

# Bernabé de Ayala y la serie de ángeles del Monasterio de San José y San Roque de Aguilar de la Frontera

Por Francisco LARA ARREBOLA

El monasterio de San José y San Roque de monjas carmelitas de Aguilar de la Frontera fue fundado por el Alguacil Mayor del Santo Oficio D. Rodrigo de Varo y Antequera. Comenzó la edificación en 1.668 y concluyó en noviembre de 1.761 (1).

Entre las obras de arte que el convento posee (2) ocupa lugar destacado una serie de trece lienzos de los que once tienen a los ángeles por tema. Los otros dos están dedicados a Sta. Cecilia y el Ecce Homo respectivamente. Es tradición en la casa que fueron donados por D. José Fernández de Toro, obispo de Oviedo (3), cuya hermana (4) profesó en este cenobio el día seis de enero de 1.673. Acometemos su estudio tratando de aclarar problemas de atribución, onomástica angélica e iconografía que, a nuestro parecer, han sido sólo parcialmente resueltos.

## I. INTRODUCCION: FUENTES DE ICONOGRAFIA ANGELICA. ONOMASTICA DE LOS ANGELES.

La fuente literaria principal de la que se ha nutrido la iconografía angélica católica es la Biblia. En los Testamentos Antiguo y Nuevo surgen numerosos seres sobrenaturales, intermediarios entre Dios y los hombres o servidores del segundo, al que se considera como un monarca oriental rodeado de un séquito perfectamente jerarquizado (5). El problema principal con el que tropiezan los artistas para representar estos seres estriba

en la misma esencia angélica, ya que la ortodoxia católica los considera y así lo definió en los concilios Cuarto de Letrán y Vaticano (1.869-70) como puros espíritus. No obstante, se aparecen en formas corporales (6) que unas veces reflejan la influencia de la iconografía de los pueblos con los que a lo largo de su historia mantuvieron contacto los israelitas (7) y otras simbolizan cualidades atribuidas en visiones proféticas o apocalípticas (8).

Según la Escritura, los ángeles son muy numerosos (9), se distinguen unos de otros y constituyen una jerarquía con rangos distintos, dando cada uno lugar a una especie, pues carecen de materia que es el principio de individualización. El Antiguo Testamento habla de Querubines (10) y Serafines (11). El Nuevo Testamento de Tronos, Señoríos, Principados, Poderes y Virtudes (12). Únicamente tienen nombres propios y claramente definidos, en función del mensaje o cometido para el que se les envió, en tres casos: Gabriel (13), Miguel (14) y Rafael (15). Son nombres teóforos basados en la función que desempeñan y el determinativo EL=Dios. Así, Miguel significaría «¿Quién como Dios?»; Gabriel, «Fuerza de Dios»; y Rafael «Medicina de Dios».

En época paleocristiana se exageró el poder de los ángeles, hasta el punto de que llegó a constituir un serio peligro para la ortodoxia católica. En Colsas, nos dice S. Pablo (16), se propagaron errores según los cuales Dios está tan lejos del mundo, es un ser de tal modo trascendente, que ni El puede acercarse al hombre ni el hombre puede ser elevado hasta El, de modo que el contacto Dios-hombre tiene que manifestarse a través de los ángeles (17). Sin duda, en estas épocas pretéritas la correlación ángel-seres de diversas cosmogonías dio lugar a la aparición de otros nombres propios cuyos ecos llegan muy confusos a nuestros días. Fuera de Miguel, Gabriel y Rafael, la identificación se hace dudosa. Los concilios de Roma del año 745, Letrán del 746 y Aquisgrán del 789, rehusan todos los nombres de ángeles fuera de los tres que en la Biblia figuran **nominatim**. No obstante, la Iglesia Griega y la Copta siguieron dando culto a Uriel. Los nombres de otros ángeles que aparecen en los programas iconográficos derivan de una fuente católica desaparecida. Sólo en fuentes judías o apócrifas encontramos algunos de los que figuran en las series angélicas españolas y americanas. Así, Concepción Gonzalo (18) especifica los nombres y funciones con que los ángeles aparecen en el Libro de Enoch (19). A Mikael, Rafael, Uriel, y Gabriel los inscribe en la jerarquía de los arcángeles. La Literatura talmúdica divide a los ángeles en dos jerarquías: ángeles menores (20) y arcángeles. Entre los segundos se cita

a Uriel, Rafael, Mikael y Gabriel. En la Cábala se advierten notables diferencias según las obras consultadas. Concepción Gonzalo Rubio (21) recoge los siguiente grados: Arelim con Mikael como jefe. Isim con Sofonias. Bene Elohin con Hofniel. Malakim con Uriel. Hasmallin con Hasmal. Tarsisim con Tarsis. Sinanim con Sadquiel. Querubim con Querub. Ofanim con Rafael. Serafim con Yehoel. A. Bonilla (22) acopia diez órdenes que relaciona con las diez esferas del Universo: 1.<sup>a</sup> esfera: Serafines con Metratón. 2.<sup>a</sup> esfera: Cielo estrellado. Querubines con Raziel. 3.<sup>a</sup> esfera: Saturno. Tronos con Zafeiel. 4.<sup>a</sup> esfera: Júpiter. Imaginadores con Zadkiel. 5.<sup>a</sup> esfera: Marte. Potestades con Gamael. 6.<sup>a</sup> esfera: Sol. Virtudes con Rafael. 7.<sup>a</sup> esfera: Venus. Principados con Aniel. 8.<sup>a</sup> esfera: Mercurio. Arcángeles con Mikael. 9.<sup>a</sup> esfera: Tierra. Angeles con Gabriel. 10.<sup>a</sup> esfera: Caos sublunar. Héroes con Samael. Frances A. Yates (23) expone cómo Pico della Mirandola unió, cristianizándolas, las influencias de la Cábala con la interpretación que Marcilio Ficino realizó de los Tres Tratados de Hermes Trimegisto (24). El resultado de la fusión de los dos tipos de misticismo cósmico fue la formación de la Tradición hermético-cabalística que tanta fuerza alcanzó en el Renacimiento. Basándose en este corpus filosófico, Giulio Camillo establece la siguiente correlación entre planetas, sefirotas y ángeles:

<b>PLANETAS.</b>	<b>SEFIROTAS.</b>	<b>ANGELES.</b>
Luna.	Marcut.	Gabriel.
Mercurio.	Iesod.	Miguel.
Venus.	Hod y Nisach.	Honiel.
Sol.	Tiferet.	Rafael.
Marte.	Gabiarah.	Camael.
Júpiter.	Kased.	Zadquiel.
Saturno.	Bina.	Zafkiel.

