciudad de Santafé de Bogotá a mediados del siglo XVIII.</b> María del Pilar López Pérez	024
<b>Legados de Ultramar. Las donaciones de José de Montalvo y Palma al Convento de Nuestra Señora de Gracia de Granada.</b> Guadalupe Romero Sánchez	040
<b>El Diablo de Tópaga: La espiritualidad jesuita y las imágenes en el siglo XVII.</b> Carlos Rojas Cocomá	052
<b>El retrato en Santafé, Nuevo Reino de Granada.</b> María Constanza Villalobos Acosta	074
<b>El comercio artístico entre Cádiz y América en la segunda mitad del siglo XVII: en torno al pintor Bernabé de Ayala y su círculo.</b> Eduardo Lamas-Delgado	090
<b>La sacristía de la catedral de Valladolid de Michoacán.</b> Hugo Armando Félix Rocha	110
<b>Subordinadas sustantivas: la mujer a través de la pintura barroca gallega.</b> Begoña Álvarez Seijo	128
<b>O Tenente-coronel e Engenheiro Manuel do Couto. Contributo para a sua biografia.</b> Miguel Portela	146
<b>Imágenes en movimiento. El caso de los Divinos Caminantes de las clausuras femeninas de la Real Audiencia de Quito.</b> Ángel Peña Martín	162
<b>Santos Pacheco de Lima (1684-1768) e José Coelho de Noronha (1705-1765): duas faces da talha barroca luso-brasileira.</b> Sílvia Maria Cabrita Nogueira Amaral da Silva Ferreira y Aziz José de Oliveira Pedrosa	180
<b>Clarificando los orígenes del pintor Nicolás Javier de Goríbar: Nuevos datos sobre su familia paterna.</b> Ángel Justo-Estebanz	200





A presença de artistas espanhóis na diocese de Miranda-Bragança entre os séculos XVI e XVIII: da Galiza a Castela e León. Ana Celeste Glória	216
Intorno al Panteón de los Reyes dell'Escorial: il Mausoleo-Retablo-Teca-Reliquiario fra tenebra e luce. Marcello Fagiolo	240
La donación de un fragmento del ayate original de Nuestra Señora de Guadalupe para la Catedral de México en 1673. Gabriela Sánchez Reyes	266
¿“ <i>Ut Sculptura Poesis</i> ”? La Virgen de los Remedios y su imagen en las fuentes literarias en los siglos XVII y XVIII. Luis Javier Cuesta Hernández	280
Culto, Devoción y Escenografía de las Reliquias: “Delineación” del Relicario del Ochavo de la Catedral Primada de Toledo en 1790. Ignacio José García Zapata	296
Pintura mural en los conventos de la Provincia Franciscana de la Santa Fe de Colombia. José Manuel Almansa Moreno	312
Duque Cornejo, pintor. Manuel García Luque	330
La percepción literaria y artística del Nuevo Mundo en los Antiguos Estados de Italia (s. XVI-XVII). Macarena Moralejo Ortega	348
Técnicas jesuíticas de predicación misional, del Viejo al Nuevo Mundo (c. 1550-1650). Juan Luis González García	368
Y al fin: Barroco vivo, barroco continuo. Lecturas de un arte que se resiste a ser -solo- historia. Fernando Quiles García	386

# El comercio artístico entre Cádiz y América en la segunda mitad del siglo XVII: en torno al pintor Bernabé de Ayala y su círculo

**Eduardo Lamas-Delgado**

Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA), Bruselas  
eduardo.lamas@kikirpa.be

**Resumen** En este trabajo se estudia la transferencia a Cádiz de una parte de la actividad artística de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII a raíz del desarrollo económico, comercial y social de aquélla y de la decadencia del puerto de ésta, así como de la crisis de su mercado artístico hacia 1680. Así, se recogen, analizan y relacionan diversos datos sobre varios pintores y escultores sevillanos que se trasladaron a Cádiz en este período. En conclusión, se propone la hipótesis de enlazar la atracción ejercida por la ciudad y su puerto con la implicación de estos artistas en el mercado americano, así como en el comercio en general a través del que lograron diversificar sus actividades económicas. El autor advierte al lector que esta contribución es en parte una adaptación, puesta al día y traducida del francés al castellano, de un trabajo precedente sobre el pintor Bernabé de Ayala (Jerez, *c. 1625/post. 1689*).

**Palabras clave:** Cádiz, mercado artístico, comercio artístico americano, Bernabé de Ayala, Diego Trujillo, Antonio Hidalgo, Jacinto Pimentel.

**Abstract** This paper deals on the transfer of a part of the artistic production in Seville to Cadiz during the second half of the seventeenth century, due to the economical, commercial and social development of the former and due to the art market crisis in Seville around 1680 and to the decadence of its harbour. On this purpose, the paper gathers and analyses different data about the painters and sculptors from Seville who settled down in Cádiz during this period. As conclusion, it proposes to link the appeal exercised by the city and its port with the activities of these artists as dealers on the American market, as well as on general market. We point out to the reader that this paper is an updated adaptation translated from French to Spanish of a precedent one on the painter Bernabé de Ayala (Jerez, *c. 1625/post. 1689*).

**Key words:** Cádiz, art market, American art dealership, Bernabé de Ayala, Diego Trujillo, Antonio Hidalgo, Jacinto Pimentel.

Gracias a su puerto, Sevilla había sido hasta mediados del siglo XVII una de las ciudades más prósperas de la Península Ibérica<sup>1</sup>. Sin embargo, sobre todo a partir de esa fecha, el puerto se fue enarenando, dificultando el acceso a las embarcaciones de mayor tonelaje, y además, en 1649 la ciudad fue víctima de una epidemia de peste sin precedentes que redujo su población a la mitad<sup>2</sup>. Desde entonces ya nada fue igual. Su puerto fue poco a poco cediendo en importancia ante el desarrollo de las actividades portuarias y comerciales de la ciudad de Cádiz, situada directamente en el océano atlántico, cerca de la desembocadura del Guadalquivir y a la entrada de una amplia bahía, con una situación privilegiada entre Europa, África y América<sup>3</sup>. Esta ubicación hizo posible que la ciudad de Cádiz experimentase un notable desarrollo económico, social y demográfico desde 1650, proceso que se aceleró aún más cuando en 1680 se fijó en Cádiz la cabecera de las flotas<sup>4</sup>, y sobre todo hacia principios del siglo XVIII, cuando a partir de 1717 la Casa de Contratación, la institución encargada de gestionar el comercio americano, abandonó definitivamente Sevilla por Cádiz<sup>5</sup>. François Bertaut, secretario del embajador francés extraordinario en Madrid en 1660, recoge en el relato de su viaje a España, que « les galions s'en sont allez à Cadiz [...], et ainsi Cadiz s'est enrichie, et s'enrichit tous les jours »; en Sevilla, en cambio, « il n'y a plus présentement des vaisseaux, à cause que tout va à Cadiz »<sup>6</sup>.

Desde el punto de vista artístico, esta situación permitió emprender en Cádiz numerosos proyectos de construcción de iglesias, conventos, capillas y palacios, lo que atrajo numerosos artistas, tanto españoles como extranjeros<sup>7</sup>. Así, el traslado a Cádiz del pintor flamenco Pablo Legot (1590-1671) hay que situarlo en este contexto<sup>8</sup>. Legot dejó Sevilla en 1635 junto a su esposa y su hijo el también pintor Miguel Legot (c. 1627-1695), y se vio principalmente atraído por la actividad comercial de la ciudad, donde combinó su producción artística con sus labores como agente por cuenta de la rama gaditana de la Casa de Contratación de Sevilla, concretamente en el cargo de alguacil fiscal del Real Almirantazgo<sup>9</sup>. De Sevilla a Cádiz se trasladó también el ensamblador Miguel Cano II (1587-después de 1635)<sup>10</sup>, hermano del pintor Alonso Cano y amigo de Legot. En 1638, consta la presencia en Cádiz del pintor sevillano

Sebastián López de Arteaga (1610-1656), antes de pasar a la Nueva España, donde desarrolló después una carrera brillante<sup>11</sup>. En junio de 1638, Arteaga toma carta de aprendiz en Cádiz, y en 1642 ya está instalado en México. Entre otros motivos, también debemos relacionar con este mismo contexto de decadencia del puerto de Sevilla el traslado a Madrid del pintor Francisco Herrera I (c. 1590-c. 1654) hacia 1647<sup>12</sup>, y de Francisco de Zurbarán en 1658<sup>13</sup>.

