VALDES LEAL

Lop/653

seo del Prado, 1991
seo de Bellas Artes, 1991

VALDES LEAL

Sig.: Lop/653
Tít.: Valdés Leal
Aut.: Valdivieso González, Enrique
Cód.: 1103141

CUBIERTA: Detalle de *Santa María Magdalena, San Lázaro y Santa Marta.* CAT. 30

VALDES LEAL

CON LA FINANCIACIÓN DE LA

FUNDACION BANCO HISPANO AMERICANO

Lop 1653

VALDES LEAL

Enrique Valdivieso

MUSEO NACIONAL DEL PRADO BIBLIOTECA
R. 69884

MUSEO DEL PRADO

JUNTA DE ANDALUCÍA

SUMARIO

Jordi Solé Tura
Ministro de Cultura

Alfonso E. Pérez Sánchez

Manuela Mena Marqués

Agustín Martín Fernández

Jesús Urrea Fernández

Exposición
MUSEO DEL PRADO

COORDINACIÓN
María Dolores Muruzábal
Emilia Cortés

RESTAURACIÓN
María Cárdenes

TRANSPORTES Y SEGUROS
S.I.T.
URBANO, S.A.
F. GIL STAUFFER SEVILLA, S.A.
MUSINI

DISEÑO DEL CARTEL
Francisco Rocha

MONTAJE
Museo del Prado

CATÁLOGO

EDITOR
José Sánchez Dubé

PRODUCCIÓN
GUADALQUIVIR, S.L. Ediciones

TEXTOS
Enrique Valdivieso: originales y de
su libro VALDÉS LEAL
Sevilla, 1988. Ed. Guadalquivir

DISEÑO
Manuel Alonso

COORDINACIÓN GENERAL
Rocío Cano Ortiz

COORDINACIÓN EDITORIAL
Elena Quirós Acevedo

FOTOGRAFÍA
Luis y Francisco Arenas
Pedro Feria Fernández
ORONOZ, S.A.
Servicios fotográficos de los Museos

FOTOMECÁNICA
Styl Crom. Barcelona.
Grafibérica. Jerez de la Frontera

FOTOCOMPOSICIÓN
Tecnographic, S.L. Sevilla
Grafibérica. Jerez de la Frontera
Punto y Coma. Jerez de la Frontera

COORDINACIÓN GRÁFICA
José Luis Maqueira
M.ª Dolores Atienza

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
Grafibérica. Jerez de la Frontera

ISBN: 84-86080-45-2. Depósito legal: CA-177-1991. Printed in Spain
NIPO: 304-91-003-9

MUSEO DEL PRADO.
MINISTERIO DE CULTURA.
CONSEJERÍA DE CULTURA Y MEDIO AMBIENTE. JUNTA DE ANDALUCÍA.

Exposición
MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

Juan Manuel Suárez Japón
Consejero de Cultura y Medio Ambiente

José Guirao Cabrera
Director General de Bienes Culturales

José Luis Romero Torres
Jefe del Servicio de Instituciones del Patrimonio Histórico

COMISARIO
Enrique Valdivieso González

COORDINACIÓN GENERAL Y
DIRECTOR MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA
Arsenio Moreno Mendoza

COORDINACIÓN Y GESTIÓN CULTURAL
Rocío Cano Ortiz

COLABORACIÓN ADJUNTA
José Fernández López

GESTIÓN ADMINISTRATIVA
Juan Antonio Cantisán Castelló
Pedro Castillo

DISEÑO DE LA EXPOSICIÓN
Alberto Oliver Carlos
Martín Moreno y Pizarro Asociados

DISEÑO DEL CARTEL
Manuel Alonso

COLABORACIÓN DOCUMENTAL
Rocío Izquierdo
Valme Muñoz Rubio

FOTOGRAFÍA
Luis y Francisco Arenas Peñuela
Pedro Feria Fernández

COORDINACIÓN DEL TALLER RESTAURACIÓN
DEL MUSEO DE BELLAS ARTES
María Domínguez Domínguez-Adame

TALLER DE RESTAURACIÓN MUSEO DE BELLAS ARTES
DE SEVILLA
Amalia Cansino Cansino
Alfonso Cañaveral Díez
María del Mar González González
Enrique Gutiérrez Carrasquilla
Rafael López Gómez
Pedro Manzano Beltrán
María Rodríguez Herrera
José Rodríguez Rivero

TALLER DE RESTAURACIÓN MUSEO DE BELLAS ARTES DE
CÓRDOBA
Anabel Barrena Herrera
Alfonso Blanco López de Lerma
Rosa Cabello Ramírez

TALLER DE RESTAURACIÓN DE OBRAS DE ARTE T.R.O.A.
SEVILLA
Juan Luis Coto. Jesús Mendoza. Francisco Bazán.
Miguel Angel Mercado. Francisco García.
Juan Carlos Rodríguez. Manuela Barrera.
Inmaculada Espinosa. Paloma Monedero.
Carmen de Jesús. Dolores Bermúdez.
María Enriqueta Herrera. Pablo Bosch.
Alfredo Garrido. Rafael Gordon. Julio Galán.

TALLER RESTAURACIÓN DE LA CATEDRAL DE SEVILLA
Juan Luis Coto. Fuensanta de la Paz.
Carmen Alvarez. Manuel García Fernández.
Joaquín Peña.

MONTAJE
Amado Miguel Transportes Internacionales, S.L.

TRANSPORTES Y SEGUROS
F. Gil Stauffer Sevilla, S.A.
S.I.T.

RELACIÓN DE MUSEOS, INSTITUCIONES, COLECCIONES PÚBLICAS O PRIVADAS, QUE HAN PRESTADO OBRAS A ESTA EXPOSICIÓN

BARCELONA
Fundación Espona

BRIVE LA GAILLARDE
Musée Ernest Rupin

CABRA (Córdoba)
Rvdas. Madres Escolapias.

CÓRDOBA
Museo de Bellas Artes.
Museo Diocesano
Convento del Carmen Calzado.

DURHAM BARNARD CASTLE
The Bowes Museum.

GRENOBLE
Musée de Grenoble.

JAÉN
Excmo. Cabildo Catedralicio.

LE MANS
Musée Tessé.

LYON.
Musée de Beaux Arts.

LONDRES
National Gallery.

MADRID
Museo del Prado.
Academia de San Fernando.
Colección José Luis Varez Fisa.
Colección Plácido Arango.
Conde de Camporrey.

MURCIA
Comunidad Autónoma.

NEW YORK
The Metropolitan Museum of Art.

PARÍS
Musée de Louvre.
François Heim.

RORHAU (Austria)
Colección del Conde de Harrach.

TOLEDO
Museo de El Greco.

SEVILLA
Museo de Bellas Artes.
Excmo. Ayuntamiento.
Hermandad de la Quinta Angustia.
Hermandad de la Santa Caridad
Excmo. Cabildo Catedralicio.

VALENCIA
Museo de Bellas Artes.

VILLAMANRIQUE DE LA CONDESA (Sevilla)
S.A.R.e.I. Dª Esperanza de Borbón y Orleáns.

WASHINGTON
National Gallery of Art.

YORK
City of Art Gallery.

NUESTRO AGRADECIMIENTO A:

José María Amores.
Oriol Anguera de Sojo.
José María Azcarate.
Jeaninne Baticle.
José María Benjumea.
Antonio Domínguez Valverde.
Valerie Durey.
Alvaro Fernández -Villaverde y de Silva.
Santiago García Aracil, Obispo de Jaén.
Felipe García de Pesquera Benjumea.
Fuensanta García de la Torre.
Michael Helston.
Florentino Herruzo.
José Antonio Infantes Florido, Obispo de Córdoba.
Fundación Juan March.
Bartolomé March Servera.
Enrique Martín Rodríguez.
José Melgares Raya.
Guillermo Moragues.
Francisco Navarro.
Claudie Ressort.
Bartolomé Ruiz González.
José Saldaña.
Carlos Serra Pablo-Romero.
Trinidad Salva Bosch.
Javier Torres Vela.
Manuel del Valle.
Consuelo Varela.
Ana María Zubiría Uhagón.

y a cuantas personas han colaborado de forma expresa o anónima y han hecho posible esta Exposición.

PRESENTACIÓN

ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ

La celebración del tercer Centenario de la muerte del pintor sevillano Juan Valdés Leal parece ocasión obligada para una revisión de la producción de este gran maestro «coetáneo y dispar» de Murillo, del que ha venido a ser, de modo un tanto tópico, como una contrafigura agria, malhumorada y sombría.

La publicación, reciente, de la hermosa monografía que Enrique Valdivieso dedicó al pintor en 1988 ha permitido pisar con firmeza a la hora de preparar la exposición que los Museos de Sevilla y del Prado organizan en este año de 1991, para conmemorar la efeméride. La investigación de Valdivieso ha logrado establecer, ya para siempre, una nueva y convincente imagen del pintor, tantas veces enturbiada en otro tiempo por atribuciones gratuitas y por el prejuicio –por fortuna ya enteramente deshecho– de ver, en él, al pintor de las Postrimerías, creyéndole, además, con razón o sin ella, autor de cuantos lienzos terribles o macabros brindaba la vertiente más sombría del mundo devoto contrarreformístico, volcado tantas veces –y no sólo en España– hacia lo fúnebre y lo escatológico.

Valdés es, efectivamente, el autor de los estremecedores lienzos del Hospital de la Caridad sevillano, compendio inimitable de cuantas «vanitas» pintó el mundo barroco. Pero su arte es mucho más variado, más rico de registros y de intenciones, y así se ha pretendido mostrarlo en esta exposición que ha conseguido reunir una parte muy considerable de su producción.

Espíritu apasionado, violento e impetuoso, es evidente que su producción resulta desigual e incorrecta; en algunas ocasiones apresurada e incluso chapucera, pero hay en él, siempre, una vibración colorista, una energía y un impulso de imaginación y de experimentación expresiva que hacen de él, seguramente, el más verdaderamente barroco de nuestros artistas y, desde luego, el de lenguaje más arrebatadamente personal.

En las salas de la exposición y en las páginas de su Catálogo verá el lector y el visitante la evolución del hombre y del artista desde sus relativamente severas obras juveniles, en las que planea todavía un eco del sobrio naturalismo tenebrista de un Zurbarán o del cordobés Antonio del Castillo, hasta las obras de su etapa final, desaforadas, gesticulantes, centelleantes de color y deslumbrantes de pinceladas enfebrecidas bajo luces sulfúreas.