Lo cierto es que a partir de estas fechas es cuando se difunden en el arte las series de ángeles individualizados. La muestra más antigua de la que tenemos noticias se remonta al año 1.516: en la iglesia del Santo Angel de Palermo aparece la Trinidad rodeada de siete ángeles. Según M.<sup>a</sup> Teresa Ruiz Alcón (25), hacia el año 1.550 un sacerdote de dicha iglesia, Antonio Ducca, atraído por esta devoción la propaga y hasta consigue del Virrey de Sicilia, Héctor Pignatelli, que restaure la iglesia y se llegue a fundar una hermandad. En el año 1.557 se fue a Roma y logra que se establezca esta devoción en la iglesia que se construye en las Ter-

mas de Diocleciano bajo la advocación de Sta. María de los Angeles. Del fresco de Palermo hizo el grabador Jerónimo de Vierix una copia libre. En esta, es a la Virgen a quien rodean estos siete personajes. Son los mismos que en Alemania se consideraron como patronos de los siete electores del Imperio Romano Germánico.

La mayoría de los historiadores del arte han juzgado que en estas series se ha querido representar a los componentes del coro de los arcángeles (26). Así, Elías Tormo incluye entre los mismos, cuando trata de la serie de la escalera principal de las Salesas Reales de Madrid, al Angel patrono de la casa y al Angel de la guarda (27). Louis Reau (28) relaciona los siguientes: Michael, Gabriel, Raphael, Uriel, Barachiel (Malthiel), Jehudiel, Sealtiel, Peliel y Raziel. Con más prudencia proceden Mesa-Gisbert (29) que no utilizan el término arcángel sino cuando tratan de Miguel, Gabriel o Rafael. Por nuestra parte, estimamos que muchas series, entre las que se encuentra la del monasterio de carmelitas de Aguilar de la Frontera, mezclan los distintos coros angélicos e interpolan los atributos correspondientes a cada uno. Apoya esta hipótesis lo decretado el 3 de diciembre de 1563, bajo el pontificado de Pío IV, en el Concilio Euménico de Trento. En su sesión vigésimoquinta impone la normativa que debía seguir la Iglesia en materia del «decorum iconográfico»: «enseñen con gran empeño los obispos que el pueblo debe ser ilustrado y confirmado en el recuerdo y asidua observancia de los artículos de fe por medio de las historias de los misterios de nuestra religión representadas en pinturas o en otras formas de figuración. Pues así se recibe de todas las sagradas imágenes gran fruto». A continuación se dictamina: «que no se coloquen imágenes que representen falsos dogmas y den ocasión de error a los ignorantes» (30). Entendemos son estos decretos la causa inmediata del cuidado que los responsables de los programas iconográficos con ángeles de los siglos XVI a XVIII ponen para facilitar la identificación de cada uno. Así, por ejemplo, en la serie de que nos ocupamos, a más de la escena secundaria en la que en cada lienzo se ha representado un hecho notable del que el ángel en cuestión fue protagonista, según las Escrituras, el autor ha signado con sus nombres propios y ha indicado la función principal de los tres arcángeles que la ortodoxia católica reconoce: «Miguel», «Rahael medesina Dei», «Grabiél bir Deus».

De lo expuesto concluimos que si bien es cierto que en ocasiones la representación artística es reflejo de una tradición muy antigua, cuya fuente católica hoy desconocemos, según la cual es siete el número de los arcángeles (31), no debemos aferrarnos cuando tropecemos con una

serie angélica (sobre todo de los siglos XVII y XVIII) a la idea de que los componentes de la misma pertenecen al coro arcangélico. Lo usual es, y entendemos se ha hecho de una manera consciente, que se mezclen distintas jerarquías.

## II. LA SERIE DE ANGELES DE AGUILAR DE LA FRONTERA.

Está formada por trece lienzos de 208 x 110 cm. (32). Dos están dedicados al Ecce Homo y a Sta. Casilda, respectivamente. En los otros once, un suave paisaje luminoso envuelve la figura de un ángel, pres-tándole un carácter casi idílico. La composición es convencional y se repite de una manera casi mecánica: un primer plano fuertemente iluminado sobresale sobre paisajes orgánicos, articulados en planos múltiples con escenitas narrativas que completan la evocación de la figura que constituye el tema principal de cada tela. Crea el paisaje un ambiente de paz majestuosa, de tarde dorada y pálida. Una luz extraña los inunda, pres-tando a las figuras una inesperada intensidad dramática y poética. No existen contrastes acusados de luz y sombra. Las siluetas brillan en la gloria del sol poniente o amanecer, con sutiles gradaciones de lilas, azul y oro. Cada una de las telas está ornada por una guirnalda de flores de las que se reconocen azucenas, dalias, margaritas, rosas, hortensias y nar-dos o jacintos (33).

