

## Una nueva naturaleza muerta de Josefa de Ayala

A NEW STILL LIFE BY JOSEFA DE AYALA PAGE 155

**MUY ACTIVA EN ÓBIDOS** (Portugal), la artista española Josefa de Ayala (1630-1684)<sup>1</sup> nació en Sevilla. Allí fue donde se documentó su bautismo en 1630<sup>2</sup>. No pudo haber nacido en un lugar más propicio para su carrera futura que en aquel bullicioso puerto de comercio y cultura, encrucijada entre Europa y América, donde florecieron algunos de los artistas más conocidos de la época. Su padre, el pintor Baltazar Gomes Figueira (1604-1674), supuestamente conoció a Francisco de Zurbarán (1599-1644), y Francisco de Herrera el Viejo (hacia 1590-1654), contemporáneo de ambos, fue el padrino de Josefa.

No está claro cuánto tiempo permaneció la familia en Sevilla, de modo que las relaciones directas con los artistas de la ciudad son difíciles de establecer en la obra de nuestra autora, especialmente en la época en que pintó el lienzo que aquí nos ocupa (con unos 50 años y cuando parecía estar bien establecida como pintora independiente). No obstante, su obra refleja las convenciones populares de los bodegones que se pintaban en la península ibérica a principios de la Edad Moderna. Sin perjuicio de la dedicación de ambiciosas composiciones a alimentos, flora y objetos decorativos, la ambigüedad de las repisas en un espacio negativo y los efectos de trampantojo son señas de identidad del bodegón español.

**ESTA COMPOSICIÓN INCORPORA FLORES ENTRE FRUTAS Y VERDURAS, ASÍ COMO PEQUEÑOS INSECTOS, DETALLES TÍPICOS DE JOSEFA DE AYALA**

El nuevo bodegón que aquí presentamos y que acaba de ser restaurado antes de su incorporación a las colecciones del Museo Meadows de Dallas, incorpora flores entre las frutas y verduras, así como pequeños insectos que dan vida a lo que de otro modo sería una naturaleza muerta. Tales detalles son típicos de Josefa de Ayala y sea cual sea su significado específico son, sin duda, entrañables. Más aún, invitan a una mirada atenta y cercana que resulta gratificante<sup>3</sup>. No es de extrañar, por tanto, que el racimo de uvas maduras haya atraído la atención de dos abejas diminutas pintadas con delicadeza –igual que



en la célebre anécdota de Zeuxis, según la cual las uvas pintadas por el autor griego habrían atraído a los pájaros en la realidad–, mientras la mariposa blanca y gris de la parte superior derecha del cuadro, con grandes ojos negros y la probóscide enroscada, sirve para equilibrar y marcar la composición.

Peter van de Moortel, conservador jefe del Museo Kimbell, limpió recientemente la pintura y examinó el lienzo mediante espectroscopia de fluorescencia con rayos X (FRX) y reflectografía infrarroja (RIR). Aunque los resultados aún no se han analizado en su totalidad, constituyen interesantes muestras del potencial de la ciencia de la conservación para arrojar nueva luz sobre los métodos de trabajo de Ayala, especialmente en lo que se refiere a la forma de preparar sus lienzos. La reflectografía no mostraba indicios de dibujo subyacente, por lo que se deduce que la autora creaba sus

**JOSEFA DE AYALA**  
**Bodegón con frutas y flores.** Hacia 1680. Óleo sobre lienzo. 65 x 101 cm. Museo Meadows, SMU, Dallas. Adquisición con fondos de la Fundación Meadows, MM.2023.03. Fotografía: Robert LaPrelle.

composiciones directamente con el pincel sobre el lienzo, con toques finales, quizá no planeados inicialmente, y pinceladas añadidas a la superficie al final, como en el caso de las cerezas del primer plano central de la composición. La FRX, por su parte, reveló un alto contenido de hierro en la base, lo que indica una tierra cálida y rojiza como la que solían utilizar los artistas del siglo XVII en Sevilla<sup>4</sup>. Aunque se podía ver la base debajo de las zonas descascarilladas de la pintura, la artista no parece haberla utilizado para dar una tonalidad general al cuadro, sino que más bien la ha cubierto casi por completo con los negros y grises oscuros y más fríos del fondo.

A medida que se vayan analizando más obras de Josefa de Ayala, se irá completando el estudio sobre su producción, de modo que sus pinturas ofrezcan nuevas perspectivas sobre la formación y la carrera de esta autora.

<sup>1</sup> El cuadro figura en las publicaciones siguientes: SERRÃO, Vítor. *Josefa de Obidos e o tempo barroco*. Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1991, p. 241, cat. 93. SERRÃO, Vítor, VON BARGHAIN, Barbara, y DE SOURA SOBRÁ, Luís. *The Sacred and the Profane: Josefa de Óbidos of Portugal*. Lisboa: Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais, 1997, fig. 22. <sup>2</sup> Para consultar una amplia bibliografía y un resumen de la historiografía sobre Josefa de Ayala, véase: RIPOLLÉS, Carmen. «Josefa de Óbidos» en *Oxford Bibliographies*. Art History. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0177.xml> [consultado el 20 de mayo de 2024]. <sup>3</sup> Edward Sullivan aborda los elementos decorativos de la obra de la artista en su repaso historiográfico, al igual que lo hace Carmen Ripollés en su entrada de *Oxford Bibliographies* antes citada. SULLIVAN, Edward J. «Portuguese Art History: A View from North America». *Journal of Art Historiography*, n.º 16, 2017, 16-EJS1. <sup>4</sup> Peter van de Moortel (conservador jefe del Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas), correspondencia personal, mayo de 2024. Es famosa la recomendación que hizo Francisco Pacheco acerca del uso de la tierra roja de Sevilla en la preparación de las pinturas. Para obtener más información, véase: VELIZ, Zahir. «Francisco Pacheco's Comments on Painting in Oil». *Studies in Conservation* 27, n.º 2, 1982, pp. 49–57.