Como es lógico, no ha sido posible traer a la exposición ejemplos de la actividad de fresquista de Valdés, que permanece en los muros y bóvedas de algunas iglesias sevillanas atestiguando su impetuosa capacidad decorativa. Pero el conjunto de las obras reunidas, procedentes de los más diversos lugares, tanto de España como de los Museos y colecciones extranjeras que conservan obras del maestro, permite formar, por vez primera, idea cabal de la envergadura de un pintor en cierto modo maldito hasta fecha reciente.

Para el Museo del Prado la exposición resulta especialmente significativa. Por una parte se inscribe en su programa de revisiones sistemáticas de artistas y géneros no suficientemente estudiados, o que no han logrado aún una proyección popular suficiente. Pero además, al carecer en sus colecciones de una representación del pintor equivalente –en número y calidad– a la que posee de otros maestros españoles, adquiere una dimensión singular. Debe recalcarse que en el primitivo Museo del Prado, es decir, en la Colección Real, no existía sino un lienzo atribuido a nuestro artista: la *Presentación de la Virgen en el templo* que hoy se atribuye con toda verosimilitud al granadino Juan de Sevilla. Las seis obras que hoy custodia en sus colecciones proceden todas de adquisiciones hechas con posterioridad a la fusión del Prado y la Trinidad, respondiendo a la voluntad de completar y enriquecer la presencia de la pintura ajena al ámbito cortesano y madrileño. Aunque ha habido singular fortuna en esas adquisiciones, incluso con alguna muy reciente, de calidad excepcional, la representación del gran artista en las salas del Prado continúa siendo limitada y fragmentaria.

La exposición presente, que para el público sevillano no es sino la corroboración y consagración de lo que en buena medida puede apreciarse en tantos recintos sacros de su ciudad, para el visitante habitual de las salas del Prado constituirá un verdadero descubrimiento.

Debe hacerse constar también el agradecimiento de todos a la Fundación Banco Hispano Americano, que con su generosa y cordial colaboración económica ha facilitado la realización de la exposición y hecho posible la edición del catálogo.

JOSÉ MARÍA AMUSATEGUI
Presidente del Banco Hispano Americano

Para la Fundación Banco Hispano Americano supone una gran satisfacción patrocinar la exposición de Juan Valdés Leal, que se organiza coincidiendo con el tercer centenario de su muerte.

Tras el éxito obtenido por la exposición de Velázquez celebrada el año pasado en el Museo del Prado bajo el mecenazgo del Banco Hispano Americano, es ahora otro gran pintor sevillano quien recibe el patrocinio de la Fundación Banco Hispano Americano.

Con esta exposición, que podrá contemplarse primero en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y después en el Museo del Prado de Madrid, se restablece plenamente la figura de Valdés Leal como uno de los grandes pintores del barroco español; no sólo como el pintor tópico de las postrimerías y de la muerte, sino como un pintor de la vida más exultante, que supo captar la elegancia y la belleza de forma personal y sugestiva, con una estética bien diferente de la de su coetáneo Murillo.

Agradezco muy sinceramente, en nombre de la Fundación Banco Hispano Americano, al profesor D. Enrique Valdivieso, Comisario y artífice de esta exposición, la colaboración prestada. Asimismo, desearía dejar constancia de mi agradecimiento al Excmo. Sr. D. Juan Manuel Suárez Japón, Consejero de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía y al Excmo. Sr. D. Alfonso E. Pérez Sánchez, Director del Museo del Prado, ambas entidades organizadoras de la muestra. También me cumple expresar mi reconocimiento a D. Arsenio Moreno, Director del Museo de Bellas Artes de Sevilla, quien ha prestado un importante apoyo a esta gran exposición.

JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN
Consejero de Cultura y Medio Ambiente

La Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía dentro del programa de difusión del Patrimonio Histórico ha incluido la celebración de esta exposición con la que se rinde homenaje a la personalidad artística del pintor Juan de Valdés Leal en el III centenario de su muerte. Un artista que destacó en su época por sus aptitudes y temperamento artísticos.

Este tipo de actividad es una manifestación cultural más de la política de exposiciones de carácter antológico, iniciada en 1989 con la celebrada en Málaga sobre el escultor andaluz Pedro de Mena, que en este año se continuará con las actividades del IV Centenario de la muerte de San Juan de la Cruz. Como desarrollo del Plan General de Bienes Culturales, estos acontecimientos culturales de carácter divulgador contemplan, como fase previa necesaria, una actuación en materia de conservación y restauración. En esta línea, la Consejería inició hace varios años la primera fase de esta actividad con la restauración de las obras del Valdés Leal, conservadas en iglesias, conventos y museos, que ha permitido consolidar elementos singulares del patrimonio histórico español.

En esta exposición de Valdés Leal se ofrece un acercamiento a la producción artística del pintor a través de una selección amplia y contrastada de sus mejores obras con el objeto de dejar constancia de sus virtudes creativas, reflejadas en su fuerza expresiva y su arrebatado sentimiento. Un comportamiento caracterizado por el temperamento enérgico e impetuoso que le definió como persona y como artista. En esta muestra pictórica conoceremos una forma de ser del pintor distinta a la distorsionada personalidad, definida como macabra y violenta, que algunos críticos de la historia del arte español han configurado.

La Consejería de Cultura y Medio Ambiente quiere agradecer al Museo del Prado y a la Fundación del Banco Hispano-Americano su colaboración en esta exposición que consideramos un acontecimiento cultural de singular relevancia y un emotivo encuentro del público con un patrimonio artísitico testimonial de aspectos muy significativos de nuestro talante histórico.

VALDES LEAL. *Autorretrato. Grabado. Madrid Biblioteca Nacional.*

INTRODUCCIÓN

LA SEVILLA DE VALDES LEAL

FRANCISCO HERRERA, EL JOVEN. *Vista de Sevilla.* Del libro Fiestas de la Iglesia de Sevilla al nuevo culto a San Fernando. Torre Farfán. 1671.

El tres de enero de 1622 cayó sobre Sevilla una gran nevada. Si Juan de Valdés Leal, que nació en mayo de ese mismo año, en vez de consagrarse en el futuro como un artista de talento, hubiera llegado a ser santo, algún hagiógrafo oportunista no hubiera dudado en señalar que este raro fenómeno de la naturaleza producido en la ciudad fue una señal prodigiosa que anunciaba el advenimiento de su natalicio.

Ciertamente Valdés no fue un santo, e incluso algunos de sus equivocados biógrafos le describieron como un demonio. No llegó a tales extremos en su vida real, siendo tan solo posible definirle como un hombre de temperamento enérgico que por otra parte y como hijo de su tiempo hubo de tener sentimientos y prácticas vinculadas al ámbito devoto sevillano. En todo caso puede decirse que sus pinturas, fundamentalmente de carácter religioso, constituyen en nuestros días un admirable testimonio de la espiritualidad de su época, en las que dejó la impronta de su peculiar talento.

No fueron buenos los tiempos en los que vivió Valdés Leal, especialmente para las gentes que como él hubieron de mantenerse de un oficio; ya en la misma época en que el artista nació comenzaron a advertirse en Sevilla signos de claro decaimiento económico con respecto al esplendor alcanzado a lo largo del siglo XVI. La torcida política emprendida por Felipe IV y su valido el Conde Duque de Olivares repercutió de forma evidente en la crisis general de todo el país, que afectó a gran parte de los estamentos sociales inferiores y sobre todo a los sevillanos cuya actividad comercial y agrícola sufrió un notorio retroceso (1).

La disminución progresiva de la actividad del puerto del Guadalquivir y los sucesivos encadenamientos de sequías e inundaciones se reflejaron en años de malas cosechas que ocasionaron carestía y hambre. Por otra parte los impuestos que se decretaban para mantener el estado de guerra y que recaían especialmente sobre las clases populares contribuían a mantener en ellas una permanente situación de duelo, motivada por la agobiante y perpetua carencia de recursos.

Es digno de resaltar que a pesar de la adversidad que se ensañó con la ciudad y la mantuvo en continuo estado de crisis, especialmente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, momentos en los que Valdés Leal residió permanentemente en la ciudad, la población siguió manteniendo su impulso vitalista. Hubo ciertamente oscilaciones pero la actividad comercial prosiguió desarrollándose y en algunas ocasiones con gran intensidad, lo que generó grandes beneficios que desgraciadamente recaían en pocas manos, enriqueciendo a un reducido número de aristócratas, banqueros y comerciantes. Aún así el dinero terminó fluyendo hacia otros estamentos inferiores, generando una intensa actividad laboral en todas las direcciones; un ejemplo de ello fue la labor de patronazgo que nobles y mercaderes mantuvieron hacia instituciones reli-

MATIAS DE ARTEAGA. *Retrato de Fernando Torre Farfán.* Grabado. 1668.

ANONIMO. *Vista del Hospital de la Sangre durante la epidemia de peste de 1649.*

giosas, las cuales a su vez invertían parte del dinero recibido encargando a los artistas locales la ejecución de distintas obras relacionadas con la devoción y el culto.

Por ello hay que advertir que justamente en una época de recesión económica no disminuyó la actividad artística, aunque la mayor parte de los que a ella se dedicaban hubieran de trabajar mucho ganando poco, como aconteció en el caso de Valdés Leal. Los presupuestos se recortaban siempre escatimando la calidad de los materiales, sobre todo en las construcciones arquitectónicas, realizadas conforme a soluciones sencillas y prácticas, cuya pobreza visual se enmascaraba con vistosas y baratas y yeserías. En escultura se levantaron espectaculares retablos de madera tanto en su estructura como en su ornamentación mientras que la pintura conoció en esta época un intenso desarrollo, siendo preciso señalar que sólo un reducido número de artistas alcanzó un digno nivel creativo, muy modesto en su gran mayoría. La mayor parte de los pintores vendían sus obras a precios muy reducidos, dándose la paradoja en ocasiones que se invertía más dinero en costear el marco que en pagar el valor del lienzo. Sólo unos pocos artistas por lo tanto pudieron sobrevivir con dignidad y alcanzar cierta fama y renombre, como en el caso de Murillo. El resto de los pintores, incluso Valdés Leal, hubo de sortear las circunstancias con notorias dificultades.