Se trata de pinturas característicamente zurbaranescas (34), fruto de una mano que recoge, si no lo más hondo, sí lo más evidente y externo del pintor de Fuente de Cantos. Los personajes tienen trajes y posturas que recuerdan los santos de Zurbarán, aunque con más barroquismo y elegancia mundana. Podrían considerarse un jalón intermedio entre Zurbarán y Valdés Leal. Pero sobre este punto volveremos más adelante.

### II. - 1. - INTERPRETACION ICONOGRAFICA.

Durante los siglos XVII y XVIII los pintores españoles reciben multitud de encargos que dotan a los conventos de series, a veces muy extensas, formadas por representaciones de ángeles y santas vírgenes. Sirva para probar el aserto el recuerdo de algunas de las que hasta nosotros han llegado. Tales, la que entre 1.646-49 pintó Francisco Polanco para el convento de carmelitas descalzos colocado bajo la advocación del Angel de la Guarda en Sevilla, la del Convento de Sta. Clara de Carmona, la de la colección Aladro-Domecq de Jerez de la Frontera, la del Convento de las Salesas Reales de Madrid, la de la Iglesia de S. Jerónimo de Gra-

nada (35), la del Convento de la Encarnación de Madrid, el ejemplar de la ermita de S. Pedro de Fuente Obejuna, la de la parroquia de Ntra. Sra. del Soterraño de Aguilar de la Frontera (36), la del convento de S. José y S. Roque de la misma localidad y las muchas que se conservan (37) en los que fueron virreinos españoles en América (38). Esta proliferación del tema nos mueve, siguiendo el método que Erwin Panofsky desarrolló y que magistralmente expone Santiago Sebastián (39) a preguntarnos cuál pueda ser el «significado intrínseco, último y esencial de la obra», «si hay algo que subyace al sentido de los fenómenos» (40).

Una aproximación a una contestación clara nos la proporciona el prelado cordobés D. Leopoldo de Austria en el razonamiento que hizo el viernes primero de mayo del año 1.556 al Cabildo Catedralicio cuando éste solicitó su mediación para terminar con los pleitos que, a causa de unos artículos que se ventilaban en Roma, se había suscitado entre las dignidades, canónigos, racioneros y medios de la catedral (41). Entre otros argumentos expone (42): «No sea hermanos así de aquí adelante, sino que cada uno guarde al otro su jurisdicción, y reconzca lo que puede, y no puede, por razón de su beneficio, y conténtese con sus términos, sin pretender los ajenos, que la Iglesia Militante fecha es a imitación de la Triunfante, en la qual hizo Dios nueve órdenes de Angeles, unas mayores, y otras menores, y cada uno esté contento con su lugar...».

Pero la motivación profunda del interés de las comunidades en incluir estas series en sus iglesias y salas capitulares no ha de entenderse estuvo limitada a evitar roces y problemas de disciplina interior, mostrando la concordia de los coros celestiales. Dada la idiosincracia de la época y los paradigmas en ella válidos, el reunirse una comunidad religiosa en un lugar presidido por estas imágenes le facilitarían la toma de conciencia de estar integrada en la Comunión de los Santos, de que las dos Iglesias reúnen en un solo pueblo (Gal. 3, 28) a los hijos del mismo Dios y Padre (Ef. 4, 6), borra las divisiones humanas reconciliando en un solo pueblo a todo tipo de gentes (Ef. 2, 14), hombres y mujeres (I Cor. 12, 13), de que esta unidad es católica, hecha para reunir todas las diversidades humanas (Act. 10, 13) y abarcar el Universo entero (Mt. 28, 19). Además, y con referencia al *Ecce Homo*, que aun dentro del ámbito de la pura fuerza, «vence siempre el yunque al martillo y es más duro resistir sin odio que atacar con rabia».

## II. - 2. - ANALISIS FORMAL.

A excepción del *Ecce Homo* y la Santa Casilda, las figuras aparecen



N.º 1



N.º 2





inmersas en un paisaje que crea un ambiente de paz majestuosa. Como ya indicábamos, se repiten bastante. Son los mismos elementos que se combinan de una manera distinta: un valle central entre sierras más o menos abruptas, en que se articulan, a manera de bastidor o de bambalina, las escenas que completan la evocación del ángel. Esta forma de componer no puede menos que recordarnos obras de Zurbarán como la «Predicación de San Luis Beltrán». Recuerdan también el San Fernando del retablo de San Esteban y el retrato de D. Diego Bustos de Lara de la Colección del Conde de Gómara, por los pesados paños con ornamentos ejecutados en estarcidos, en donde se echa de menos un plegado artístico y donde se ve muy bien la tendencia de la Escuela del pintor de Fuente de Cantos a ensanchar en demasía las cinturas y a trazar faldas y calzas a plomo, sin modelado ni observación del natural.

Los atributos de las jerarquías y los particulares de cada ángel están muchas veces cambiados. Es gracias a las escenas que acompañan a cada uno (43) por lo que hemos podido identificar a la mayoría de los que siguen:

**a) MIGUEL.**

Tiene la siguiente inscripción: «Miguel».

Está visto de frente, mostrando una silueta alargada, con la cabeza delgada, expresión ausente y el cabello alborotado. Se toca con un yelmo abierto y empenachado del que no se perciben las moncluras. Sobre él la corona de laurel, símbolo de victoria. El vestido está constituido por una especie de gambax, calzas no muy ceñidas y un peto metálico con faldones muy estrechos. Una pesada capa cae a su espalda y se ciñe en el pecho con un morsus muy pesado. Calza botas de caballero con pequeñas vueltas, viéndose protegidas las piernas con cujas y rodilleras muy estilizadas. Embraza con la siniestra una rodela metálica con la bloca adornada con gallones y cuchilla en el centro. En la diestra, un bastón, símbolo de mando. Comparándolo con ejemplares tales como el de la serie de Carmona o el de Sta. María de Soterraño de Aguilar de la Frontera, se evidencia responde, y en general los de la serie, a tipos muy difundidos que nos hace sospechar fueron tomados de estampas. A lo mismo apunta la dureza del dibujo.