Más tarde, en 1686, la escultora Luisa Roldán (1652-1706) se trasladó desde Sevilla a Cádiz con su esposo, el también escultor Luis Antonio de los Arcos, para responder a diversos encargos del ayuntamiento y de la catedral<sup>14</sup>, como ya había hecho su padre Pedro Roldán unos años antes<sup>15</sup>.

Aunque no se instaló en Cádiz, el escultor flamenco activo en Sevilla José de Arce realizó varios trabajos para los conventos de San Agustín y de la Merced de esta ciudad hacia 1650<sup>16</sup>. Tampoco llegó a instalarse el pintor sevillano de origen flamenco Cornelis Schut II (c. 1629-1685), que trabajó principalmente para la catedral<sup>17</sup>. Más tarde, el propio Murillo realizó un conjunto de pinturas para el convento de los Capuchinos de Cádiz<sup>18</sup>.

Investigaciones recientes han desvelado la actividad comercial con América de algunos de estos artistas, así como la presencia en Cádiz, hacia finales del siglo, del pintor Bernabé de Ayala (Jerez, c. 1620/25- después de 1689), artista conocido como uno de los principales discípulos y asistentes de Francisco de Zurbarán, e igualmente activo en el comercio americano<sup>19</sup>. Las circunstancias de la presencia de Ayala en Cádiz nos van a servir como hilo conductor para tratar del traslado de una parte de la actividad artística sevillana a la ciudad atlántica durante el último tercio del siglo XVII. Con este fin, además de la documentación conservada en Cádiz, también nos haremos eco de las investigaciones realizadas por Duncan T. Kinkead en los archivos sevillanos, que han permitido sacar a la luz numerosos datos sobre la vida de Ayala y de otros artistas sevillanos, y que, lamentablemente, no han sido tenidos en cuenta por los abundantes estudios y exposiciones recientes sobre la pintura de Zurbarán y sus colaboradores<sup>20</sup>.

### **Los círculos de los pintores sevillanos en Cádiz a finales del siglo XVII**

La última noticia de la presencia de Bernabé de Ayala en Sevilla es de 1678<sup>21</sup>. Nada sabemos a partir de entonces hasta que un documento confirma la presencia del pintor y su familia en Cádiz en diciembre de 1689, ocupando una serie de habitaciones y un taller de pintura en casas del pintor Miguel Legot<sup>22</sup>. Éste vivía en casas de su propiedad, que había heredado de su padre el pintor flamenco Pablo Legot, no muy alejadas de la iglesia de San Francisco, donde se hallaba instalada la colonia flamenca de Cádiz<sup>23</sup>.

Miguel Legot se había trasladado a Cádiz desde Sevilla en 1635, pero él y su padre permanecieron en contacto con los círculos artísticos sevillano. De estos contactos son prueba los lazos de amistad con Bernabé de Ayala, que figura en su testamento de 1689 como su heredero y como su albacea<sup>24</sup>. Es

posible que Bernabé de Ayala entrase en contacto con Miguel Legot a través del arquitecto Bernardo Simón de Pineda, activo en Sevilla, pero que había recibido su formación en Cádiz<sup>25</sup>. Una vez de vuelta en Sevilla, Pineda debió de guardar lazos con la ciudad y su ambiente artístico. Por su parte, Ayala había coincidido con el arquitecto en la Academia de Sevilla y sabemos que mantuvieron relaciones, así como con Pedro Roldán, otro académico sevillano ligado a la ciudad de Cádiz<sup>26</sup>.

En este círculo de relaciones entre Sevilla y Cádiz figura también el pintor Antonio Hidalgo, quien fue albacea de Miguel Legot junto a Ayala, y quizá quien puso en contacto a ambos pintores<sup>27</sup>. Documentado en Sevilla la mayor parte de su carrera, Hidalgo mantuvo relaciones estrechas con Ayala en Sevilla, donde ambos frecuentaron la Academia entre 1668 y 1674<sup>28</sup>. Además, Hidalgo figura como testigo en el testamento de Ayala de 1664<sup>29</sup>. En 1674, aparece como notario de la Academia de Sevilla<sup>30</sup>. Debió de disponer de una cierta fortuna, porque contribuyó al desembolso necesario para solventar los gastos de la institución, así como los del funeral que ésta quiso organizar para su protector el conde de Arenales<sup>31</sup>. Es posible que esta posición desahogada se debiese a que alternó la actividad de pintor con la de comerciante, razón que podría explicar su traslado a Cádiz, pero lo cierto es que nada se puede afirmar al respecto por ahora.

Antonio Hidalgo llegó a Cádiz entre 1674 y 1680. El 27 de marzo de 1680, se encuentra entre los diecinueve pintores de la ciudad que intentan un pleito para liberar de las tasas municipales el ejercicio de la pintura<sup>32</sup>. Su presencia en Cádiz junto a Bernabé de Ayala sugiere la existencia de una probable red de artistas sevillanos gravitando en torno a Miguel Legot, el amigo común de ambos. ¿Se trasladaron Hidalgo y Ayala a Cádiz juntos, o bien Hidalgo lo adelantó y Ayala se reunió con él posteriormente?

Sobre la obra de Hidalgo como pintor aún sabemos bien poco. Hasta ahora sólo se conocía la referencia a dos floreros firmados señalados por Viñaza<sup>33</sup>, pero recientemente se ha localizado una obra firmada en 1688 en la iglesia de Santa Catalina de Conil de la Frontera, en la diócesis de Cádiz, que permite establecer una primera piedra para la constitución de un *corpus*<sup>34</sup> (fig. 1).



Fig. 1. Antonio Hidalgo, *Las almas del Purgatorio*, 1688, óleo sobre lienzo, Conil de la Frontera, iglesia parroquial de Santa Catalina.

Otro artista que formó parte de este círculo es el pintor Diego Trujillo, quien también transfirió su actividad de Sevilla a Cádiz durante aquellos años. Nos consta su relación con Antonio Hidalgo durante su estancia en Cádiz<sup>35</sup>. Por otra parte, sabemos que Trujillo estuvo también en contacto con Bernabé de Ayala, porque los tres pintores coincidieron en la Academia de Sevilla, al

menos entre 1666 y 1673<sup>36</sup>. Además, no es imposible que existiesen lazos familiares entre Ayala y Trujillo, cuyo segundo apellido era Rendón, el mismo que el del orfebre Francisco Rendón, hermano de Bernabé de Ayala<sup>37</sup>. Además, Trujillo era hijo del maestro entallador Pedro de Trujillo y de D<sup>a</sup> Juana de Vargas, posible pariente de la esposa de Ayala<sup>38</sup>. Consta, en cualquier caso, la presencia de Diego Trujillo en Cádiz en 1667, y de nuevo en 1680<sup>39</sup>, aunque parece que nunca dejó Sevilla de manera definitiva<sup>40</sup>.

Al igual que Antonio Hidalgo, Trujillo estuvo particularmente implicado en el seno del gremio de pintores de Cádiz. En 1667, participó junto con otros pintores en un pleito contra uno de sus colegas, Francisco Núñez, que había sido discípulo y protegido en Cádiz de Pablo Legot<sup>41</sup>. En 1680, la Ciudad de Cádiz le concedió la naturalización, y, en marzo del mismo año, el gremio de pintores le acordó el derecho de ejercer el oficio de pintor<sup>42</sup>. En el espacio de un año, este mismo gremio lo nombró inspector de la producción artística de sus colegas, mandato que exigía que visitase los talleres y las tiendas de pintores, doradores y policromadores de la ciudad, y que se ocupase además de examinar a los artistas que no estaban en situación de probar la maestría. En ese mismo año de 1680, encontramos a Trujillo embarcado en diversos pleitos por la defensa de los intereses fiscales de los pintores de Cádiz, junto a su compañero Antonio Hidalgo<sup>43</sup>.

Con todos ellos debió de relacionarse también el escultor sevillano Jacinto Pimentel (c. 1599-1676)<sup>44</sup>, que había llegado a Cádiz en 1637. Vecino de los Legot<sup>45</sup>, con quien tenía relaciones económicas<sup>46</sup>, Ayala debió de entrar sin duda en contacto con él. Pimentel actuó en Cádiz como mercader, escultor y arquitecto. En 1638, al llegar a Cádiz se casa allí en segundas nupcias con la viuda del mercader Juan García Julián (?-1638)<sup>47</sup>, de quien heredaría el negocio<sup>48</sup>. La alianza se reforzó con un doble enlace entre las dos familias, al casar al mismo tiempo al primogénito de la viuda, el también llamado Juan García Julián (?-1639), con su hija Damasia, mientras que a su hija Ana la casa con Andrés Gres, que en 1673 se encontraba de partida en Nueva España, y a Mariana con el capitán Francisco Antúnez Muñoz, y más tarde, con el capitán Francisco de Almeida, quien también tenía negocios en América<sup>49</sup>. En 1656, Pimentel se halla casado de nuevo, una vez más con la viuda de Octavio Siculi, mercader italiano en Cádiz<sup>50</sup>. Gracias a estas alianzas y a sus negocios, Pimentel logró hacer fortuna en Cádiz<sup>51</sup>.