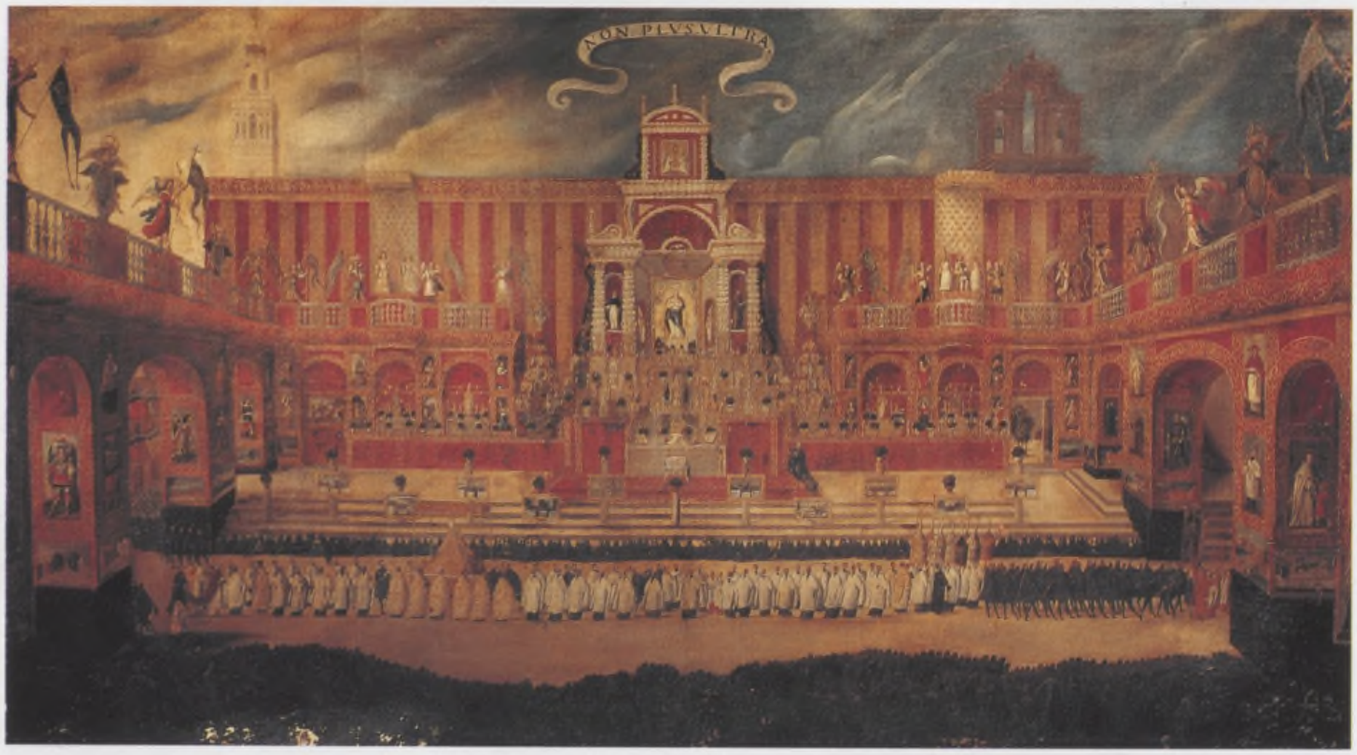
Afortunadamente la segunda mitad del siglo XVII fue una época de renovación de la mentalidad religiosa en la que se advierte una tendencia hacia la difusión de conceptos e ideales más abiertos y sensibles; al mismo tiempo el pensamiento defendido por la Iglesia tiende a intensificar las relaciones sentimentales en búsqueda de una mayor vibración en los afectos y efusiones devocionales. El arte se hace más directo tanto a la hora de suscitar la ternura y la afectividad, como para advertir los peligros y castigos que conlleva una actitud pecadora. Este palpable cambio motivó la evolución de las formas artísticas y generó una intensa actividad laboral para renovar los aspectos exteriores de las imágenes de culto.

Uno de los muchos ejemplos claros de estas circunstancias lo encontramos en la propia existencia de Valdés Leal en su relación con el aristócrata sevillano Don Miguel de Mañara. Este interesante personaje, preocupado por la grave situación social que padecía la ciudad, hizo construir a partir de 1662 un hospital al cargo de la Hermandad de la Santa Caridad, al tiempo que se ocupó de la terminación de la iglesia de la citada institución. A través de los libros de cuentas de la Hermandad puede constatarse la ingente cantidad de dinero que generó la construcción de las naves del Hospital y la terminación de la iglesia, dinero que revirtió en manos de los arquitectos, maestros de obras, peones, carpinteros, retablistas, escultores, doradores, pintores, herreros y un sinfín de artesanos más. Estos recursos emanaron del propio capital de Mañara y de la nobleza que formaba parte de la Hermandad, al tiempo que de copiosas limosnas que obtuvo de comerciantes y banqueros (2).

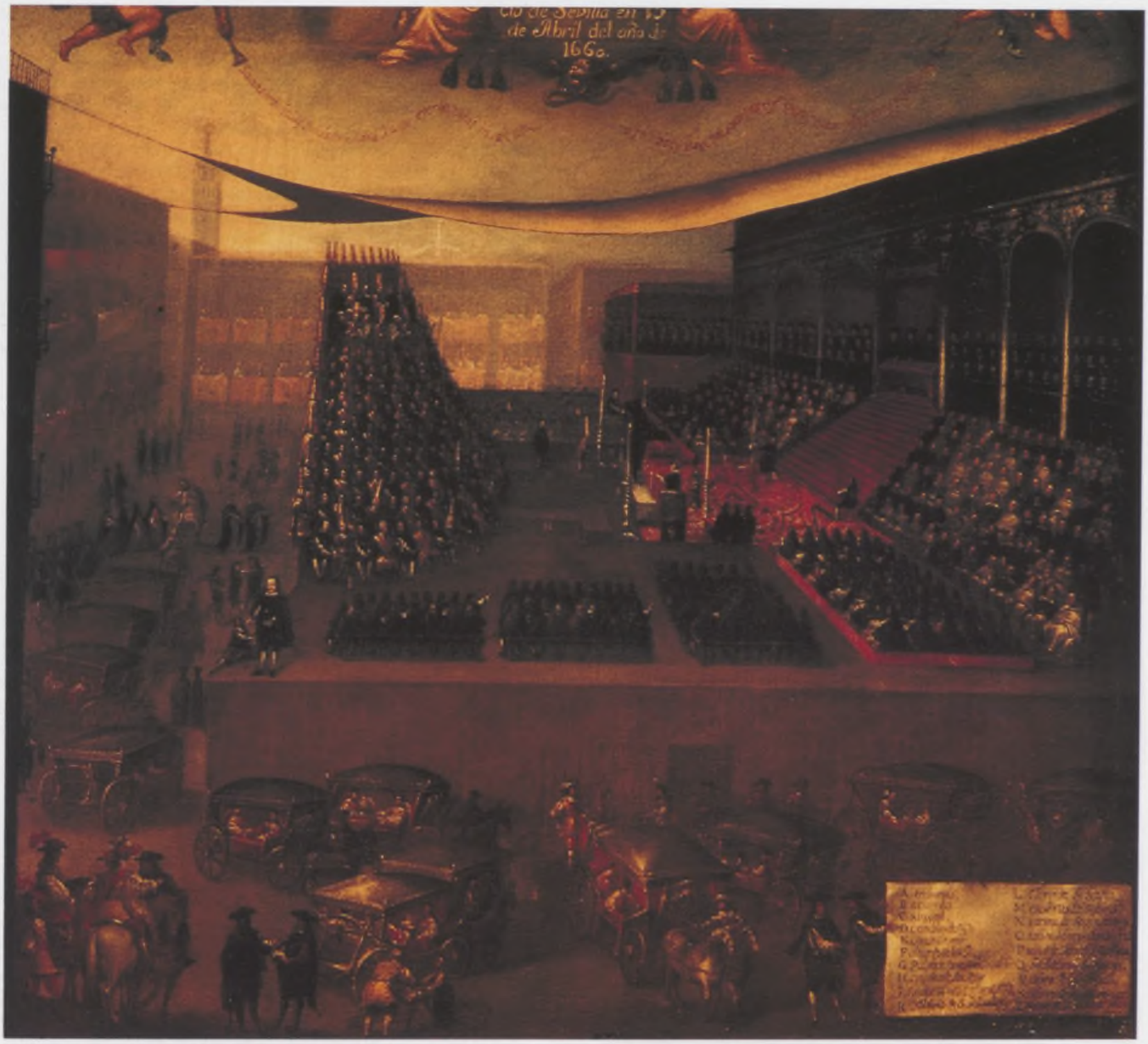
Fueron por lo tanto la iglesia y las instituciones de ella derivadas las que fundamentalmente hicieron circular los dineros que permitieron la subsistencia de los artistas en la época de Valdés Leal. Lógicamente los particulares enriquecidos también propiciaban la actividad artística sufragando la construcción de nuevas residencias o reformándolas y proveyéndolas de ornato mobiliar. También las corporaciones de carácter civil patrocinaron trabajos que dieron posibilidad de obtener salarios a obreros y artesanos; en este caso hay que señalar una menor capacidad en los gastos, porque una institución como el Ayuntamiento sevillano vivió siempre inmersa en la bancarrota, especialmente después de la peste de 1649 que redujo a la mitad la población de 120.000 a 60.000 habitantes en tan sólo un año. La ciudad después de la peste quedó desolada, con su caserío abandonado que pronto comenzó a arruinarse y con las arcas municipales vacías.

Lógicamente la vida prosiguió a pesar de lo inseguro de las circunstancias, situación que obligó al incremento del ingenio y la astucia en muchos de sus habitantes para poder procurarse la subsistencia. Las calles, sobre todo las del centro, siguieron animadas con la presencia de menestrales, pícaros, mendigos, rufianes y alcahuetas que junto a honrados vecinos y venerables clérigos, verían pasar exporádicamente los carruajes de los nobles que transitaban porteados y escoltados por su séquito de sirvientes.