La escena secundaria se basa en los textos del Apocalipsis de San Juan (12, 7 y ss.), Segunda carta de San Pedro (2, 4) y Evangelio de San Lucas (10, 18). Se representa el momento final de la lucha con los ánge-

les rebeldes. La personificación de Miguel, desplegadas las alas en escorzo violento, armada de rodela y espada de fuego, precipita al abismo a los demonios, en los que no se advierte más signo de bestialidad que su color negro.

**b) GABRIEL.**

Tiene una inscripción que dice: «Grabiell bir Deus».

Aparece de frente, un poco adelantada la pierna derecha y el rostro vuelto un tanto hacia la izquierda. Se toca con una diadema de pedrería y sujeta el cabello con una cinta que se anuda sobre la nuca. El vestido está formado por cuatro piezas: una camisa muy fina y de tejido casi transparente, saya que se recoge en la parte baja con un broche, dejando ver la pierna derecha, una túnica profusamente bordada con perlas y estarcidos, con mangas hasta medio brazo y ceñida por un cinturón de placas metálicas con pedrería incrustada y hebilla en forma de corazón y una capa que se sujeta en el pecho con una fíbula y está torcida, en la forma que se observa en algunos cuadros de Zurbarán, tales como el retrato pasante de D. Diego Bustos de Lara. Calza unas galochas muy sencillas. Como atributo, una vara de azucenas que descansa sobre el brazo izquierdo. No tiene mérito, pero señala al cielo con el índice derecho, significando su condición de mensajero.

El lejanos se fundamenta en los versículos 26 y ss. del capítulo I del Evangelio de San Lucas: a la puerta de una construcción, muy popular, que representa la casa de Nazaret, la Virgen, de pie, ha sido sorprendida, mientras medita las escrituras que sostiene un atril alto, por el ángel. En la actitud sobrecogida de María, han tomado forma y color las palabras: «El Espíritu Santo vendrá sobre tí, y te cubrirá con su sombra la Virtud del Altísimo».

**c) RAFAEL.**

Tiene la siguiente inscripción: «Rahaell Medesina Dei».

De pie, un poco adelantada la pierna izquierda, eleva la mirada a los cielos. El atavío es semejante al del anterior. Sólo hay que destacar que, en su condición de caminante, se cubre no con capa, sino con una esclavina corta y sin capuchón. Como atributos, un bordón en la diestra y un pez en la siniestra.

La escena secundaria está basada en el capítulo 6.º del Libro de Tobías: «Y paró en la primera posada junto al río Tigris; y habiendo salido

para lavarse los pies, he aquí que saltó un pez disforme para tragárselo, a cuya vista Tobías, desfavorido, dio un gran grito diciendo: ¡Señor, que me embiste!. Díjole el ángel: agárralo de las agallas y tíralo hacia tí; lo que habiendo ejecutado lo sacó arrastrándolo a lo seco, y empezó a palpar a sus pies». Es este último momento el que ha escogido el pintor como tema de su representación: el ángel, de perfil, instruye a Tobías que, semiarrodillado, ase aún al pez que se convulsiona a sus pies. Rafael no lleva atuendo definido. Del traje de peregrino se perciben bordón y esclavina, pero lleva, además, una capa que se recoge en la cintura. Tobías está representado como un niño de unos doce años vestido, siguiendo la moda de la época de las pinturas, con gola, jubón, calzas y botas en-cordonadas. Parece ser un niño por el tamaño, pero el rostro y la proporción y musculatura de las extremidades son propios de un adulto (44).

#### d) ANGEL EXTERMINADOR.

De pie. Está visto de tres cuartos, hacia la izquierda. La expresión es serena y el cabello cae, dividido en dos masas por una raya, ondulado suavemente sobre los hombros. Viste, sobre una camisa finísima, un traje de parada corto, sin mangas y bordado con estarcidos, aplicaciones metálicas y pedrería. La capa, torcida, se pliega en la espalda y cae después ondulando al viento. En los pies una especie de «cothurnos» romanos sujetos a las pantorrillas con cadenas. Como atributo un mandoble con arrieces muy largos, simboliza fortaleza («porque es de hierro») y justicia («porque corta por ambas partes»).

La escena secundaria se fundamenta en lo narrado por el capítulo 21 del primer Libro de las Crónicas: David, arrodillado, tocado con la corona y manto reales, el arpa tirada a sus pies, contempla al ángel que desde el cielo le muestra una calavera que simboliza la mortandad que por su pecado se ha abatido sobre Israel.

#### e) RAZIEL.

De pie. Está visto de frente. Carga el peso del cuerpo sobre la pierna izquierda, lo que imprime a la figura un arqueamiento suave. Viste, sobre la camisa, una túnica que se recoge por medio de un broche, para mostrar una pierna. Encima un gambusón sin mangas, bordado y con hombreras metálicas. El calzado está sujeto a las pantorrillas con cadenas, tiene terciadas metálicas y deja los dedos al aire. Lleva en la diestra una espada flamígera, atributo de Uriel, según L. Reau y Mesa-Gisbert, pero que no

corresponde con la escena del lejos, ya que se dice fue Raziel el ángel que intervino en la expulsión del Paraíso (45).

La escena secundaria se inspira en el capítulo 3.º, versículos 23-24 del Génesis. Ningún signo distingue la jerarquía del ángel. Blande una espada de fuego y empuja a los pecadores que se dirigen hacia un tenebroso bosque, símbolo de la vida de dolor, trabajo y muerte que les aguarda. Eva expresa su contricción en el caminar encorvado y cubrirse la cara con las manos. Adán camina con los brazos abiertos, como lo haría un ciego en un lugar peligroso que desconociese.