### **Los artistas activos en Cádiz y el comercio artístico con América**

Para varios de los artistas que se instalaron en Cádiz después de un período de actividad en Sevilla se ha podido documentar que orientaron una parte de su producción artística al comercio trasatlántico. Este tipo de actividades comerciales está, no obstante, mucho mejor documentada para numerosos pintores sevillanos<sup>52</sup>.

Así, sabemos que Bernabé de Ayala trabajó para el Nuevo Mundo, tanto como asistente del taller de Zurbarán, como en tanto que artista independiente<sup>53</sup>. El

envío de obras de Ayala al Perú se documenta a través del cuadro que representa el altar de la imagen de devoción de la Virgen de los Reyes<sup>54</sup> (fig. 2), cuadro que procede del convento de Agustinas recoletas de Nuestra Señora del Prado en Lima<sup>55</sup>. La presencia en Lima de esta pintura, firmada y fechada por Ayala en 1662, está documentada a partir de 1666, cuando un inventario encargado por la Real Audiencia de Lima la señala ya en el convento<sup>56</sup>. Es posible que fuese adquirida por la priora Antonia de la Cruz, durante cuyo gobierno se reconstruyó y redecoró el convento con pinturas y esculturas compradas entre 1661 y 1662, y procedentes tanto de Lima como de Sevilla<sup>57</sup>. No obstante, el cuadro también podría haber sido adquirido por el arzobispo de Lima D. Pedro Villagómez (1589-1671), protector del convento, quien también compró obras procedentes de Sevilla, principalmente para la catedral<sup>58</sup>.

Parte de la obra atribuida Bernabé de Ayala sugiere la importancia que el comercio con América pudo llegar a alcanzar en el seno de su producción. Al menos tres ciclos de cuadros que siguen los modelos de producción aprendidos en el taller de Zurbarán pueden relacionarse con la producción de Bernabé de Ayala como maestro independiente. Se trata de tres ciclos pictóricos conservados en Lima<sup>59</sup>: en primer lugar, el ciclo del convento de la Buena Muerte que presenta padres fundadores de órdenes monásticas. A continuación, el apostolado que se conserva en la sacristía del convento de San Francisco de Lima. Y finalmente, un ciclo de siete arcángeles en el monasterio de la Concepción de Lima<sup>60</sup>.

La piedra angular del *corpus* de Ayala es el cuadro de la Virgen de los Reyes en Lima, la única obra documentada del pintor<sup>61</sup>. Le sigue el conjunto de pinturas que Ponz le atribuye en la iglesia del Hospital de San Juan de Dios en Sevilla<sup>62</sup>: un cuadro de altar con la Asunción de la Virgen (fig. 3), localizado hoy en San Roque<sup>63</sup>, cerca de Algeciras, y un ciclo de cuatro cuadros que aún se conserva en la iglesia sevillana, y que representan a santa Lucía, a santa Ágata, a san Roque, a san Jerónimo y a san Antonio abad. En 2006, el Museo de Bellas Artes de Sevilla adquirió las réplicas de dos de estos cuadros de calidad técnica superior: la *Santa Lucía* y el *San Roque*<sup>64</sup>.

Conviene tener presente que la atribución de este conjunto de cuadros a Ayala procede de una fuente secundaria tardía, y que por tanto conviene asumirla, en principio, con prudencia; ninguna otra noticia relaciona estas obras con el pintor. No obstante, el análisis formal de estos cuadros permite en efecto asociarlos con la pintura de Lima, particularmente el de la Asunción, donde la manera de concebir los rostros de las figuras es similar.



Fig. 2. Bernabé de Ayala, *La imagen de devoción de la Virgen de los Reyes en su altar de la catedral de Sevilla*, óleo sobre lienzo, 240 x 176 cm, firmado y fechado en 1662, Lima, Tribunal Constitucional del Perú.



Fig. 3. Bernabé de Ayala, *Asunción*, óleo sobre lienzo, 330 x 170 cm, San Roque, iglesia parroquial de Santa María la Coronada.

Sobre la base de este mismo tipo de análisis de analogías con los rostros del cuadro de la Virgen de los Reyes, se puede atribuir a Bernabé de Ayala otro cuadro en una colección privada belga (fig. 4). Se trata de un pequeño lienzo que debe identificarse como un boceto para un retrato femenino<sup>65</sup>, cuya indumentaria corresponde a los años 1670, y no sería imposible, por tanto, que estuviese relacionado con la producción de nuestro pintor<sup>66</sup>. Los bocetos para retratos que han llegado hasta hoy son particularmente escasos; su rareza, convierten esta obra en una pieza que tiene un gran interés.

Las mismas analogías formales con el cuadro de Lima y con el cuadro de San Roque nos llevan a atribuir aquí a Bernabé de Ayala otro cuadro de pequeñas dimensiones que representa a san Juan Evangelista<sup>67</sup> (fig. 5), vendido recientemente en Barcelona como obra de un seguidor de Zurbarán<sup>68</sup>. La ejecución de las manos presenta, en efecto, importantes similitudes con las de la figura del mismo santo en la *Asunción* de San Roque, mientras que los rasgos del rostro, bien característicos, recuerdan los del apóstol con manto blanco situado a la derecha de la composición de este mismo cuadro. La tipología de la composición corresponde al tipo de producciones

seriadas destinadas al mercado americano; muy probablemente, el cuadro de Barcelona formó parte de un apostolado similar al conservado en el convento de San Francisco de Lima<sup>69</sup>. También proponemos relacionar con la producción de Bernabé de Ayala un cuadro conservado en una colección particular de Madrid, obra atribuida con dudas a Zurbarán<sup>70</sup>. Se trata de otra representación de san Juan Evangelista, esta vez escribiendo en Patmos (fig. 6). El cuadro procede de la colección Domínguez Cobo de Sevilla<sup>71</sup>, donde había sido atribuida a Zurbarán por Ramón Torres Martín<sup>72</sup>, y que como tal ha figurado recientemente en el mercado de arte.

Bernabé de Ayala hizo frente a esta producción, en Sevilla y en Cádiz, a través de la constitución de un taller cuyos miembros son parcialmente conocidos gracias a la documentación de archivo. En 1657, ya instalado por su cuenta en Sevilla, Ayala contaba con un aprendiz que había contratado por un período de cuatro años y medio<sup>73</sup>. Era un huérfano de quince años que acababa de llegar de Caracas a Sevilla, llamado Miguel Franco<sup>74</sup>.

En 1666, Bernabé de Ayala recibió como aprendiz al pintor Juan Asensio de Tejada<sup>75</sup>. Poco conocido, este artista nació hacia 1650 y era hijo de Domingo Tejada del Amor. Una hermana de su padre estaba casada con el pintor Ignacio Fernández Rodríguez (fl. 1670-fl. 1690)<sup>76</sup>. Seguramente, Tejada entró en contacto con su maestro a través de este tío suyo, que fue compañero de Ayala en la Academia de Sevilla. Ceán recoge la presencia de un tercer aprendiz en casa de Ayala<sup>77</sup>: el pintor José de Mera (1672-c. 1734), quien tenía alrededor de diecisiete años en el momento de la presencia de Ayala y su



familia en Cádiz en 1689<sup>78</sup>. Ignoramos si en el taller de Cádiz Nicolás de Ayala colaboró con su padre.

La producción de Bernabé de Ayala para el mercado americano se habría iniciado tempranamente en el seno del taller de Zurbarán. Brown sitúa precisamente entre 1640 y 1650, los años en que Bernabé de Ayala habría colaborado en su taller, el momento en que Zurbarán multiplicó sus envíos de ciclos pictóricos a América<sup>79</sup>.