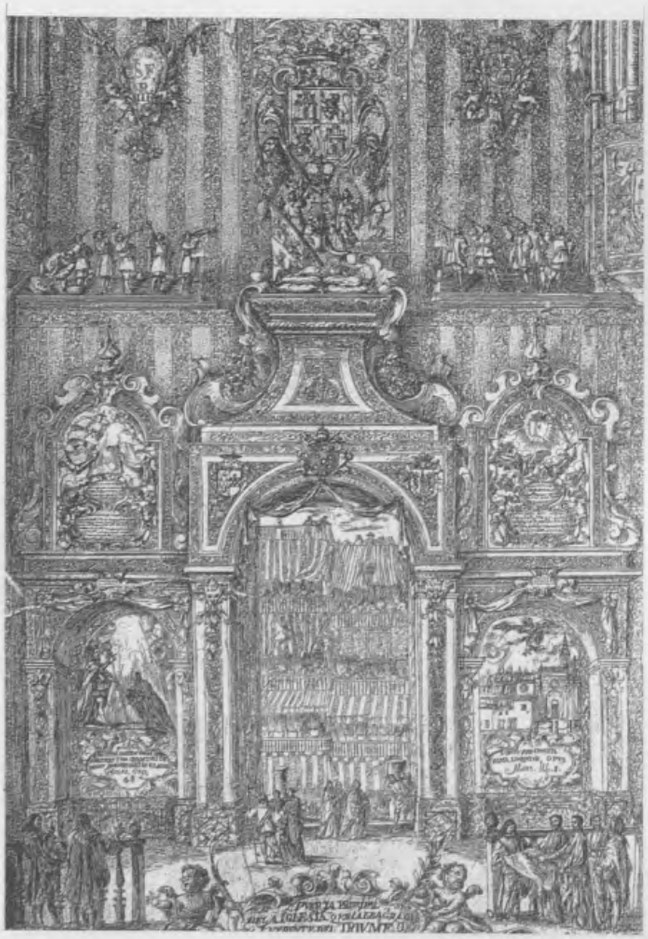
La calle siempre ha tenido más atractivo para el sevillano que su propia casa, pues posee la impronta perfecta del carácter de su vida; en la calle se compraba, vendía, robaba y rezaba, se transmitían mensajes y se concertaban citas. Todas las calles de la ciudad tenían en esta época algún símbolo religioso de función protectora, especialmente retablos y cruces. Parte de estos pequeños retablos, estaban dedicados iconográficamente a Cristo y a la Virgen en sus múltiples advocaciones; también se rendía en las calles culto a una amplia nómina de santos milagreros y profilácticos, sobre todo aquéllos que protegían del demonio como San Antonio Abad, santo curandero que amparaba también contra la peste, la sífilis y la lepra. Otros santos con retablo en las calles de Sevilla fueron San Cristóbal y Santa Bárbara, defensores de las almas a la hora de la muerte, en la que propiciaban la recepción de sacramentos como la confesión y la extremaunción, que conducían a la salvación del alma. San Roque y San Sebastián eran también tomados por la creencia popular sevillana como protectores contra las diversas enfermedades y ello justifica la gran difusión callejera de su culto. Desgraciadamente de los más de doscientos retablos callejeros de los que tenemos constancia que existían en las calles y las plazas de Sevilla sólo unos pocos han sobrevivido hasta nuestros días, por haber sido destruidos en nombre del progreso a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX (3).



ANONIMO de escuela sevillana. *Procesión en honor de la Inmaculada Concepción, por Gradas en calle Alemanes.* H. 1662.



ANONIMO. *Auto de fe celebrado en Sevilla, en la Plaza de San Francisco, 1660.* Sevilla. Colección particular.



VALDES LEAL. *Portada efímera en Puerta principal de la Iglesia que sale a Gradas frente al Triunfo.* Grabado en Torre Farfán, Fernando, Fiestas... 1671.

VALDES LEAL. *Valdés Leal mostrando sus proyectos a un grupo de eclesiásticos.* Detalle del grabado anterior.

Ciertamente en una época en la que las penalidades se sucedían de forma encadenada, es lógico que el pueblo se refugiase en la devoción y en las prácticas piadosas, para obtener merced a ellas el amparo y la protección de los personajes celestiales. Había que rogar en tiempo de sequía, o en las frecuentes inundaciones promovidas por potentes lluvias torrenciales que desbordaban el río, calamidades que traían el hambre y la carestía. También había que pedir la ayuda celestial para ahuyentar la peste y para salvarse de los terremotos que en ocasiones perturbaron la vida de la ciudad.

La segunda mitad del siglo XVII, época en la que Valdés desarrolló su actividad en Sevilla, fue pródiga en acontecimientos calamitosos que en muchas ocasiones fueron entendidos como castigos divinos. Así lo vieron al menos numerosos clérigos que desde los púlpitos señalaban las catástrofes como indicativos de la ira de Dios y como castigo para los habitantes de una ciudad empecatada y perdida moralmente. Todo ello porque los sevillanos frecuentaban las tabernas y se dedicaban al juego, acudían a los burdeles, e, incluso, acudían a solazarse al teatro, fuente de inspiración según los predicadores de prácticas licenciosas. Por ello y a instancias clericales el teatro llegó a ser suprimido en Sevilla, para así aplacar el rigor divino que había enviado de nuevo la peste en 1667. Y al tiempo que se advertía que las desgracias eran consecuencia de la conducta de los sevillanos se predicaba también que era necesario resignarse ante las desgracias y aceptar la voluntad divina que las enviaba.

En medio de estas circunstancias adversas no es de sorprender que la irremediable necesidad de vivir y de disfrutar en lo posible de la existencia estuviese empañada por un espeso manto de pesimismo. La tarea moralizante emprendida por la Iglesia trascendió de forma eficaz a los ciudadanos, motivando numerosas actitudes de arrepentimiento y conversión a la vida piadosa. Uno de los ejemplos más evidentes lo encontramos en la figura de Don Miguel de Mañara, quien protagonizó el más ejemplar apartamiento de las vanidades mundanas y la necesidad de prepararse ante la llegada de la muerte, acopiando un bagaje de méritos que solo puede lograrse practicando las obras de misericordia para obtener en el juicio la salvación eterna y eludir las penas del infierno.

La traducción artística de este pensamiento se plasmó a través de las pinturas de Valdés Leal y Murillo; al primero le correspondió interpretar el dramático ambiente de las Postrimerías, con la terrible visión de la Muerte y el Juicio. Al segundo el camino amable y esperanzador de la práctica de las obras de misericordia que conduce hacia el cielo (4).

No son las *Postrimerías* de Valdés Leal el único testimonio del culto a la muerte que se practicaba en la ciudad puesto que consta la existencia de numerosas hermandades que dedicaban sus esfuerzos a procurar el digno en-

terramiento de los difuntos y a sufragar misas y oraciones en su favor para mitigar las penas del purgatorio. Todas estas dedicaciones mortuorias generaban abundantes cantidades de dinero que terminaban revirtiendo en manos eclesiásticas.

Controlada la conducta moral por la Iglesia, a ella le correspondía también la organización de la mayor parte de los acontecimientos públicos en los que las autoridades civiles tuvieron un protagonismo secundario. Estos actos fueron la celebración de autos de fe, que tenían lugar generalmente en la Plaza de San Francisco y procesiones en favor de la Inmaculada, celebraciones anuales de la Semana Santa o del Corpus. Excepcionales fueron las fiestas realizadas con motivo de la inauguración de Santa María la Blanca para las que Valdés pintó una Inmaculada que se colocó en la plaza existente ante la iglesia y sobre todo las que celebraron la canonización de San Fernando en 1671.

En estas celebraciones públicas la ciudad se transformaba, las casas se revestían en sus fachadas con ricas colgaduras e incluso con pinturas; por las calles desfilaban espectaculares cortejos animados con profusión de figuras alegóricas y animales monstruosos de trasunto mitológico. Se encendían espectaculares luminarias y fuegos de artificio, construyéndose también aparatosas arquitecturas efímeras compuestas por tramoyas y telas de compleja iconografía. En estas arquitecturas brilló especialmente el temperamento y el genio de Valdés Leal, como puede comprobarse admirando los grabados a él debidos que figuraron en el espléndido libro de Torre Farfán, impreso en 1671, con motivo de la canonización de San Fernando (5).

Epoca pues de luces y sombras, a veces violentamente contrastadas, la que le correspondió vivir a Valdés Leal; en ella el irrefrenable instinto por vivir estuvo gravemente mediatizado por el infortunio.

NOTAS

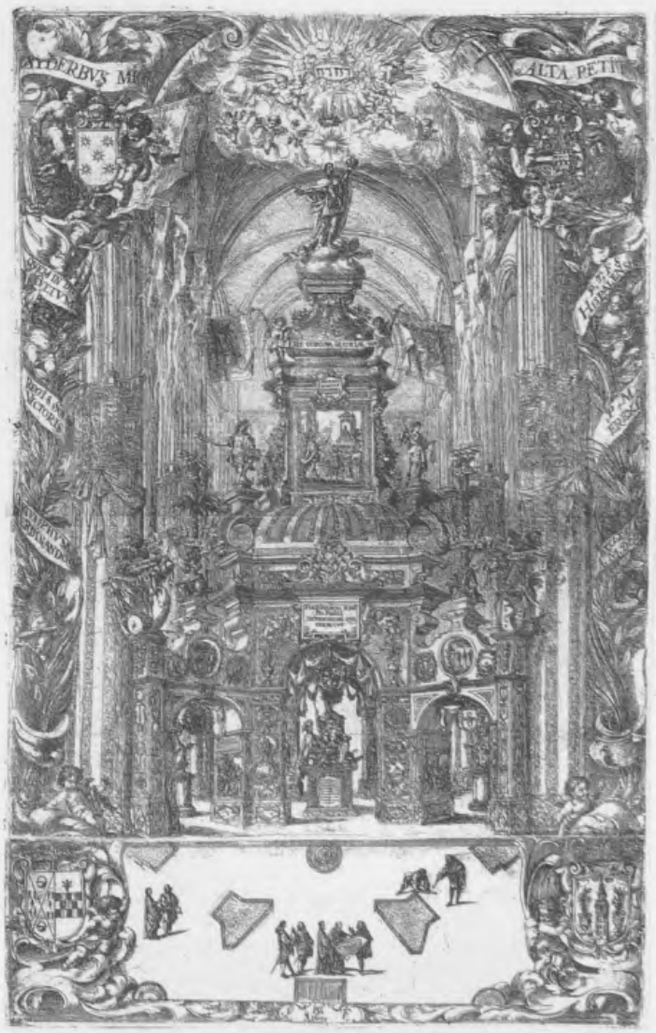
(1) El decaimiento de Sevilla, especialmente en la segunda mitad del siglo XVII, ha sido estudiado por Antonio Domínguez Ortiz en *Orto y ocaso de Sevilla*, Sevilla, 1946, 2ª ed., 1981. Para esta época ver también del mismo autor, «La Sevilla de Murillo», en Catálogo de la Exposición: *Murillo (1617-1682)*, Madrid, 1982.

(2) Una de las mejores semblanzas sobre Mañara fue la realizada por J.M. Granero, *D. Miguel de Mañara. Un caballero sevillano del siglo XVII*, Sevilla, 1963.

(3) El retablo de culto callejero en Sevilla ha sido estudiado por E. Fernández de Paz, *Religiosidad popular sevillana y su evolución a través de los retablos de culto callejero*, Sevilla, 1985.