#### f) PELIEL.

De perfil. Pasa hacia la izquierda, volviendo el rostro hacia el espectador. Se toca con una garlanda adornada con un broche de pedrería del que destaca un lucero de 10 puntas. Viste camisa bordada de mangas amplísimas que, torcidas del mismo modo que hemos visto lo hace la capa en alguno de los anteriores, caen hasta los pies ondulando al viento. Tienen puntillas de oro. Encima un vestido corto bordado con perlas, luceros de 10 puntas y estarcidos. El calzado es muy estilizado. Los bordados, muy finos, lo incluyen en el tipo que Viollet le Duc (46) denomina «de soliers». Porta, como atributo, un ramo de espigas de trigo.

El tema del lejos es la lucha que mantuvo con Jacob. Lo identifica como Peliel, según Louis Reau (47). La composición se basa en lo expuesto en el versículo 24 del capítulo 32 del Génesis: «... Quedóse solo; y he aquí que se le apareció un personaje que comenzó a luchar con él hasta la mañana...». Con una disposición quiásmica, el ángel y Jacob se asen fuertemente por los torsos y, bien asentadas las piernas sobre el suelo, tratan de derribarse mutuamente.

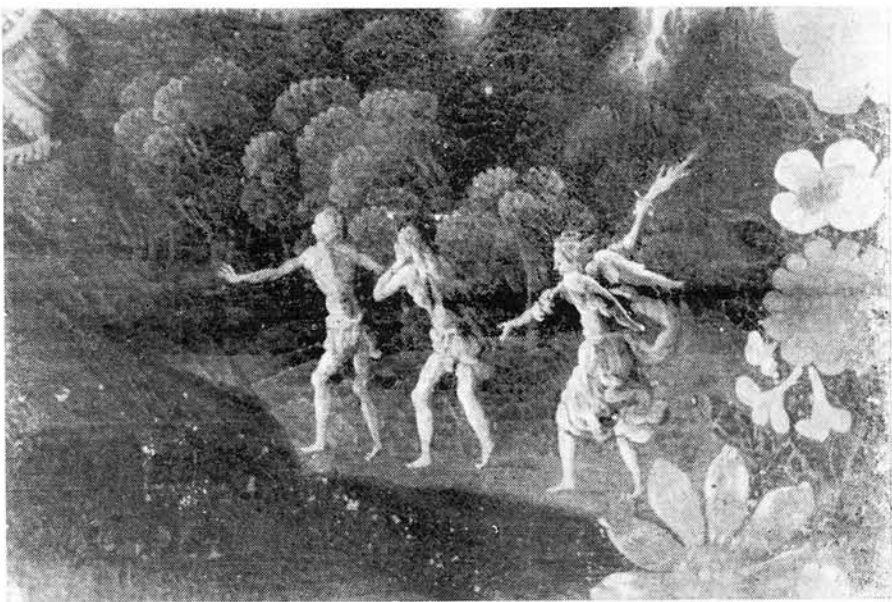
#### g) SEATIEL.

Está visto de tres cuartos, hacia la derecha. El vestido está tratado de manera parecida al de los anteriores. Como atributo, lleva en la mano izquierda un haz de llamas que es, según Palomino (48), distintivo del Coro de los Principados.

En la escena secundaria se representa el sacrificio de Isaac. Es lo que (49) lo identifica como Seatiel. La composición está basada en el Génesis (22, II y ss). Un ángel desde el cielo detiene el hierro de Abraham que ase por los cabellos a Isaac arrodillado a sus pies.



N.º 3



N.º 4



**h) ANGEL DE LA GUARDA.**

De tres cuartos hacia la izquierda. Una raya divide el cabello que cae, en dos masas, sobre los hombros. Viste, sobre una fina saya bordada, un justacuerpo corto reforzado con ferretería y ceñido por un cinturón formado con placas metálicas incrustadas de pedrería y con pinjantes de perlas. El mismo tipo de joyas le adornan el pecho y calzado. Sobre el brazo izquierdo lleva una palma, símbolo de victoria. En la mano derecha una corona de flores que, según Elías Tormo (50), es atributo propio de Jehudiel. Así aparece en la escalera principal de las Salesas Reales de Madrid, pero en el mismo lugar el Angel custodio de la orden presenta idéntico atributo. Sobre esto volvemos en la nota 51.

La escena secundaria se basa en el salmo 33 y, sobre todo, en Mateo (18, 10). El ángel acompaña a un niño de corta edad (51), señalándole el cielo quizá en un deseo de significar la trascendencia que para la vida futura tienen las acciones que en esta cometemos. Este tipo de representación es usado a partir de los finales del siglo XVI. Anteriormente, según C. Gracia Beneyto (52), los artistas basaron la iconografía del Angel de la guarda en la figura de Rafael acompañando a Tobías.

**i) QUERUBIN.**

De pie. Está visto de frente. Viste saya, que se recoge sobre la pierna derecha mostrando la rodilla protegida por una pieza metálica adornada con una máscara gesticulante. Sobre ella una túnica bordada con estarcidos y ojos que son, según Ezequiel (2) y Lucas (2, 8), atributo propio del coro de los querubines. Proteje la parte superior del pecho y los hombros con una gorguera muy escotada, ferreteada con clavos y placas incrustadas de pedrería. En la mano izquierda sostiene, como atributo, una rama de olivo, símbolo de paz.

En la escena secundaria se representa el anuncio de la venida de Cristo a los pastores. La forma de tratar el tema es la usual en la época y se basa en Lucas (2, 8 y ss.): En un paisaje en el que se percibe una cabaña, una carreta y un rebaño, entre un nimbo de luz que podría representar la estrella a la que alude el Evangelio del Pseudo Mateo, el ángel despliega entre sus manos una filactería anunciando la buena nueva a los pastores.