No existe certeza de que Bernabé de Ayala se formase con Zurbarán, pero sí es más que probable que colaborase en su taller<sup>80</sup>. En cualquier caso, esta colaboración tuvo lugar antes de 1658, cuando Zurbarán dejó Sevilla para instalarse en Madrid. Si en efecto Ayala se formó con él, es posible fechar la entrada de Ayala en el taller del maestro antes de 1650. En tal caso, su boda en Sanlúcar de Barrameda ese mismo año habría tenido lugar una vez obtenida la maestría de pintor<sup>81</sup>. El hecho de que en 1652 alquile una casa con tienda en Sevilla vendría a conformar esta hipótesis. En tal caso, Ayala habría trabajado en el taller de Zurbarán durante los años 1640 como aprendiz, y quizá aún en adelante como asistente<sup>82</sup>.

Por ello, es muy posible que Ayala trabajase en un conjunto de treinta y cuatro pinturas encargadas al maestro en 1647 para el convento de la Encarnación de Lima, convento que, por cierto, era la Casa madre del de Nuestra Señora del Prado, donde ya estaba el cuadro de la Virgen de los Reyes en 1666<sup>83</sup>.

En efecto, los asistentes de Zurbarán colaboraron en la realización de las obras enviadas a América durante el período en que el pintor orientó su producción hacia el comercio americano, esto es, hacia el final de su etapa sevillana<sup>84</sup>. Para este fin, el taller de Zurbarán produjo principalmente ciclos de cuadros que representaban las sibilas, padres fundadores de órdenes monásticas, vírgenes mártires, apóstoles, emperadores romanos, *etc.*<sup>85</sup>, cuyas composiciones derivaban de grabados flamencos, franceses o italianos<sup>86</sup>. En Lima y en Puebla, en México, se conservan sendos ciclos que representan los patriarcas de las doce tribus de Israel<sup>87</sup>. Pintado antes de 1647, se menciona en los archivos notariales de Sevilla otro ciclo de los Doce Césares destinado a Lima<sup>88</sup>. También se documentan otros envíos realizados anteriormente. Así, Zurbarán presenta una querrela en 1640 contra un capitán de Sevilla que se había comprometido a vender en América varios ciclos de pinturas en su nombre. Durante la travesía hasta América en que transportaba las pinturas, el capitán las empleó para decorar el barco con ocasión de una fiesta celebrada a bordo. Como consecuencia, las pinturas se estropearon impidiendo



Fig. 4. Anónimo, *Retrato de dama*, óleo sobre lienzo, 252 x 171 mm, Bruselas, colección privada © KIK-IRPA, Brussels.



Fig. 5. Bernabé de Ayala (atribuido), *San Juan Evangelista*, óleo sobre lienzo, 50,7 x 37,7 cm, colección privada.

su venta en el lugar de destino. Para terminar, en 1649, se documenta también otro envío que hizo Zurbarán, esta vez con destino a Buenos Aires, de cuadros y de materiales para pintar<sup>89</sup>. En adelante, sus epígonos y sus imitadores continuaron esta producción destinada al mercado americano<sup>90</sup>.

Para el pintor Diego Trujillo, activo tanto en Sevilla como en Cádiz, como hemos visto, en los mismos círculos que Bernabé Ayala, también se documentan varios envíos de pinturas destinados a la venta en el mercado colonial<sup>91</sup>. En 1673, Trujillo envió a Santo Domingo y a La Habana una caja que contenía un conjunto de cuarenta lienzos, caja que, por cierto, nunca llegó a buen puerto<sup>92</sup>. En 1687, el pintor entregó un poder a tres capitanes de barco para que en América recibiesen en su nombre diversas cantidades de dinero, sin duda el fruto de la venta de otros lotes de pinturas expedidos desde Sevilla o desde Cádiz<sup>93</sup>. Por otra parte, sabemos que Trujillo entretuvo lazos de amistad con el marino

Matías de Tejada, su probable socio en algunos de sus negocios. En 1680, año en que Trujillo se traslada a Cádiz, Tejada lo nombró administrador de sus bienes y tutor de sus hijos antes de partir a “los Reinos de las Indias”<sup>94</sup>.

Muy posiblemente las obras enviadas por Trujillo fueron también ciclos de cuadros, cuya popularidad en América se demuestra abundantemente a partir de las referencias de envíos de cuadros en los archivos de Sevilla. La producción de series y ciclos de cuadros, iniciada en el siglo XVI, no se reduce, en efecto, al taller de Zurbarán y a sus seguidores<sup>95</sup>, sino que muchos otros artistas se especializaron también en esta línea para aprovechar las oportunidades que ofrecía el mercado americano<sup>96</sup>. Kinkead ha estudiado en detalle el caso del pintor Juan de Luzón (1608-1662), quien destinó la totalidad de su producción al mercado americano. Sin embargo, el estudioso ha reunido asimismo datos sobre otros artistas que también se consagraron en buena medida este tipo de actividades. Entre ellos, encontramos, significativamente, cuatro compañeros de Bernabé de Ayala y de Diego Trujillo en la Academia de Sevilla<sup>97</sup>. Se trata de los pintores Luis Carlos Muñoz<sup>98</sup> (antes de 1658-después de 1665), Juan Fajardo<sup>99</sup> (c. 1605-c. 1693), Juan López Carrasco<sup>100</sup> (1622-1692?) y Juan Gómez de Arroyo<sup>101</sup> (1635-1693). Los documentos conservados reflejan estos artistas como maestros independientes que trabajaban a la cabeza de un taller donde se producían pinturas de manera seriada, similar a la que hemos visto recogida para el taller de Zurbarán<sup>102</sup>. En los cuadros destinados al mercado americano producidos por estos talleres sevillanos se sobreponía la rapidez de ejecución a la originalidad, y por ello se repetían fórmulas que aseguraban un éxito comercial. En general, estos cuadros representaban una sola figura, lo que simplificaba el trabajo de ejecución y permitía reducir los precios de las unidades<sup>103</sup>.

Los 108 cuadros que el pintor Luis Carlos Muñoz se comprometió a pintar en 1665 en un plazo de tan sólo cuatro meses constituyen un ejemplo significativo de este tipo de producción seriada<sup>104</sup>. En 1665, el pintor Juan López Carrasco destinaba al mercado americano un lote similar de 132 cuadros sobre lienzo sin bastidores. Contados por docenas, no queda duda en cuanto a su condición de simple mercancía<sup>105</sup>.

Estos pintores llevaban a cabo sus envíos a América asumiendo todos los riesgos, siguiendo un sistema de venta habitual para otros tipos de mercancías. Ya hemos visto que en ocasiones sus envíos no llegaban a buen puerto; aun así, el balance debió de resultar beneficioso, puesto que este sistema presentaba la ventaja de poder vender estos cuadros a un precio muy superior del que habrían alcanzado en Sevilla<sup>106</sup>. El pintor acordaba un poder a un agente, generalmente un capitán de barco o un armador, a quien encargaba de vender sus cuadros al mejor precio a cambio de una comisión<sup>107</sup>. A su vuelta, el agente intermediario pagaba al pintor el resultado de la venta<sup>108</sup>.

En tanto que puerta de acceso a las Indias occidentales y sede del monopolio comercial entre España y sus territorios americanos, Sevilla había ofrecido durante muchos años un máximo de posibilidades a los artistas interesados en explotar su acceso al mercado internacional<sup>109</sup>. Bernabé de Ayala y su colega Diego Trujillo aprovecharon estas ventajas; Antonio Hidalgo quizá también. Sin embargo, parece que la crisis del puerto de Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII, señalada al inicio de esta contribución, afectó de manera directa sus negocios americanos. En este sentido, Kinkead ha hablado de un auténtico hundimiento del comercio sevillano de pinturas con América hacia la mitad de los años 1680, circunstancia que debió de iniciarse ya en los años anteriores<sup>110</sup>. En 1679 quedaba restablecido en Cádiz la Tabla y Juzgado de Indias, así como el Tercio de toneladas<sup>111</sup>, y el 4 de julio de 1680 quedaba autorizada la entrada y salida de galeones y de las flotas desde su puerto.

Resulta, por tanto, muy significativo que esta crisis se produjera justo en el período en que hemos podido documentar el traslado a Cádiz de pintores sevillanos activos en el comercio de pinturas con América; recuérdese que es precisamente en 1680 cuando Diego Trujillo obtiene en Cádiz la ciudadanía y la maestría de pintor. ¿Fueron estos lazos comerciales con América los que le condujeron a él y a Ayala, y a otros artistas sevillanos, a desplegar todas o una parte de sus actividades en Cádiz, en el momento mismo en que el mercado de Sevilla decaía?



Fig. 6. Bernabé de Ayala (atribuido), *San Juan evangelista en Patmos*, óleo sobre lienzo, 150 x 110 cm, Madrid, colección privada.