(4) Reflexiones sobre el programa iconográfico que ideó D. Miguel de Mañara para la iglesia del Hospital de la Santa Caridad se encuentran en J. Brown, *Images and ideas in seventeenth century Spanish painting*. Princenton, 1978, ed., española, 1980. A este respecto, ver también E. Valdivieso y J.M. Serrera, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, 1980.

(5) Ver F. de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando*, Sevilla, 1671.



VALDES LEAL. *El triunfo de San Fernando.*
Grabado en Torre Farfán, Fernando.
Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla. 1671.

PERFIL BIOGRAFICO

Lápida conmemorativa del bautismo del pintor, en la Iglesia de San Esteban.

Iglesia de San Esteban. Portada.

Nació Juan de Valdés Leal en 1622, siendo bautizado el día 4 de mayo de dicho año en la parroquia de San Esteban de Sevilla (1). Su padre fue Fernando de Nisa (2) de origen portugués, quien se había trasladado a Sevilla poco después de 1580 cuando se produjo la unión de España y Portugal; se ignora cuál fue su dedicación laboral. La madre fue Antonia de Valdés Leal, de familia sevillana, cuyos apellidos fueron los que utilizó el pintor.

La primera noticia que se posee de Valdés Leal después de su nacimiento corresponde a las amonestaciones que, previas a su boda con Isabel Martínez de Morales, tuvieron lugar en la parroquia de San Vicente de Sevilla en Abril de 1647. Se ignora por lo tanto actualmente todo lo relativo a su formación artística, desconociéndose con qué maestro realizó su aprendizaje y únicamente puede suponerse que pudo tener lugar en Sevilla, aproximadamente entre 1637 y 1642 cuando contaba entre quince y veinte años de edad (3).

Una vez concluido su proceso de aprendizaje y cuando ya actuaba como maestro pintor, a la edad de veinticinco años, aparece instalado en Córdoba donde contrajo matrimonio el 14 de julio de 1647 en la Parroquia de San Pedro. Asistieron a la boda personajes de notoria condición social e intelectual dentro del ámbito local, lo que indica la solvente situación que detentaba la familia de la novia y también las buenas relaciones que Valdés Leal poseía desde los inicios de su estancia cordobesa (4).

No se pueden precisar las razones que motivaron a Valdés Leal a instalarse en Córdoba, aunque puede suponerse que al estar el mercado pictórico de Sevilla dominado por artistas importantes como Zurbarán, Herrera el Viejo, Juan del Castillo y el entonces joven Murillo, eran pocas las posibilidades de trabajo que quedaban para un pintor que entonces pretendiera dar sus primeros pasos. Por otra parte la existencia en Córdoba de escasos maestros de renombre y la disposición de su suegro, el maestro cuchillero Pedro de Morales, que era de condición hidalga y poseía una influyente posición social, pudieron ser un condicionante decisivo para que el joven pintor se instalase en dicha ciudad. Asimismo, el que Valdés Leal recibiera una modesta pero aceptable dote propició unos inicios halagüeños para su trayectoria artística (5).

En Córdoba dispuso pronto de casa propia dotada de taller, estando situado este primer domicilio en la calle de la Feria, perteneciente a la parroquia de San Pedro. Su actividad artística debió de iniciarse de inmediato pues desde 1647 se tienen noticias de obras firmadas y de contratos pictóricos.

En 1648 en la misma calle de la Feria, Valdés Leal alquiló unas casas más amplias y por lo tanto más caras que la anterior vivienda que había disfrutado junto con su esposa, lo que permite suponer afianzamiento de su dispo-

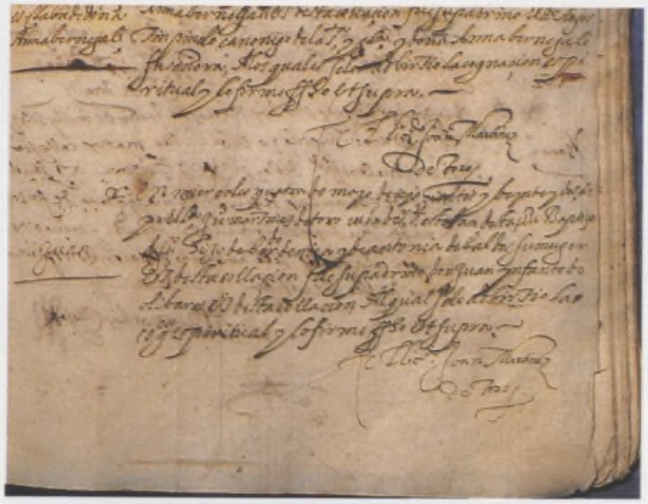
sición económica. Poco iba a durar esta apacibilidad familiar, puesto que la llegada a Córdoba de la peste en mayo de 1649 obligó al matrimonio a abandonar la ciudad para refugiarse en algún lugar seguro no afectado por la mortífera plaga.

Durante algunos años Valdés Leal estuvo ausente de Córdoba pues, una vez pasada la peste, no se reintegró de inmediato a su taller en esta ciudad, sino que residió durante algún tiempo en Sevilla donde en diciembre de 1650 aparece arrendando una casa en la calle Boticas de la parroquia de Omnium Sanctorum. La permanencia en su ciudad natal puede ponerse en relación, entre otros trabajos desconocidos, con el contrato para ejecutar la serie pictórica del convento de Santa Clara de Carmona que por su amplitud hubo de ser realizada al menos entre 1652 y 1653, fecha esta última que aparece en una de las pinturas.

Concluida la serie de Carmona, Valdés Leal se reintegró a su taller cordobés apareciendo de nuevo, en 1654, censado en la parroquia de San Pedro en la cual se bautizó, en el mes de diciembre, su primera hija, Luisa Rafaela. Al año siguiente, en febrero de 1655 Valdés Leal contrató la realización de las pinturas del retablo de los Carmelitas Calzados de Córdoba, figurando como vecino de la parroquia de Santiago. En este nuevo domicilio no permaneció más que unos meses puesto que al celebrarse en noviembre de 1655 la ceremonia de sus velaciones matrimoniales, realizada ocho años después de su boda, consta que era vecino de la parroquia de la Magdalena (6).

La trayectoria vital y artística de Valdés Leal señala a partir de 1656 un nuevo sesgo, puesto que en dicho año abandonó Córdoba definitivamente para instalarse en Sevilla, donde en el mes de julio arrendó una casa en la collación de San Martín junto a la Alameda de Hércules. Las causas de su definitivo traslado de Córdoba a Sevilla no pueden precisarse con exactitud, pero puede intuirse que Valdés Leal advirtió la vitalidad del ambiente artístico de su ciudad natal, que por estas fechas y con patrocinio de distintas entidades de carácter religioso ofrecía numerosas oportunidades de trabajo. Por otra parte pintores de renombre como Herrera el Viejo y Zurbarán abandonaron Sevilla para instalarse en la Corte, quedándose tan sólo en la ciudad como primer maestro Bartolomé Esteban Murillo. Detrás de él, Valdés Leal pudo hacerse con una no despreciable parte de la clientela sevillana, aunque casi siempre hubo de contentarse con contratar labores de carácter secundario y a precios bastante inferiores a los que percibía Murillo.

No fue sin embargo desdeñable el primer encargo que Valdés Leal recibió recién incorporado a su ciudad natal, puesto que en 1656 debió de contratar la amplia serie de pinturas destinadas al convento de San Jerónimo de Sevilla. La ejecución de este vistoso conjunto pictórico debió



Partida de bautismo de Valdés Leal.
Archivo de la Parroquia de San Esteban en San Bartolomé. Sevilla.

Iglesia de San Esteban. Pila bautismal.

de consolidar su prestigio en la ciudad y ampliar el cupo de sus encargos. En medio de estas circunstancias parcialmente optimistas nació en 1657 su segunda hija, Eugenia María, que fue bautizada en la parroquia de San Martín. Sin embargo los ingresos económicos de Valdés Leal debían de ir consumiéndose a medida que eran cobrados, puesto que en 1658 cuando se dirigió al cabildo municipal de Sevilla para que se le eximiese de tener que realizar el examen de pintor, condición necesaria para poder ejercer su trabajo en la ciudad, señala en su petición (7) que «la estrechez de los tiempos» le había impedido examinarse. Alude así el pintor a que la escasez de su economía no le permitía pagar los derechos de examen, advirtiéndose en adelante que esta situación precaria acompañará al artista a lo largo de su vida.

La solvencia profesional de Valdés Leal en el ámbito sevillano motivó que se le concediese una licencia temporal para pintar en la ciudad, lo que le permitió desempeñar su oficio sin impedimento alguno. A este año de 1658 pertenece una noticia de notorio interés, pues nos muestra al pintor en relación amistosa con el escultor Pedro Roldán, a quien apadrinó una hija. Esta relación tendría oportunas consecuencias en el terreno laboral ya que fue muy frecuente la colaboración entre ambos artistas. También este mismo año el pintor alquiló una casa en la collación de Santa María lo que indica quizás una ampliación de su taller, dato que refuerza con la admisión en él de un joven aprendiz.

El año de 1659 trae a Valdés Leal el encargo de otra importante serie pictórica destinada al retablo de la iglesia de San Benito de Calatrava, siendo también revelador, con respecto a su prestigio profesional, que en diciembre de este año fuese nombrado como examinador municipal del gremio de los pintores sevillanos. Ningún dato más de interés conocemos de este año excepto que alquiló unas casas frente al Hospital del Amor de Dios, en las que ya se asentó definitivamente. En el contrato de arrendamiento se identifica como maestro escultor (8), dato en principio sorprendente, pero que es cierto, ya que se poseen testimonios de su dedicación a este menester (9).

Los años que transcurrieron de 1660 a 1670 fueron para Valdés Leal pródigos en realizaciones pictóricas coincidiendo con los momentos en que alcanzó su plenitud artística. Comenzó este período con buenos auspicios para los artistas sevillanos porque, justamente en 1660, consiguieron poner en funcionamiento una Academia de Pintura con la intención de que sus miembros y participantes elevasen su nivel de calidad técnica y su creatividad. Así en enero de dicho año se instituyó la Academia teniendo como presidentes a Bartolomé Esteban Murillo y a Francisco Herrera el Joven, apareciendo como diputado Juan de Valdés Leal. El desempeño de este cargo consistía en recaudar las cuotas mensuales de los académicos y con ellas pagar los gastos que ocasionaba el mantenimiento de la institución (10).

En 1661 Valdés Leal fue nombrado de nuevo examinador del gremio de los pintores y en este año nace su hijo Lucas, que ocupa el tercer lugar entre sus descendientes; Lucas con el tiempo sería el heredero de su taller, aunque no de su talento artístico. Noticias menores referidas a 1662 señalan que en este año devolvió a su suegro, Pedro de Morales, un olivar que en su día éste le había entregado como parte de la dote de su esposa; en este mismo año figura como testigo de una boda.