**j) VIRTUD.**

De pie. Está visto de tres cuartos, hacia la derecha. Viste camisa de

manga larga de tejido casi transparente. Sobre ella la saya y un lorigón de grandes escamas. Se protege con hombreras metálicas y lleva la capa prendida en el pecho, con un monile de gran tamaño. Sujeta con las manos una columna partida, potencia que, según Mesa-Gisbert, lo identifica como miembro del coro de las virtudes. Pende de ella un grillo abierto que refuerza la evocación del lejos donde se narra la liberación milagrosa de S. Pedro. La composición se fundamenta en el Libro de los Hechos de los Apóstoles (12, 6 y ss.). Un edificio sencillo, de dos plantas y con la reja de acceso abierta, representa la cárcel de Herodes. Delante, y en actitud de caminar deprisa, S. Pedro conducido por un ángel. El santo lleva ya la capa puesta, pero las sandalias penden aún de su mano. A sus pies, los grilletes abiertos aluden a la milagrosa liberación.

#### **k) ANGEL APOCALIPTICO.**

De pie. Visto de frente. Sobre una camisa muy fina, viste saya y túnica que son del mismo tejido, profusamente bordado y adornado con apliques metálicos con pedrería. La túnica se recoge en la cintura por medio de una banda del mismo tejido que la camisa. Como protección, un peto metálico y una gorguera escotada, hasta el punto de proteger más los hombros que el cuello. La llave que porta en la mano derecha como atributo lo identifica con el ángel a que hace referencia el capítulo 9, versículo II y ss. del Apocalipsis de S. Juan.

La escena secundaria se basa en Daniel (14, 32 y ss.). Daniel aparece sentado en el foso, juntas las manos en actitud de oración. Dos leones dormitan a sus pies y un tercero se diluye en la oscuridad de la caverna. Habacuc, con el cesto de la comida, es bajado del cielo por un ángel que lo sujeta fuertemente por los cabellos.

#### **l) SANTA CASILDA.**

De perfil. Camina hacia la derecha con el rostro vuelto hacia el espectador. Está ataviada con prendas de la época del pintor. Sólo los atributos nos recuerdan la imagen de la santa representada. Recoge en el halda de la falda, ahuecada por un guardainfante, un manojo de rosas, su atributo, dejando ver la enagua. El justillo está bordado en las mangas con grandes placas de oro y puntillas de lo mismo. Tiene la misma disposición que su homónima del Prado, obra de Zurbarán. Sólo difiere la forma de sujeción de la capa, que aquí se prende al pecho con una fíbula. También en la orla del traje aparecen motivos decorativos de Zur-



barán, tal el bordado de perlas semejante al de la Santa Mártir del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

ii) ECCE HOMO.

De pie. Está visto de frente. El tema está basado en Mateo (27, 26), Marcos (15, 15) y Juan (19, 1). El pintor ha reducido la escena a sólo los elementos esenciales: Cristo es presentado a los hombres en el balcón del Pretorio. Un sayón coloca sobre los hombros la púrpura real. En las dos cabezas se restauran los elementos principales de la Pasión: Cristo tiene la faz ensimismada y llena de regia dignidad. Lo flanquea la expresión más antitética: la del esclavo que lo cubre. En su rostro brilla, más que la maldad, la estupidez animal.

II. - 3. - ATRIBUCION.

Entre la estela de discípulos de Zurbarán, es con los lienzos del Maestro de las sibilas con los que las pinturas de que tratamos presentan más analogías. Hasta el punto que estimamos que las dos series se deben a la misma mano. Sobre la paternidad de las «sibilas» no todos los autores están de acuerdo (53). Nosotros hacemos nuestra la opinión de Juan Antonio Gaya Nuño que no duda se deban a la mano de Bernabé de Ayala. Por eso atribuimos la serie de ángeles del Monasterio de S. José y S. Roque de Aguilar de la Frontera a dicho autor, estimando está comprendida su realización dentro de los márgenes cronológicos de la decena 1.660-70 (54).