La hipótesis es aún más plausible cuando se considera que fue justamente durante aquellos mismos años cuando las casas de exportación de cuadros de Amberes tomaron también la decisión de instalarse en Cádiz para desarrollar desde allí sus exportaciones destinadas a la península Ibérica y a América. En efecto, entre 1650 y 1668, Matthijs Musson y su esposa Maria Fourmenois emplearon en Cádiz toda una serie de agentes<sup>112</sup>. El 7 de febrero de 1671, el mercader Justo Forchondt (1647-1709) se estableció directamente en Cádiz para crear una sucursal de la célebre casa amberina de su padre el pintor Guilliam Forchondt I (1608-1678), firma que ha sido estudiada en detalle recientemente por Van Ginhoven<sup>113</sup>. Poco después, o a hacia esa fecha, su hermano el orfebre Andreas Forchondt (1650-1675) llegó a Sevilla para colaborar desde allí en el negocio familiar, pero falleció poco después<sup>114</sup>. En 1677, se instalaba en Cádiz otro hermano del clan para remplazarlo, el pintor y comerciante Guilliam Forchondt II (1645-1707)<sup>115</sup>, quien se integró muy bien en la comunidad flamenca y comerciante de la ciudad, y la Casa amberina logró aumentar desde allí, significativamente, su acceso a los mercados español y americano<sup>116</sup>.

En efecto, en el último tercio del siglo XVII el mercado de objetos artísticos hacia América se estaba orientando hacia Cádiz y su puerto, alcanzando una gran expansión en los años 1660-1670, y dejando poco a poco la ciudad de Sevilla. Con ello, simplemente se seguía la tendencia observada en las exportaciones y el comercio de otros tipos de productos<sup>117</sup>. Este fenómeno habría atraído a Cádiz a toda una serie de pintores y escultores cuya producción estaba en buena medida destinada al mercado americano, y entre ellos se encontraron Bernabé de Ayala, Diego Trujillo y Jacinto Pimentel, así como, probablemente, Antonio Hidalgo. La concentración de los investigadores de la pintura española sobre los archivos sevillanos, junto al anonimato en que han quedado sumergidos la mayoría de los pintores implicados en este tipo de producción, podrían explicar que el fenómeno haya pasado desapercibido hasta ahora, y que en consecuencia se haya descuidado el papel desempeñado por la ciudad de Cádiz en la producción artística destinada al mercado americano durante el siglo XVII.

1. La literatura sobre el tema es amplia; aquí nos centraremos únicamente en los trabajos siguientes: Chaunu, Pierre, *Séville et l'Atlantique (1504-1650)*. Paris, 1955-1960; Chaunu, Pierre, *Séville et l'Amérique : XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Paris, 1977; Crailsheim, Eberhard, *The Spanish connection: French and Flemish merchants networks in Seville (1570-1650)*. Köln, 2016; Castillo Martos, Manuel, *Sevilla barroca y el siglo XVII*. Sevilla, 2017.
2. Domínguez Ortiz, Antonio, "Murillo's Seville". *Bartolomé Esteban Murillo*. London, 1982, pág. 30.
3. Girard, Antoine, *La rivalité commerciale et maritime entre Séville et Cadix jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris-Bordeaux, 1932; Everaert, John, *De internationale en koloniale handel der Vlaamse firma's te Cadiz: 1650-1700*. Brugge, 1973; Carrasco González, María Guadalupe, *Comerciantes y casas de negocios en Cádiz (1650-1700)*. Cádiz, 1997; Bustos Rodríguez, Manuel, *Cádiz en el sistema atlántico: la ciudad, sus comerciantes y la actividad mercantil (1650-1830)*. Madrid, Sílex, 2005.
4. Bustos Rodríguez, Manuel, "Los siglos decisivos". *Historia de Cádiz*. Madrid, Sílex, 2005, pág. 314, 415.
5. Butel, Pierre, *Européens et espaces maritimes : vers 1690-vers 1790*, Bordeaux, 1997, pág. 102-115.
6. Bertaut, François, *Journal du voyage en Espagne*. Paris, 1682, pág. 126, 140.
7. Ver principalmente: Sancho Sopranis, Hipólito, "Artistas sevillanos en Cádiz". *Archivo Hispalense*, 15, 1951, pp. 91-123; Antón Solé, Pablo, "El gremio gaditano de pintores en la segunda mitad del XVII: notas históricas sobre un grupo social gaditano", *Archivo Hispalense*, 57, 1974, pp. 171-180; Romero Torres, José Luis, "Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra". *Laboratorio de arte*, 19, 2006, pág. 182-184; Sánchez Peña, José Miguel, *Escultura genovesa: artífices del Setecientos en Cádiz*. Cádiz, 2006; Hormigo Sánchez, Enrique et al., *Documentos para la historia del arte en Cádiz*. Tomo I. Cádiz, 2007; Romero Torres, José Luis, "La escultura barroca sevillana y su relación con otros focos artísticos", *Teatro de grandezas*, Sevilla, 2007, pág. 63-83; Van Ginhoven, Sandra, *Connecting art markets: Guiliam Forchondt's dealership in Antwerp (c. 1632-1678) and the overseas paintings trade*. Leiden, Brill, 2017, pág. 238-239.
8. Sobre los Legot en Cádiz, ver: Lamas-Delgado, Eduardo, "El pintor Miguel Legot (Sevilla, c. 1627-Cádiz, 1695)". *El Rincón malillo*, 5, 2015, pág. 47-52, y la bibliografía allí recogida.
9. Sabemos que en Cádiz Legot adquirió un buque y que alcanzó una posición social notable si tenemos en cuenta las propiedades que llegó a reunir en la ciudad, en la calle que llevaba su nombre y que hacia el final de su vida pasó a llamarse de la Amargura y hoy lleva el nombre de Santa Inés. Ver: Lamas-Delgado, Eduardo, "Le peintre Bernabé de Ayala et autres petits maîtres entre Séville et Cadix". *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, 36, 2014, pág. 72.
10. Méndez Rodríguez, Luis, "El taller de los Cano: Miguel Cano el Mozo". *Symposium Alonso Cano y su época*. Granada, 2002, pág. 665-668.
11. Alcalá, Luisa Elena et al., *Pintura en Hispanoamérica: 1550-1820*. Madrid, El Viso, 2014, pág. 118-119, 128-130

## Notas

12. Cornejo, Francisco J., "Noticias de Francisco de Herrera el Viejo en Madrid y del retablo mayor del Colegio de San Basilio, de Sevilla". *Archivo Español de Arte*, 316, 2006, pág. 356.
13. Serrera, Juan Miguel, "Ultime étape de Zurbarán à Madrid : contributions et réflexions". *Gazette des Beaux-Arts*, 140, 1998, pág. 177-184.
14. Gardonio-Foat, Casey, "Luisa Roldán's terracottas: result of failure or strategy for success?". *Athanor*, 23, 2005, pág. 60.
15. Pemán Medina, María, "El escultor Pedro Roldán en el convento de San Francisco de Cádiz". *Homenaje al Profesor Hernández Díaz*. Tomo I. Sevilla, 1982, pág. 531-538.
16. De los Ríos, Elena, *José de Arce, escultor flamenco (Flandes, 1607-Sevilla, 1666)*. Sevilla, Diputación Provincial, 2007, pág. 19-20.
17. Alonso de la Sierra, Lorenzo *et al.*, "Nuevas obras de Cornelio Schut el joven". *Norba-arte*, 18-19, 1998-1999, pág. 90-96.
18. Fue precisamente a consecuencia de una caída desde el andamio que empleaba para pintar el gran cuadro de altar de la iglesia que el pintor falleció en Sevilla en 1682, y no en Cádiz, como a veces se ha dicho: Valdivieso, Enrique, *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. Madrid, El Viso, 2010, pág. 21-23.
19. Sobre Ayala: Lamas-Delgado, Eduardo, "Le peintre Bernabé de Ayala", *op.cit.*, pág. 73-88.
20. Kinkead, Duncan T., *Pintores y doradores en Sevilla: 1650-1699: documentos*. Bloomington, 2009. Otro tanto ocurre con este interesante trabajo: Kata, Lori, "With the most diligence possible': Francisco de Zurbarán and the overseas art trade in the seventeenth century". *Hispanic Research Journal*, 12, 5, 2011, pág. 387-396.
21. Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores, op. cit.*, pág. 56.
22. Cádiz, Archivo Histórico Provincial, Testamentos CA 2114, *Testamento de Miguel Legot de 11 de diciembre de 1689*, ff. 305-310. Citado en Lamas-Delgado, Eduardo, "Le peintre Bernabé de Ayala", *op. cit.*, pág. 84.
23. Sancho Sopranis, Hipólito, "Las naciones extranjeras en Cádiz durante el siglo XVII". *Estudios de historia social de España*, 4-2, 1960, pág. 643-877.
24. Lamas-Delgado, Eduardo, "Le peintre Bernabé de Ayala", *op. cit.*, pág. 85.
25. Romero Torres, José Luis, "Bernardo Simón de Pineda", *op. cit.*
26. Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores, op. cit.*, pág. 55-56.
27. Sobre este pintor, ver: Valdivieso, Enrique, *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003, pág. 469.
28. Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *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, pág. 154-160; De la Banda y Vargas, Antonio, *El manuscrito, op. cit.*, pág. 21, 34-35, 38-39, 43; Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores, op. cit.*, pág. 245-246.