Tampoco aparecen en 1663 demasiados acontecimientos excepcionales en la vida del pintor, salvo circunstancias normales que atañen a su dedicación profesional. En febrero de este año renunció al cargo de mayordomo que desde fecha desconocida venía detentando en la Hermandad de pintores de San Lucas y en noviembre fue nombrado presidente de la Academia de Pintura por un período de cuatro años.

Según informaciones que ofrece Palomino (11) por el año de 1664 Valdés Leal realizó un viaje a Madrid donde su curiosidad artística le llevó a visitar las pinturas que había en las iglesias y palacios de la Corte, viajando incluso al Escorial. En Madrid acudió a las sesiones de trabajo de la Academia, donde se dedicó a ejecutar sus facultades dibujando «dos o tres figuras cada noche»; de este viaje no existen pruebas documentales pero el testimonio de Palomino en esta ocasión parece fiable. De todas formas el artista no debió de estar en Madrid a lo sumo más que cuatro o cinco meses en fechas que pueden incluirse entre principios de abril y finales de agosto. No se poseen datos de que en este año acometiese grandes encargos pictóricos y por el contrario se conocen trabajos menores como dorador. La dedicación a labores extrapictóricas, como la de dorador, hubo de estar motivada por la necesidad de ocupar su actividad con todo tipo de trabajos como consecuencia de la inexorable necesidad de obtener recursos materiales para el mantenimiento de su familia, la cual ciertamente aumentaba con el paso del tiempo. En efecto, en diciembre de 1664 fue bautizada en la parroquia de San Andrés de Sevilla su hija María de la Concepción, que venía a ser su cuarto vástago.

Aparte de su dedicación a la pintura, que no muestra en 1665 encargos de especial relevancia, Valdés continuó este año realizando labores de dorado. Otras noticias de este año se refieren al alquiler de una casa en la calle Amor de Dios y una actuación como fiador de Bernardo Simón de Pineda, otro de los grandes artistas sevillanos que trabajó en numerosas ocasiones asociado con Valdés Leal. Interesante es la noticia que nos muestra al artista participando como tal en la fiesta celebrada en Sevilla en agosto de 1665 en honor de la Inmaculada Concepción por la

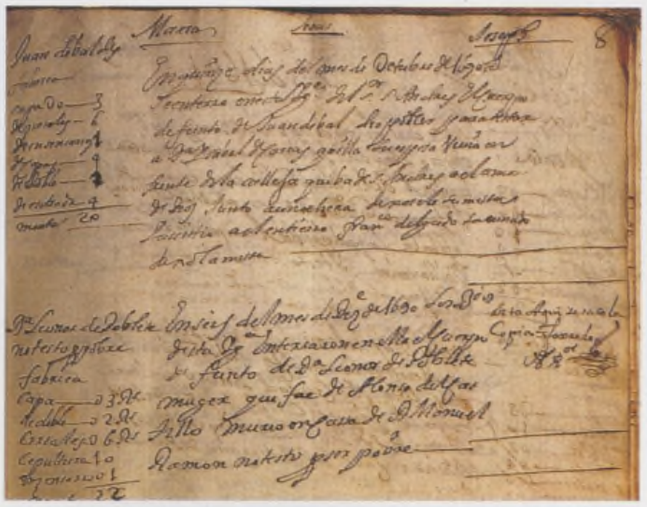
Iglesia de Santa María de la Blanca. Sin embargo hay que advertir que las pinturas que con motivo de dicha fiesta se realizaron para adornar la iglesia fueron encargadas a Murillo, mientras que a Valdés Leal se le encomendó tan sólo la ejecución de una Inmaculada que figuró en el monumento efímero que se levantó en la plaza que se abre delante de la iglesia.

La necesidad de alternar trabajos de pintura y escultura dentro de la actividad Valdés Leal se comprueba de nuevo en 1666, cuando en este año decide adquirir a la viuda del escultor José de Arfe distintos útiles que habían pertenecido a su marido y que en adelante utilizaría en sus encargos. De esta manera consiguió estar bien pertrechado de utillaje para acometer cualquier labor escultórica que pudiera aumentar sus ingresos. Otro suceso de interés acaecido en 1666 fue la renuncia de Valdés Leal a la presidencia de la Academia de Pintura cuando aún le quedaba más de un año para que expirase su mandato (12).

Muy pocos datos de Valdés Leal se conocen del año 1667, aunque uno de ellos resulta fundamental en su biografía. Se trata de su petición de ingreso en la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla realizada el día 12 de junio de este año (13); la petición fue aceptada y por ello fue recibido como hermano el 14 de agosto siguiente. Probablemente detrás de este episodio está la intención de D. Miguel de Mañara, hermano Mayor de la Caridad, de contar con Valdés Leal al igual que con Murillo para utilizarlos, como miembros de esta institución, en la realización del ambicioso programa artístico que pensaba llevar a cabo en el interior de la iglesia de la Caridad, que en estos momentos se estaba terminando de construir.

En este mismo año de 1667 nace una nueva hija del pintor, Antonia Alfonsa, que viene a ser su quinto y al parecer último descendiente. Fue bautizada en la parroquia de San Andrés, siendo el padrino el retablista Bernardo Simón de Pineda lo que indica ya una gran vinculación afectiva entre ambos artistas. Justamente en este año Bernardo Simón de Pineda actuó como fiador de Valdés Leal ante los frailes del Convento de San Antonio, en el contrato para la realización de labores de dorado, pintura y escultura en el retablo mayor de su iglesia y en las paredes y bóvedas del presbiterio (14).

La mutua colaboración entre Valdés Leal y Bernardo Simón de Pineda prosiguió en 1668, año en que el segundo contrata la ejecución del retablo del Hospital de la Misericordia de Sevilla. En esta ocasión Valdés hace de fiador y para responder de que el contrato fuera cumplido hubo de hipotecar su casa; en este mismo año tenemos constancia de una nueva dedicación artística de Valdés: la de grabador, puesto que realizó varias planchas para la Catedral de Sevilla que reproducían la magnífica custodia de Juan de Arfe.



Partida de defunción de Valdés Leal.
Archivo de la Parroquia de San Andrés. Sevilla.

Parroquia de San Andrés de Sevilla. Interior.

Iglesia del Convento de San Clemente de Sevilla. Presbiterio.

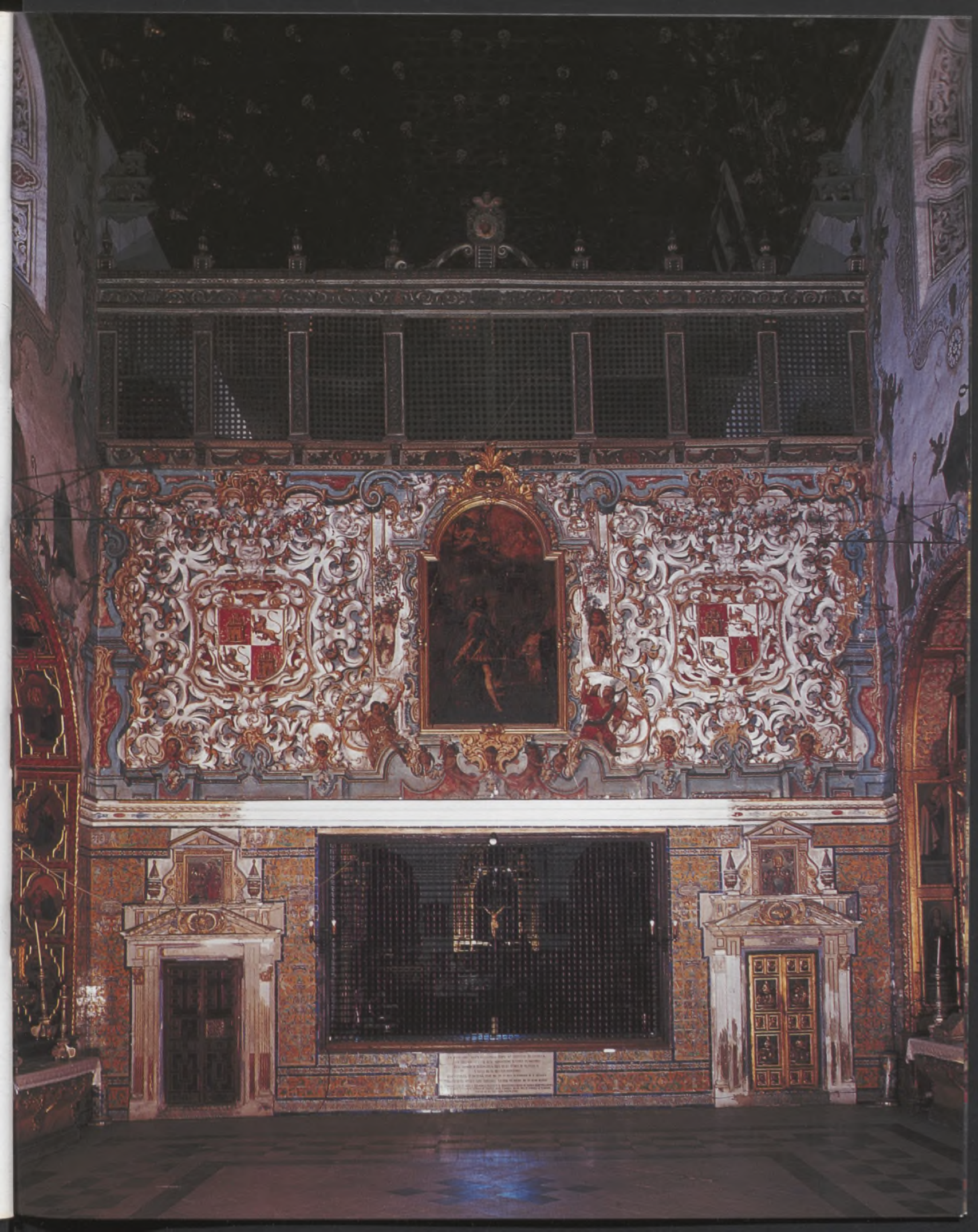
Iglesia del Convento de San Clemente de Sevilla. Coro.

No vuelven a tenerse noticias de Valdés Leal hasta 1670, año en el que paga el entierro de quien había sido su padrastro, el platero Pedro de Silva, que había muerto sin recursos. En el mes de junio actúa como fiador en el contrato que Bernardo Simón de Pineda realizó con la Hermandad de la Santa Caridad para la ejecución del retablo mayor de la iglesia. También en 1670, continuando su colaboración con Pineda y con Roldán, contrata la ejecución del Retablo de Santa Ana en la iglesia de los Clérigos Menores, actual parroquia de Santa Cruz.