## N O T A S

- (1) PALMA VARO, José: "Tercer centenario de las Descalzas". Diario **Córdoba**, julio, 1.971.
- (2) V. ORTIZ, Dionisio, NIETO, Manuel, BERNIER, Juan, y LARA, Francisco: **Catálogo Artístico y Monumental de la Provincia de Córdoba**, t. I, Aguilar de la Frontera.
- (3) **Diccionario de H. Eclesiástica de España**, Madrid, 1.973, t. III, pág. 1.854. Nos proporciona las siguientes noticias sobre D. José Fernández de Toro: Fue promovido el 21 de marzo de 1.707 para la Sede ovetense. Tomó posesión el 2 de julio de 1.719. Privado del obispado, desde 1.719 rigió la diócesis. como administrador apostólico, D. Francisco del Castillo, obispo titular de Sebaste.
- (4) Del "Libro de profesiones del convento de S. José y S. Roque de Aguilar de la Frontera", tomamos los siguientes datos biográficos de la Madre M.<sup>a</sup> Antonia del Santísimo Sacramento: "A tres días del mes de enero de 1.672. a la una del día. recibió el santo hábito de nuestra sagrada religión, en este monasterio de Nuestro Padre San José y San Roque de carmelitas descalzas de esta villa, nuestra hermana M.<sup>a</sup> Antonia de Stmo. Sacramento. Se llamaba en el siglo Dña. María de Vega, hija legítima de D. Antonio de Toro y Dña. María de Vega. naturales de dicha villa de Aguilar. Continuó su noviciado y a los seis meses salió aprobada y después a los diez.  
**"Profesión:** A seis días del mes de enero de 1.673 años, hizo la profesión en este convento del Señor San José y San Roque de esta villa de Aguilar, nuestra hermana M.<sup>a</sup> Antonia del Stmo. Sacramento. en manos de la M. M.<sup>a</sup> de S. José. Priora de este convento. Llamábase la profesina en el siglo Dña. María de Vega, natural de esta villa de Aguilar, hija legítima de Antonio Toro y de María Vega, vecinos de esta villa de Aguilar.  
 Trajo de dote 2.000 ducados y ajuar y alimentos y nos trajo mil ducados más que le tocó de la legítima de sus padres y renunció siendo Vicario General N. R. P. Fray Diego de la Concepción y Provincial N. R. P. Juan Bautista. Su muerte ocurrió el día 19 de octubre de 1.705, lunes, a las seis de la tarde. Tenía 53 años de edad y 34 de hábito. Quedó su cadáver tan hermoso y flexible que la tuvieron tres días sin enterrar, expuesta en el coro bajo a la veneración de los fieles que decían no la dieran sepultura. pues tal criatura no era para enterrarla. Bien probada de enfermedades, fue alma de elevada oración y ejercitó todas las virtudes en grado sumo; siendo gran edificación por sus buenos ejemplos, así en su comunidad, como en el pueblo. que la tenía por santa. Fue dos veces priora y sus diligencias aumentaron el culto divino y fábrica en más de 20.000 ducados, dejando la iglesia con cinco retablos perfectamente acabados y táctos adornos que no los tiene semejantes ninguna de Andalucía".
- (5) IRc. 22, 19; Is. 6, 1 y ss.; Job. 4, 18.
- (6) Sobre el modo de las apariciones de los ángeles, ver D. FEULING: **Katholische Glaubenslehre**, 1.937, pág. 201 y ss.
- (7) CUMONT, Franz. en **Rev. Hist. Rel.**, París, 1.915. concluye al respecto:
  - a) Que la concepción antropomórfica de la divinidad y de los espíritus que la sirven se debe, principalmente, al Mazdeísmo persa.
  - b) Que es en la época del exilio cuando los ángeles bíblicos se asimilan a los querubines alados de Nínive y Babilonia.
  - c) Que los ángeles alados del arte cristiano no son más que imitaciones de nikes y amorcillos griegos.
- (8) El PSEUDO DIONISIO AEROPAGITA escribe lo siguiente en su obra **Jerarquía celeste**, cap. 15: "...Descubrirás tú, por lo menos, que no solamente describe ruedas de fuego, sino también seres incandescentes como el fuego... También de los Tronos dice que son de fuego, y aun con respecto a los Serafines indica con el nombre que echan llamas y les atribuye las peculiaridades y los efectos del fuego. En general se sirve con predilección

[la Escritura] de expresiones simbólicas tomadas del fuego. Me parece a mí que las características del fuego indican la mayor semejanza con Dios de los espíritus celestiales. Pues los escritores divinamente inspirados describen con frecuencia la superesencial e informe Esencia sirviéndose de la imagen del fuego, debido al hecho de que el fuego presenta en el orden de lo visible similitudes y aspectos muy peculiares de Dios. En efecto, el fuego visible está, en cierto modo, en todas las cosas y lo compenetra todo sin mezclarse y está separado de todo... como quiera que los que conocen a Dios perciben este estado de cosas, revisten a los seres celestiales de formas tomadas del fuego y expresan con ello su semejanza divina y su tendencia a imitar a Dios...". EZEQUIEL [I, 6 y ss.] simboliza la riqueza cognoscitiva de los ángeles mediante los cuatro rostros vueltos hacia diferentes partes. San Juan [Ap. 4, 6-8] simboliza el conocimiento penetrante y profundo de los ángeles al cubrirlos de ojos por todas partes.

- (9) Dn. 7, 10; Mt. 26, 53; Hebr. 12, 22.
- (10) Gén. 3, 24; Ez. 10, 3.
- (11) Is. 6, 2.
- (12) Rom. 8, 38; Col. 16; Eph. I. 3, 10.
- (13) Dn. 8, 16 y 9, 21; Lc. I, 19 y ss.
- (14) Dn. 10, 13; 21. 12, I; Jud. 9; Ap. 12, 7.
- (15) Tb. 5, 16; 6, 16; 9, 6; II, 4; II, 7; 12, 15.
- (16) Rom. 8, 38.
- (17) Col. 2, 18 y ss.
- (18) GONZALO RUBIO, Concepción: **La angelología en la literatura rabinica y sefardí**, Barcelona, 1.977, pág. 30.
- (19) Ver gráfico comparativo adjunto.
- (20) GONZALO RUBIO, Concepción: **O. c.**, pág. 43.
- (21) Ibidem, pág. 60.
- (22) BONILLA, A.: **Historia de la filosofía española**, t. II, "Judíos", Madrid, 1.911, pág. 366.
- (23) YATES, Frances A.: **El arte de la memoria**, Madrid, 1.974, pág. 178.
- (24) HERMES TRIMEGISTO: **Tres tratados (Poimandres, La llave, Asclepios)**, Buenos Aires, 1.966.
- (25) "Los arcángeles en los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación", **Reales Sitios**, año XI, n.º 40, 2.º trimestre 1.974, pág. 45-56.
- (26) La teología cristiana de los ángeles acogió como texto oficial sobre las funciones y caracteres de éstos el tratado **De caelesti hierarchia** que en el siglo VI apareció, junto con otros escritos, amparado bajo el nombre de S. Dionisio Aeropagita. Conserva la imagen clásica del universo griego concebido como una serie de esferas superpuestas, a las cuales corresponden los grados de perfección de los seres que en ellas habitan. Al orden celeste pertenecen tres jerarquías angélicas, cada una de las cuales se divide en tres coros distintos:
  - a) Serafines, Querubines, Tronos, que solamente contemplan a Dios.
  - b) Dominaciones, Virtudes, Potestades, que tienen cuidado del mundo en general.
  - c) Angeles, Arcángeles, Principados, que cuidan los hombres en particular.
- (27) TORMO, Elías: "Las Salesas Reales".
- (28) REAU, Louis: **Iconographie de l'art chrétien**, t. II, París, 1956, pág. 42.
- (29) MESA, José, GISBERT, Teresa: "La serie de ángeles en la pintura virreinal". **Revista aeronáutica**. N.º 31, Dic. 1.976, La Paz, Bolivia.
- (30) TEHINER, Agustina: **Acta Genuina S. S. Occumenici Concilii Tridentini**. Zagrabiae, Societatis Bibliophilae, S. A.
- (31) Los arcángeles judíos se originan a partir del mitologema de los siete genios saludadores del panteón sumerio-acadio, a través de las esculturas acadias