29. *Ibídem*, pág. 54.
30. *Ibíd.*, pág. 246.
31. Viñaza, Conde de, *Adiciones al diccionario histórico de Ceán Bermúdez: A-L*. Tomo II. Madrid, 1889, pág. 283; Angulo, Diego, *Pintura del siglo XVII*. Madrid, 1954, pág. 385; Valdivieso, Enrique, *Pintura barroca, op. cit.*, pág. 469.
32. Respeto Martín, Enrique “Artífices gaditanos”, *op. cit.*, pág. 91-93. Sobre la cuestión en el contexto hispánico, ver Cruz Valdovinos, José Manuel, “El fuero y el huevo: la liberalidad de la pintura: textos y pleitos”. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro (1560-1724)*. Madrid, Abad editores, 2012, pág. 173-202.
33. Viñaza, Conde de, *Adiciones, op. cit.*, pág. 283.
34. Antonio Romero Dorado, “Iniciando el catálogo del pintor Antonio Hidalgo: las Ánimas del Purgatorio (1688)”. *Philostrato*, 2, 2017, pp. 65-69.
35. Respeto Martín, Enrique “Artífices gaditanos”, *op. cit.*, pág. 91.
36. Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Carta, op. cit.*, pág. 151 y 160.
37. En su testamento de 1664, Ayala dice ser hermano de este orfebre poco conocido, de quien sabemos que obtuvo la maestría en Sevilla en 1662 y que en 1696 estaba instalado en México: ver Sanz Serrano, María Jesús, *La orfebrería en la América española*. Sevilla, 1981, pág. 298; Lamas-Delgado, Eduardo, “Le peintre Bernabé de Ayala”, *op. cit.*, pág. 76.. Otro Francisco Rendón ejerce de notario en Cádiz entre 1652 y 1667: Van Ginhoven, Sandra, *Connecting art markets, op. cit.*, pág. 261.
38. Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores, op. cit.*, pág. 539.
39. Antón Solé, Pablo, “El gremio gaditano de pintores”, *op. cit.*, pág. 177; Respeto Martín, Enrique “Artífices gaditanos del siglo XVII”. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo X. Sevilla, 1946, pág. 92-93.
40. Los archivos notariales de Sevilla lo mencionan de nuevo entre 1681 y 1689, y se sabe que hizo testamento allí el 18 de mayo de 1700: Muro Orejón, Antonio, “Pintores y doradores”. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo VIII. Sevilla, 1935, pág. 104.
41. Cádiz, 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*. Documento citado en Antón Solé, Pablo, “El gremio gaditano de pintores”, *op. cit.*, pág. 172-173. Sobre la relación de Núñez con los Legot, ver Lamas-Delgado, Eduardo, “Le peintre Bernabé de Ayala”, *op. cit.*, pág. 84-85.
42. Respeto Martín, Enrique “Artífices gaditanos”, *op. cit.*, pág. 93.
43. *Ibídem*.
44. En 1638, declara en Cádiz tener 38 años; en 1645, dice tener 40; en 1648, 49; en 1651, 48; en 1653, 50; 1655, 50. Ver Hormigo Sánchez, Enrique, *Documentos, op. cit.*, pág. 391, 395. Sobre Pimentel, ver también: Espinosa de los Monteros Sánchez, Francisco, “Breves apuntes biográficos sobre el escultor y arquitecto Jacinto Pimentel”, <<http://www.cadizcofrade.net/historia/humildadsxvii.htm>>[Consultado el 27 de noviembre de 2013].

45. Hormigo Sánchez, Enrique, *Documentos*, *op. cit.*, pág. 402, 404.
46. En 1669, Pablo Legot debía a Pimentel 100 ducados de vellón de préstamo que éste le había hecho: Cádiz, Archivo Histórico Provincial, Testamentos, CA 4924, f. 129r.
47. Espinosa de los Monteros Sánchez, Francisco, “Breves apuntes biográficos sobre el escultor y arquitecto Jacinto Pimentel”, *op. cit.* Con esta esposa, Ana Núñez, Pimentel tenía una tienda de mercería en la calle de los Guanteros: Hormigo Sánchez, Enrique, *Documentos*, *op. cit.*, pág. 393.
48. En 1640 y en 1641, el escultor compra varios lotes de productos textiles manufacturados, adquiridos probablemente para su venta en la tienda. Pero también lo sabemos activo en el negocio con América. En varias ocasiones, figura en los archivos notariales como deudor ante varios prestamistas que le habían avanzado fondos para sus negocios americanos. Con varios de ellos, Pimentel y su esposa se comprometen a honrar sus deudas con la llegada de los galeones de la plata a Sanlúcar o la del tornaviaje a Cádiz: Hormigo Sánchez, Enrique, *Documentos*, *op. cit.*, pág. 392-405.
49. *Ibidem.*, pág. 404.
50. *Ibid.*, pág. 398. Siculi es citado en Sancho Sopranis, Hipólito, “Las naciones extranjeras en Cádiz”, *op. cit.*, pág. 668.
51. Encontramos a Pimentel en posesión de esclavos, de una cantera, de sus casas y de un terreno, y en magníficas relaciones con mercaderes y escribanos de la ciudad, con quienes establece en algunos casos relaciones de parentesco: Hormigo Sánchez, Enrique, *Documentos*, *op. cit.*
52. Kinkead, Duncan T., “Artistic trade between Sevilla and the New World in the mid-seventeenth century”. *Boletín del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 25, 1983, pág. 73-10; Kinkead, Duncan T., “El mercado de la pintura en Sevilla: 1650-1699. Congreso Internacional Andalucía Barroca: I. Arte, arquitectura y urbanismo. Sevilla, 2009, pág. 89-98; Ruiz Gomar, Rogelio, “Nueva España: en búsqueda de una identidad pictórica”. *Pintura de los Reinos*. Mexico, 2009, pág. 596-598.
53. Sobre la producción del taller de Zurbarán destinada a América, ver: Kata, Lori, “With the most diligence possible”, *op. cit.*, pág. 387-396. Ver también: Navarrete Benito, “L’atelier de Zurbarán comme fabrique de sainteté : prototypes, séries et commercialisation”. Cano, Ignacio, *Francisco de Zurbarán (1598-1664)*. Bruxelles, 2014, pág. 54-65
54. Bernabé de Ayala, *La imagen de la Virgen de los Reyes en su altar de la catedral de Sevilla*, óleo sobre lienzo, 240 x 176 cm, firmado y fechado en 1662. Lima, Tribunal Constitucional.
55. Bernal Ballesteros, Jorge, “Una pintura original de Bernabé de Ayala”. *Archivo Hispalense*, 50, 153, 1969, pág. 176.
56. Sevilla, Archivo General de Indias, Audiencia de Lima, leg. 67: *Inventario de rentas y bienes del Monasterio del Prado*. Lima, 29 de septiembre de 1666; Bernal Ballesteros, Jorge, “Una pintura original de Bernabé de Ayala”, *op. cit.*, pág. 177.
57. En los libros de cuentas del convento figura la adquisición del cuadro con nombre y fecha. . Santibáñez Salcedo, A., *El monasterio de Nuestra Señora del*



Prado. Lima, 1943, pág. 26; Bernales Ballesteros, Jorge, “Una pintura original de Bernabé de Ayala”, *op. cit.*, pág. 176-177 y 179.

58. Mariazza Foy, Jaime, “Francisco de Zurbarán y su taller en la pintura colonial peruana”. *Francisco de Zurbarán y su obrador: obras en España y en el Virreinato del Perú*. Madrid, 2001, pág. 58.