Los acontecimientos festivos que se celebraron en Sevilla con motivo de la canonización de San Fernando en 1671 fueron para Valdés Leal causa de intensa ocupación laboral, especialmente en la construcción del aparatoso monumento efímero que se construyó en el trascoro de la Catedral, a causa de tal suceso. Como diseñador de esta máquina arquitectónica, que pasó a llamarse el Triunfo de San Fernando y luego abreviadamente «el Triunfo», intervino Bernardo Simón de Pineda y como pintor de sus emblemas, jeroglíficos y alegorías alusivas a la gloria y virtudes del rey santo, Juan de Valdés Leal. Queda constancia también que en «el Triunfo» figuraban cuatro lienzos que reproducían episodios de la Vida de San Fernando realizados también por Valdés Leal. Todos estos trabajos fueron admirados con entusiasmo por el Cabildo de la Catedral hasta tal punto que recompensó a Valdés con una remuneración de mil ducados como obsequio por su extraordinaria labor. Varios grabados del propio Valdés realizados en esta fecha dan testimonio de la ingente y original creación artística que fue «el Triunfo». Este mismo año y también en colaboración con Bernardo Simón de Pineda contrata un nuevo retablo para la iglesia de los Clérigos Menores.

Según Palomino (15) en 1672 Valdés Leal estuvo en Córdoba. Se ignora la causa concreta de su estancia en dicha ciudad, pero quizás pudiera tener relación con la gran pintura que en este año firmó y fechó para el convento de los Capuchinos de Cabra. Señala Palomino que en aquella ocasión visitó a Valdés Leal recibiendo de él «algunos documentos» que habían de ser dibujos o grabados, al tiempo que buenos consejos, mencionándole también como «hombre erudito y práctico» en el arte de la pintura. Importante es también para Valdés Leal este año de 1672, pues a finales del mismo aparecen citadas en el Inventario del Hospital de la Santa Caridad las famosas pinturas de «Las Postrimerías» lo que indica que fueron realizadas en dicho año o a lo sumo comenzadas en el anterior.

En 1673 sabemos por Ceán Bermúdez (16) que Valdés Leal se ocupó de realizar el retablo con pinturas de la vida de San Ambrosio que le encargó el arzobispo de Sevilla, Don Ambrosio de Spínola, para el oratorio bajo del palacio arzobispal. Desde finales de este año y a lo largo de



Iglesia del Convento de San Antonio de Padua de Sevilla. Interior.

Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. Presbiterio.

1674 Valdés Leal se ocupó de pintar las labores arquitéctonicas y escultóricas que en madera habían realizado Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán en el retablo mayor del Hospital de la Caridad de Sevilla. También este mismo año de 1674 contrató un trabajo similar, consistente en pintar y dorar el retablo de la Piedad del Convento de San Francisco de Sevilla, que actualmente se encuentra presidiendo la iglesia del Sagrario de esta misma ciudad.

Ninguna noticia de interés dentro de la biografía de Valdés Leal se conserva entre 1675 y 1679, puesto que sólo conocemos cobros de distintos trabajos, arriendo de casas, y la venta de una esclava mulata.

Los años que ocupan la última década de la vida del artista ofrecen algunos testimonios de interés que permiten conocer aspectos complementarios de su existencia. En marzo de 1680 contrató con el escultor Fernando de Barahona la realización de un monumento para la Iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera, advirtiéndose así una vez más su continua dedicación a trabajos extrapictóricos. Este aspecto se confirma con la noticia de que en este mismo año se dedica a realizar una escultura para el Hospital de la Caridad que por fortuna se ha conservado. Igualmente en 1681 se ocupó en labores de pintura y dorado en el retablo mayor del convento de San Clemente, donde el artista hubo de realizar parte de su trabajo como pago de la dote de su hija María de la Concepción que había profesado en dicho convento. En este mismo año de 1681 el arzobispo de Sevilla D. Ambrosio de Spínola encargó a Valdés Leal uno de los diseños para la construcción de la urna de San Fernando de la Catedral de Sevilla, obra que se dilató durante largos años y que finalmente fue realizada siguiendo un dibujo de Francisco Herrera el joven.

En 1682 sabemos que Valdés Leal prosiguió sus trabajos en la iglesia del Convento de San Clemente y también que en este año su hijo Lucas contrajo matrimonio con Francisca de Ribas en la iglesia de Santa Marina de Sevilla (17). Por estas fechas, según intuye acertadamente Gestoso, debió de acontecer el ataque de apoplejía que Palomino señala que Valdés Leal sufrió en los últimos años de su vida (18).

Sin embargo y pese a padecer en adelante achaques que mermaron notablemente sus posibilidades físicas, Valdés Leal siguió trabajando esforzadamente y en condiciones difíciles, puesto que tanto en la iglesia de San Clemente como en la del Hospital de la Caridad hubo de realizar trabajos de pintura decorativa subido en andamios situados a gran altura.

De 1683 y 1684 sólo se conocen pagos de los trabajos que realizaba para la Iglesia de San Clemente y la del Hos-

pital de la Caridad donde en el último año citado acomete la realización del gran lienzo del coro que representa «La Exaltación de la Cruz». Nada sobresaliente puede señalarse en 1685, ya que sólo el otorgamiento de un poder y el arrendamiento de una casa son noticias referibles a dicho año.

En 1686 Valdés Leal comienza la que sería la última gran empresa artística de su vida: la decoración pictórica de la iglesia del Hospital de los Venerables de Sevilla en la que emprendió un amplio programa iconográfico que sus escasas condiciones físicas le impidieron realizar plenamente, siendo sustituido de forma progresiva por su hijo Lucas; de todas formas la parte que llevó a cabo hubo de ejecutarla subido en elevados andamios hasta la altura de las bóvedas.

Los trabajos decorativos de los Venerables y los que ejecutó en el retablo y en las paredes del presbiterio de San Clemente, ocuparon fundamentalmente la actividad de Valdés Leal en 1687 y 1688. Estas labores no pudo culminarlas ya que en 1689 renuncia, por encontrarse impedido, a seguir trabajando en San Clemente teniendo que dar primacía a su hijo Lucas en la decoración de los Venerables. La salud del artista se resintió totalmente en 1690 y el 9 de octubre de este año advirtiendo su próximo final redacta su testamento para finalmente morir a los pocos días, siendo enterrado el 15 de este mismo mes en la iglesia de San Andrés.

La vida de Valdés Leal fue relativamente larga para la edad que realmente se alcanzaba en aquella época, ya que se prolongó durante sesenta y ocho años; a lo largo e ellos un conjunto de documentos nos informan de su actividad laboral y otras incidencias familiares. Sin embargo a pesar de lo poco que se conoce de su existencia se ha escrito desmesuradamente sobre las características del talante de este artista, llegando a configurarle una personalidad a todas luces exagerada y deforme, aparte de inexacta.

Lo poco que sabemos de Valdés Leal nos lo comunica Palomino, que llegó a conocerle y a tratarle personalmente señalando que *«fue Don Juan de Valdés Leal de mediana estatura, grueso pero bien hecho; redondo de semblante, ojos vivos y color trigueño claro»* (19). Esta breve descripción literaria concuerda perfectamente con el aspecto que refleja el autorretrato grabado que Valdés Leal realizó hacia 1670, en el que nos impone la firme y decidida expresión de su semblante.

Aparte de la descripción física que Palomino nos ofreció de Valdés Leal, el mismo escritor pergeñó un breve esbozo de las características temperamentales del artista al mencionar que *«era espléndido y generoso en socorrer con documentos a cualquiera que solicitaba su corrección o le pedía algún dibujo o traza para alguna obra en todo linaje de artífices, al paso que era altivo y sacudido con los presuntuosos y desvanecidos»*. A su condición de hombre espléndido y generoso, Palomino añade su conducta altiva con los que aparentaban más de lo que eran, aspecto que nos lo define como un hombre de principios, dotado de un genio pronto y vivo en su reacciones frente a los mediocres; es éste un matiz temperamental que para nada empaña la personalidad de Valdés Leal, sino en todo caso la dignifica. El propio Palomino, conocedor del vivo genio de Valdés Leal, relata la anécdota según la cual Valdés quiso matar a un artista italiano que le ridiculizó dibujando, aunque por las características de su contenido la citada historia parece estar en exceso novelada.

Aceptando incluso el pronto violento que pudo tener el carácter de Valdés Leal, lo que no se puede seguir manteniendo actualmente es la leyenda que nos lo muestra como una persona envidiosa, iracunda y excéntrica que tantas veces se ha difundido en la literatura crítica de este artista, generalmente superficial y tópica; no existe ningún testimonio que avale esta configuración personal y por lo tanto no se puede seguir admitiendo tales conceptos. Ceán Bermúdez (20) al escribir sobre Valdés Leal un siglo después de su muerte habla de un hombre de genio dominante y orgulloso, pero no hace otra cosa que otorgar adjetivos más enfáticos a lo que brevemente había señalado Palomino. De aquí a las exageraciones que posteriormente se han escrito hay un gran abismo.

Basta examinar un documento firmado por Valdés Leal en 1662 para advertir cómo fue persona dotada de virtudes nada desdeñables, como son el agradecimiento, la generosidad y el cariño (21). En dicho documento Valdés Leal hace donación a su suegro, quizás en precarias condiciones económicas a la hora de su vejez, de un olivar que éste le había entregado como dote años antes. Al advertir el artista la situación difícil en que su suegro vivía, hace constar en la donación que la mejor condición de las personas bien nacidas es el ser agradecidos y que él y su esposa lo estaban con su suegro por cuantos favores habían recibido de él. Recordemos también cómo Palomino dice que fue afable y dadivoso, especialmente con los artistas jóvenes, para terminar reconociendo en Valdés Leal a un hombre de excelentes prendas morales.

El tópico que muestra a Valdés Leal como a una persona intratable se desmonta al advertirse que mantuvo una intensa relación con otros artistas sin que se conozcan litigios ocasionados por un comportamiento desmedido. Por el contrario fue hombre que ocupó diferentes cargos en la Academia como diputado y presidente, en la Hermandad de San Lucas como mayordomo y en el municipio como examinador de pintores. En estos cargos hubo de reflejar las virtudes y los vicios inherentes a todos los humanos, pero precisamente el haberlos ejercido nos permite intuir una personalidad apta para el desarrollo de funciones públicas.

Iglesia del Hospital de los Venerables de Sevilla. Interior.