- y babilónicas. En la literatura bíblica tenemos su equivalente en los Rephain, aquí ya secularizados y convertidos en una raza, y en Rephael, el ángel médico auxiliar de Tobías.
- STARCKY comparó en **Syria**, n.º 24, (1.949), pág. 43 y ss. a los "rpum" con la "Heptada" del panteón babilónico o los "sibitti" con los ángeles del grupo a que Rafael dice pertenecer [Tob. 12, 15] y con los siete "Kabiros" de Tebas, los siete "planetas" de la astrología y de la alquimia y los "catorce auxiliadores" o "catorce santos" de la Baja Edad Media Bávara. Cfr. CENCILLO, Luis: **Mito, Semántica y Realidad**, Madrid, 1.960, págs. 172-11.
- (32) BERNIER, Juan: "La obra del Catálogo Monumental de la Provincia emprendida por la Excma. Diputación. Aguilar de la Frontera", **Omeya**, n.º 1 (1.956). Edita a Raziél.
- (33) Sobre la importancia simbólica de las flores en el arte español, véase GALLEGO, Julián: **Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro**, Aguilar, Madrid, 1.972. Sobre todo las págs. 234 y ss.
- (34) La forma de integrar en el paisaje escenas narrativas nos trae el recuerdo inmediato de obras de Zurbarán como "La predicación de S. Luis Beltrán".
- (35) La iglesia y el primitivo programa iconográfico son del XVI, pero los ocho ángeles pintados al fresco en los pilares son del XVIII. Sobre ello prepara un estudio Juan LARIOS.
- (36) Sobre los dos últimos ejemplos véase ORTIZ, NIETO, BERNIER y LARA, **opus cit.**
- (37) Al respecto, consúltese SEBASTIAN LOPEZ, Santiago: "Las jerarquías angélicas", **Contrarreforma y Barroco**, Madrid, 1.981, pp. 315 y ss.
- (38) MESA-GISBERT: **Opus cit.**
- (39) SEBASTIAN LOPEZ, Santiago: **Arte y Humanismo**, Madrid, 1.978, págs. 17 y ss.
- (40) *Ibidem*, pág. 20.
- (41) GOMEZ BRAVO, Juan: **Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado**, Oficina de D. Juan Rodríguez, Córdoba, 1.778, págs. 454 y ss.
- (42) *Vid.* pág. 459.
- (43) *Vid.* REAU, Louis: **opus cit.**
- (44) Es un detalle usual. Así lo representan, por ej., el círculo del Maestro Martínez (S. Rafael y Tobías. Perteneció la tabla a la Colección Serra de Algaza de Valencia) y Nicolás Falcó en el cuadro del Museo de Bellas Artes de Valencia.
- (45) REAU, Louis: **o. c.**, pág. 42.
- (46) VIOLLET LE DUC: **Dictionnaire du mobilier**, t. III, Grund et Maguet, S. A., París, pág. 161.
- (47) REAU, Louis: **o. c.**, pág. 42.
- (48) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: **El Museo Pictórico y Escala Óptica**, reeditado por Aguilar, Madrid, 1.947, pág. 680.
- (49) REAU, Louis: **o. c.**, pág. 42.
- (50) "Las Salesas Reales", **o. c.**
- (51) PALOMINO recomienda (**o. c.**, pág. 675) que esté pobremente vestido y lleve el ángel un incensario, pues el humo del incienso simboliza nuestras oraciones que él conduce y ofrece. Estimamos que en ese sentido debe considerarse la corona de flores.
- (52) GRACIA BENEYTO, C.: **Iconografía infantil en la pintura valenciana**, Valencia, 1.973, pág. 232.
- (53) No todos los autores están de acuerdo en que las figuras de sibilas precedentes de la antigua Colección Bravo de Sevilla y hoy en la Colección Gómez del Castillo, sean obra de Bernabé de Ayala. GUINARD, Paul, en **Zurbarán y los pintores de la vida monástica**, ante la falta de documentación, rechaza la atribución. La aceptaron, a más de Bravo, que las describe mi-

nuciosamente en el catálogo manuscrito de su colección, D. Antonio GOMEZ CASTILLO, que así lo manifestó en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Sevilla, "Bernabé de Ayala discípulo de Zurbarán", y Juan Antonio GAYA NUÑO que al respecto concluye lo siguiente en "Zurbarán y los Ayala", *Goya*, n.º 64-65, 1.965, pág. 218: "Si bien es verdad que el catálogo de la colección Bravo no es fuente sino relativamente vieja, entiendo que la tradición de atribuciones de este género debe ser considerada fidedigna en tanto no se propase en dar cuadros como de artistas de primerísima categoría. Esto es, que hay que desconfiar de la normal tendencia a abultar autorías, llevándolas a Velázquez, Zurbarán o Murillo; pero si la tradición atributiva se limita a dar nombres de tercera fila —y no otra es la que ha de incluir a Bernabé Ayala—, aunque sólo sea provisionalmente, debemos aceptarla".

(54) Ver lo expuesto en la nota (4).