59. De Mesa, José *et al.*, *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima, 1982, pág. 116; Bernales Ballesteros, Jorge, *El siglo de oro en la pintura sevillana*. Lima, 1985; Cruz de Amenábar, Isabel, *Arte y sociedad en Chile: 1560-1650*. Santiago, 1982, pág. 42; Camón Aznar, José, *Pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1983, pág. 314; Valdivieso, Enrique, “Ángeles sevillanos en Lima”. *Buenavista de Indias*, 6, 1992, pág. 35-45; *Francisco de Zurbarán: 1598-1664*. Granada, Caja de Ahorros, 1998, pág. 138; Mariazza Foy, Jaime, “Francisco de Zurbarán”, *op. cit.*, pág. 55-56. Delenda sólo le atribuye los dos primeros: Delenda, Odile, *Francisco de Zurbarán*, *op. cit.*, cat. de BA-12 a BA-26.

60. Esta última atribución es rechazada en Navarrete, Benito *et al.*, *Zurbarán y su obrador*, *op. cit.*, pág. 63. Además de estos tres ciclos, en el Perú se ha señalado también la presencia de otro cuadro atribuible a Bernabé de Ayala, que no conocemos. Se trata de una pintura que representa la imagen de devoción de la Virgen de Soto, pintura conservada en el convento de Nuestra Señora de los Ángeles en Lima: Tord, Luis Eduardo, “Francisco de Zurbarán en el Perú”. *Francisco de Zurbarán y su obrador: obras en España y en el Virreinato del Perú*. Madrid, 2001, pág. 61-63. Por error, se ha señalado igualmente la existencia en México de una segunda versión del cuadro de la Virgen de los Reyes de Lima, que el historiador Soria habría localizado allí. En realidad, tan sólo hizo referencia a la de Lima: Soria, Martin, *The paintings of Zurbarán: complete edition*. London, 1953, pág. 25.

61. Para un catálogo de la obra de Bernabé de Ayala, ver Delenda, Odile, *Francisco de Zurbarán*, *op. cit.*, cat. BA.

62. Ponz, Antonio, *Viage a España*. Tomo X. Madrid, 1781, pág. XXXVIII. Ver también Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario*, *op. cit.*, pág. 85.

63. Bernabé de Ayala, *Asunción de la Virgen*, óleo sobre lienzo, 330 x 170 cm. San Roque, iglesia parroquial de Santa María la Coronada.

64. Hernández Díaz, José, “Más pinturas sevillanas de influjos zurbaranescos”. *Boletín de Bellas Artes*, 6, 1978, pág. 165-166. Para estos cuadros, ver también: Muñoz Rubio, María del Valme, “Restauración de las obras de Bernabé de Ayala: San Roque y Santa Lucía”. *Mus-A*, 13, 2012, pág. 162-169; Delenda, Odile *et al.*, *Zurbarán: una nueva mirada*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2015, pág. 160-163.

65. Bernabé de Ayala (?), *Retrato de dama*, óleo sobre lienzo, 252 x 171 mm, Bruselas, colección privada (objet KIK-IRPA n° 11003280).

66. El vestido de la dama retratada, aunque más sobrio, se asemeja al del modelo del *Retrato de María de Vera y Gasca* de Juan Carreño de hacia 1670, en la colección BBVA (n° inv. 446).

67. Bernabé de Ayala (atribuido), *San Juan Evangelista*, óleo sobre lienzo, 50,7 x 37,7 cm, colección privada.

68. *Pintura y escultura, hasta 1800 [Balclis, Barcelona 31/05/2017]*. Barcelona, 2017, lote 1389.

69. El cuadro reinterpreta la composición de Zurbarán para el san Juan de Zurbarán de los apóstolados del Museu de Arte antiga de Lisboa, del museo de Córdoba, y de Santo Domingo en Guatemala: Delenda, Odile, *Francisco de Zurbarán*, op. cit., vol. 1, pág. 241.
70. Bernabé de Ayala (atribuido), *San Juan evangelista en Patmos*, óleo sobre lienzo, 150 x 110 cm, Madrid, colección privada.
71. *Expotur: obras maestras de la pintura española: colección de D. Alberto Domínguez Cobo*. Madrid, 1965. En 1968 el cuadro pasó a una colección privada en Madrid, y en 1979, se expuso en la Feria de antigüedades, numismática y filatelia de Sevilla. Delenda lo retira del *corpus* del maestro y tampoco lo cree de un seguidor: Delenda, Odile, *Francisco de Zurbarán*, op. cit., vol. 2, n° NI-65.
72. Certificado con fecha en Madrid en 15 de enero de 1968. Sobre este especialista: Torres Martín, Ramón, “Algo sobre los discípulos y seguidores de Zurbarán”. *Revista de Estudios Extremeños*, 20, 1964, pág. 85-92.
73. Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores*, op. cit., pág. 52.
74. Se trata quizá del padre del arquitecto de retablos homónimo, activo en el territorio del reino de Sevilla durante el primer tercio del siglo XVIII, y de quien se conoce principalmente su intervención en el retablo de la iglesia de Trigueros: Carrasco Terriza, Manuel Jesús, “El retablo mayor de Trigueros, obra de Miguel Franco, Duque Cornejo y Pedro Roldán”. *Boletín oficial del Obispado de Huelva*, 254, 1985, pág. 117-124; 255, 1985, pág. 179-185. Nacido hacia 1657 (en 1726 haber alcanzado la edad de 70 años), este segundo Miguel Franco sería quizá hermano del dorador Gregorio Franco: comunicación escrita de Manuel García Luque, a quien agradecemos esta información.
75. Hernández Díaz, José, “Obras artísticas hispalenses de los siglos de oro”. *Estudios de arte sevillano*, 1973, pág. 63-64; Lamas-Delgado, Eduardo, “Le peintre Bernabé de Ayala”, op. cit., pág. 83.
76. Sobre el pintor Ignacio Fernández Rodríguez, ver: De la Banda y Vargas, Antonio, *El manuscrito de la Academia de Murillo*. Sevilla, 1982, pág. 43-45; Quiles, Fernando, *Noticias de pintura (1700-1720)*. Sevilla, 1990, pág. 83; Quiles, Fernando, “Los pintores sevillanos y sus privilegios a la luz de un nuevo dato de fines del siglo XVII”. *Archivo Hispalense*, 64, 226, 1991, pág. 211-214; Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores*, op. cit., pág. 167-170.
77. Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo I. Madrid, 1800, pág. 133; Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Historia del arte de la pintura en España*. Madrid, KRK, 2016, pág. 737; O’Neil, A., *A dictionary of Spanish painters comprehending simply that part of their biography immediately connected with the arts; from the fourteenth century to the eighteenth*. Tomo I. London, 1833, pág. 19.
78. Sobre Juan de Mera, ver: Terrón Reynolds, María Teresa, “El pintor José de Mera: 1672-1734?”. *I Congreso internacional de pintura española del siglo XVIII*. Marbella, 1998, pág. 89-102.
79. Brown, Jonathan, “La problemática zurbaranesca”. *Symposium Internacional Murillo y su época*. Sevilla, 1982. Ver también: Guinard, Paul, *Zurbarán*, op. cit., pág. 55; *Francisco de Zurbarán y su obrador: obras en España y en el Virreinato del Perú*. Madrid, Caja Segovia, 2001. Tan sólo existe certeza documental de los asistentes del taller de Zurbarán para el año 1636, y Bernabé de Ayala no figura

entre ellos. Entonces lo eran José Durán, Alonso de Flores, Diego Muñoz Naranjo (1616-?) e Ignacio de Ries (1616-después de 1675): Palomero Páramo, Jesús, “Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y a Lima en el año de 1636”. *Zurbarán: IV centenario del nacimiento*. Madrid, 1998, pág. 17-31.

80. Sobre la formación de los aprendices en Sevilla, ver: Cherry, Peter, “La formación de los pintores en los talleres sevillanos”. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio, *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*. Valladolid, 1999, pág. 49-70. Sobre el taller de Zurbarán, ver: Navarrete, Benito, “Die Werkstatt Zurbaráns und ihr Schaffensprozess: Originale, Repliken und Kopien”. Beat Wismer *et al.*, *Zurbarán*. Düsseldorf, Hirmer, 2015, pág. 35-43 y la bibliografía anterior allí recogida.

81. Lamas-Delgado, Eduardo, “Le peintre Bernabé de Ayala”, *op. cit.*, pág. 83.

82. Así se sugiere en Delenda, Odile, “Bernabé de Ayala”, *op. cit.*, pág. 28.

83. Lohmann Villena, Guillermo, “Las pinturas de Zurbarán para el convento de la Encarnación de Lima”. *Revista del Archivo General de la Nación*, 19, 1999, pág. 171-182; Kata, Lori, “With the most diligence posible”, *op. cit.*, pág. 394.

84. Kinkead, Duncan T., “The last Sevillian period of Francisco de Zurbarán”. *The Art Bulletin*, 65, 2, 1983, pág. 307.

85. *Ibidem*, pág. 306; Navarrete, Benito *et al.*, *Zurbarán y su obrador: pinturas para el Nuevo Mundo*. Valencia, 1998; Navarrete, Benito, *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión*. Sevilla, Ayuntamiento, 2013.

86. Navarrete, Benito, “La mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán”. Pérez Sánchez, Alfonso, *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*. Valladolid, 1999, pág. 141-143; Justo Estebanz, Ángel, “Algunas fuentes grabadas desconocidas de pinturas de Zurbarán y su obrador”. *Congreso Internacional Andalucía Barroca: I. Arte, arquitectura y urbanismo*. Sevilla, 2009, pág. 331-338.

87. Finaldi, Gabriele *et al.*, *Zurbarán y las doce tribus de Israel: Jacob y sus hijos*. Madrid, 1995. Una tercera versión, de una calidad superior a la de los ciclos anteriores, se conserva en Auckland Castle, en Inglaterra, al menos desde los años 1720. Se ha especulado que este ciclo, probablemente también destinado a América en un principio, habría sido quizá objeto de una captura por parte de piratas ingleses: Pemán, César, “La serie de los hijos de Jacob y otras pinturas zurbaranescas”. *Archivo Español de Arte*, 21, 1948, pág. 164; Finaldi, Gabriele, “Zurbarán’s Jacob and his twelve sons: a family reunion at the National Gallery”. *Apollo*, 392, 1994, pág. 1-16.

88. . Kata, Lori, “With the most diligence posible”, *op. cit.*, pág. 389.

89. Caturla, María Luisa, “Zurbarán exporta a Buenos Aires”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 4, 1951, pág. 27-30.

90. Navarrete, Benito, “La mecánica de trabajo en el obrador de Zurbarán”, *op. cit.*, pág. 117.

91. Lamas-Delgado, Eduardo, “Le peintre Bernabé de Ayala”, *op.cit.*, pág. 88.

92. Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores*, *op. cit.*, pág. 541.

93. *Ibidem*, pág. 542.

94. *Ibíd*, pág. 539.
95. Sobre esta cuestión, ver Serrera, Juan Miguel, “Zurbarán y América”. *Zurbarán*. Madrid, 1988, pág. 62-83.
96. Kinkead, Duncan T., “Juan de Luzón and the Sevillian painting trade with the New World in the second half of seventeenth century”. *The Art Bulletin*, 66, 1984, pág. 303-310; Serrera, Juan Miguel, “Zurbarán y América”, *op. cit.*, pág. 70-71; Junquera Mato, Juan José, “Zurbarán y América”. Pérez Sánchez, Alfonso, *Zurbarán ante su centenario (1598-1998)*. Valladolid, 1999, pág. 153; Van Ginhoven, Sandra, *Connecting art markets*, *op. cit.*, pág. 240.
97. Ceán Bermúdez, Juanmadrid, Agustín, *Carta*, *op. cit.*, pág. 145, 154-155 y 161; De la Banda y Vargas, Antonio, *El manuscrito*, *op. cit.*, pág. 21, 23-25, 29-32, 36, 40, 42, 44, 46 et 47; Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores*, *op. cit.*, pág. 146.
98. Kinkead, Duncan, “Juan de Luzón”, *op. cit.*, pág. 305; Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores*, *op. cit.*, pág. 374-375.
99. Kinkead, Duncan, “Juan de Luzón”, *op. cit.*, pág. 304; Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores*, *op. cit.*, pág. 142-147.
100. Kinkead, Duncan T., “Juan López Carrasco, discípulo de Murillo: documentos nuevos”. *Archivo hispalense*, 220, 1989, pág. 323-328; Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores*, *op. cit.*, pág. 285-295.
101. Kinkead, Duncan, “Juan de Luzón”, *op. cit.*, pág. 304-305; Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores*, *op. cit.*, pág. 212-216.
102. Kinkead, Duncan, “Juan de Luzón”, *op. cit.*, pág. 306.
103. Moreno Mendoza, Arsenio, “La pintura en Sevilla en la primera mitad del siglo XVII: gremio, precios y mercado”. *Archivo hispalense*, 258, 2002, pág. 153-175.
104. El lote incluía veinticuatro cuadros de ángeles, un ciclo de doce “Hombres de la Fama”, dos “juegos de Apóstoles”, dos “juegos de Vírgenes”, seis cuadros de la imagen de devoción de la Virgen de la Soledad, seis otros de la imagen de la Virgen del Rosario, y seis más de la imagen de la Virgen del Pópulo, entre otros muchos: Kinkead, Duncan, *Pintores y doradores*, *op. cit.*, pág. 375.
105. “2 docenas de hechuras de Vírgenes; 2 docenas de Patriarcas; 3 docenas de Frutereros de a 2 varas; 2 docenas de imágenes de Nuestra Señora las 6 del Pópulo y 6 del Rosario y 6 de la Concepción y 6 de la Soledad; 12 San Franciscos, 6 Solanos y 6 Javieres; 2 docenas de Ángeles; 2 juegos de Apóstoles”: *Ibíd*em, pág. 289.
106. Kinkead, Duncan, “El mercado de la pintura en Sevilla”, *op. cit.*, pág. 93; Kata, Lori, “With the most diligence posible”, *op. cit.*, pág. 388
107. Kinkead, Duncan, “Juan de Luzón”, *op. cit.*, pág. 306; Kata, Lori, “With the most diligence posible”, *op. cit.*, pág. 392-393.
108. En ocasiones, los pintores también entregaban lotes de cuadros que habían adquirido de terceros. Así, Zurbarán envió en 1649 a Buenos Aires un lote de nueve paisajes flamencos para ser vendido junto con una serie de cuadros procedente de su taller: Caturla, María Luisa, “Zurbarán exporta a Buenos Aires”, *op. cit.*; Serrera, Juan Miguel, “Zurbarán y América”, *op. cit.*, pág. 71.

109. Brown, Jonathan, "Painting in Seville and Mexico City, 1560-1660: influences and differences". Gutiérrez Haces, Juana, *Paintings of the Kingdoms: shared identities: territories of the Spanish Monarchy, 16<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries*. México, 2009, pág. 924-962.

110. Kinkead, Duncan, "El mercado de la pintura en Sevilla", *op. cit.*, pág. 94.

111. Bustos Rodríguez, Manuel, "Los siglos decisivos", *op. cit.*, pág. 415.

112. De Marchi, Neil *et al.*, "Exploring markets for Netherlandish paintings in Spain and Nueva España". *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 50, 1999, pág. 81-111.

113. En 1671, Justo recibió un cargamento de 319 cuadros procedente de Amberes, cuya una parte vendió desde Cádiz a clientes y marchantes locales, y otra a agentes para que los vendieran a su vez en América: Van Ginhoven, Sandra, "Exports of Flemish imagery to the New World: Guilliam Forchondt and his commercial network in the Iberian Peninsula and New Spain, 1644-1678". *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2011, pág. 119-144. Sobre estos agentes, ver Van Ginhoven, Sandra, *Connecting art markets*, *op. cit.*, pág. 167-168.

114. Andreas Forchondt había llegado a Sevilla con 176 pinturas y otros productos de lujo enviados por su padre. Ver *Ibidem*, pág. 109.

115. *Ibid.*, pág. 106, 109. Hasta entonces, Guilliam Forchondt II había estado trabajando en la agencia que la firma tenía en Viena, ciudad en la que había dejado de lado la práctica de la pintura, desarrollando en cambio, con su hermano Alexander Forchondt (1643-1683), una actividad de comerciante de pinturas, espejos y joyas, entre otros productos de prestigio, llegando a convertirse ambos hermanos en joyeros oficiales del emperador Leopoldo I: Denucé, Jan, *Exportation d'œuvres d'art au XVII<sup>e</sup> siècle à Anvers : la firme Forchoudt*. Anvers, 1930, pág. 15-17; Van Ginhoven, Sandra, *Connecting art markets*, *op. cit.*, pág. 106, 109.

116. *Ibidem*, pág. 107, 171-182. Su hermano Justo regresó enriquecido a Amberes hacia el final de su vida, donde alquiló la casa de Rubens y murió en 1709: *Ibid.*, pág. 167.

117. Bustos Rodríguez, Manuel, *Cádiz en el sistema atlántico*, *op. cit.*