ΦΟΒΟΓ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ ΚΑΙ ΔΟΞΑΣΟΝ

Iglesia del Carmen de Córdoba. Interior.

Iglesia de Santa Clara de Carmona. Interior.

También la configuración de Valdés Leal como una persona neurótica y necrófila, obsesionada por lo repugnante y lo mortuorio, es una mentira truculenta, perfectamente desmontable. Quizás el gran impacto que proyectaron a la posteridad sus pinturas de «Las Postrimerías» del Hospital de la Caridad, fue la causa de una leyenda desorbitada (22). En principio hay que señalar que Valdés Leal en estas pinturas no fue más que un excepcional intérprete de la ideología de Miguel de Mañara, hermano mayor de la Caridad, quien concibió la iconografía de dichas pinturas como parte de un mensaje iconográfico que advertía la necesidad de estar preparados para enfrentarse al proceso de la muerte y el juicio para que después pudiera obtenerse la salvación del alma. La interpretación de Valdés Leal de las ideas de Mañara fue realmente genial, pero al mismo tiempo motivó el inicio de numerosas leyendas en torno al pintor. Ya Ceán Bermúdez se inventó el episodio en el que Murillo había dicho a Valdés delante de estas pinturas de la Caridad que era preciso verlas tapándose las narices. A partir de aquí se emitieron todo tipo de peregrinas hipótesis, no habiendo de extrañar que en el siglo XIX un pintor sevillano de filiación romántica, José María Rodríguez de Losada, representase a Valdés Leal en una pintura situado en el interior de una cripta, inspirándose para pintar los cuadros de la Caridad. Curiosamente, en la pintura el artista aparece contemplando con absoluta indiferencia varios cadáveres descompuestos en sus ataúdes mientras que su acompañante se tapa aparatosamente las narices al no poder soportar el hedor reinante en aquel lugar (23).

Posteriormente Navarro Ledesma en 1904 (24) refiriéndose al pintor en un artículo periodístico acuñó el término de «el pestífero Valdés Leal» lo que terminó culminando por obra y gracia de Enrique Romero de Torres en 1913, con el apelativo de «el pintor de los muertos», (25) todo ello en base a las pinturas de la Caridad y a todo tipo de pinturas con representación de cabezas cortadas de santos que se iban identificando. No importaba que muchas de estas pinturas fuesen de ínfima calidad dado que todas eran sistemáticamente atribuidas a Valdés. El tema de las cabezas cortadas de santos es muy común en la pintura española barroca y se pintaron con relativa frecuencia como tema de devoción; curiosamente las que conocemos que llegó a pintar Valdés Leal son muy pocas. Por otra parte cualquier pintura con representación de cadáveres, calaveras, esqueletos o cualquier alusión mortuoria fue de manera automática atribuida a Valdés, una vez que el tópico le había configurado como único especialista hispano en este tipo de escenas.

Sin embargo hay que precisar aquí que Valdés Leal en modo alguno estuvo obsesionado por la muerte, sino todo lo contrario su gran preocupación fue poder sobrevivir y solucionar los continuos problemas materiales que la realidad le fue planteando. Tuvo Valdés que contentarse en

Sevilla con ser un artista secundario, siempre detrás de Murillo, quien obtuvo siempre los mejores encargos a los más altos precios. Esto le llevó a contratar más trabajos por menos dinero y a tener que dedicarse a labores extrapictóricas como dorador, haciendo también esculturas y grabados, en suma todo tipo de actividad que le proporcionase ingresos económicos para mantener a su familia. Quizás los últimos quince años de su vida, coincidiendo con años en que sus hijas iban alcanzando la mayoría de edad y por lo tanto al tenerlas que casar o hacerlas ingresar en un convento y proporcionarles la inevitable dote paterna, la preocupación de Valdés por obtener mayores ingresos aumentó notablemente y con ello su dedicación laboral. Si a esto añadimos que en torno a 1682 sufrió un ataque de apoplejía que mermó sus recursos físicos y por lo tanto económicos, podemos advertir que fue la adversa fortuna el condicionante que marcó la trayectoria de Valdés Leal sobre el camino de su existencia.

NOTAS

(1) Romero de Torres, 1912, p. 90.
(2) Gestoso, 1916, p. 168. La afirmación de Palomino, Ed. 1947, p. 1057 que indica que nació de padres ilustres por los años de 1630 no es infundada del todo como se ha creído. Al menos en las diligencias que hizo la Hermandad de la Caridad en 1667 para verificar la calidad moral de Valdés Leal se dice que su padre, nacido en el reino de Portugal, fue noble y cristiano viejo.
(3) Palomino, Ed. 1947, p. 1052 señala que su maestro fue el pintor Juan de Roelas, lo cual es imposible, dado que el artista murió en 1635. Por su parte Ceán Bermúdez, ob. cit. p. 107 señala que su maestro fue el cordobés Antonio del Castillo, dato poco probable, dado que este pintor sólo era seis años mayor que Valdés y porque cuando éste llegó a Córdoba ya debía de haber realizado su formación en Sevilla.
(4) Según la partida de casamiento dada a conocer por Romero de Torres en periódico «Patria», nº 83 y recogida por Gestoso, 1916, p. 21, asistió a la boda como testigo el poeta y notario Luis Rufo y Carrillo.
(5) Según Romero de Torres en «Patria» nº 65-67 la esposa de Valdés Leal recibió en 1648, 3.653 reales como dote, mientras que Valdés aportó al matrimonio 1.061 reales.
(6) Gestoso, 1916, p. 21-22.
(7) Gestoso, 1916, p. 56.
(8) Kinkead, 1978, p. 538.
(9) Palomino, Ed. 1947, p. 1055 señaló ya la dedicación de Valdés Leal a la escultura.
(10) Noticias sobre la Academia de Pintura Sevillana se encuentran en Ceán Bermúdez, 1809, Hazañas y La Rua, 1888; Gestoso, 1916, pp. 65-67 y Banda y Vargas, 1961, pp. 107-120.
(11) Palomino, Ed. 1947, p. 1055.
(12) Ceán Bermúdez pone en relación esta dimisión con el episodio acaecido con un pintor italiano el cual mostró tal habilidad dibujando en la Academia que puso en ridículo a Valdés Leal hasta tal punto que según se había dicho le quiso matar. Pero probablemente esta anécdota, recogida originariamente por Palomino Ed. 1947, pp. 1054-1055, si es cierta, está excesivamente novelada.
(13) La demanda de admisión en la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla está redactada en los siguientes términos: *Juan de Valdés i nisa leal ygo de fernando de nisa y doña antonia valdes leal natural de tores novas en el reino de purtugal y mi madre natural de esta ciudad digo que por particular devoción que tengo a la ermandad de Santa caridad de Jesuchristo y par megorar de bida sirviendo a Dios en sus pobres a Vm pido y suplico si les paresiere soi a proposito me almiten en su compañia que en ello resevire merced patticular favor fecha dose de Junio de 1667. Juan de baldes nisa Leal.*
La respuesta de la Hermandad a la petición del pintor está expresada como sigue: *Zefrian Servi y el contt^or^ Lorenço del Rio estrada Hermano de esta ss^da^ Hermandad A quien fue comettido la verificacion de la Calidad Vida y Costumbre de Juan de Valdes nissa y Leal que pretende entrar por hermano conttenido en la peticion de est otra parte y auiendo hecho muchas y muy particulares delixencias emos allado quel padre aunque fue nacido en el reino de Portugal fue noble y cristiano viejo y en su mismo lugar fue tenido por tal y todos sus parientes y el pretendido a sido de muy buena opinion y fortuna.*
Pres. y sera de mucho util y provecho de esta Sta Hermandad y este es nuestro pareser echo en sev^a^ en 12 de Agosto de 1667.
Finalmente consta la fecha de su admisión en la Santa Caridad redactada como sigue: *Joan De Valdes Nisa Leal fue R^do^ por hermano desta Santa Hermandad en Cavildo Catorce de Agosto de 1667.*
(Archivo del Hospital de la Santa Caridad. Legajo de peticiones de Ingreso. Libro segundo de recepción de Hermanos nº 123 del protocolo. fol 125).
(14) Ninguno de estos trabajos se ha conservado, ya que la iglesia fue totalmente blanqueada en el siglo XIX y su retablo fue desmontado. Cf. González de León, 1844 I, p. 178.
(15) Palomino, Ed. 1947, p. 1054.
(16) Ceán Bermúdez, 1880, V, p. 110.
(17) La esposa de Lucas Valdés era hija del retablista Francisco Dionisio de Ribas.
(18) Gestoso, 1916, p. 145 deduce el padecimiento de este ataque, a través de las firmas de Valdés Leal que aparecen en los documentos que suscribe, en las cuales se advierten rasgos torpes e indecisos, en contra de la seguridad que mostraba su grafía, en años anteriores.
(19) Palomino, Ed. 1947, p. 1056.
(20) Ceán Bermúdez, 1800 V, po. 108.
(21) Gestoso, 1916, pp. 84-85.
(22) Ceán Bermúdez, 1800, V. p. 112. Dicha leyenda comienza a partir de 1800 cuando Ceán contrapuso a Valdés con Murillo considerando al primero como hombre duro de genio y envidioso y de hombre prudente al segundo.
(23) Cfr. Valdivieso 1981, fig. 141. El punto de partida de esta pintura es quizás la anécdota seguramente falsa que recogió Ceán (1800, V, p. 112) quien señala que viendo Murillo los cuadros de la Caridad realizados por Valdés, dijo a éste para alabar la verosimilitud de las representaciones mortuorias: «compadre esto es preciso verlo con las manos en las narices».
(24) Navarro Ledesma, 3-XII, 1904 s/p. Refiriéndose a las pinturas de Valdés Leal en el Hospital de la Caridad dicho autor señalaba lo siguiente: «Un día Mañana... llamó a Valdés Leal, no diremos que el émulo sino más bien la mona de Murillo, un embrollado y conceptuoso imitador del maestro y le encargó pintara lo que la fantasía de los imagineros alemanes que ilustraron la Danza de la Muerte no había osado dibujar siquiera. Y *el macabro, el truculento, el pestífero Valdés Leal*, pintó dos cuadros que en los rincones del templo se ven; dos abominaciones antiartísticas inhumanas, ridículas en fuerza de ser espantosas. El cuadro de los dos cadáveres, al lado de la Epístola es odioso, repugnante miserable, como la huera declamación de un frailucho idiota que hace llorar a las viejas con cuatro figurillas del infierno; es villano como los hórridos cartelones de los romancistas que pregonan y venden dobles crímenes y horrorosos asesinatos por calles y plazas».
(25) Romero de Torres, 1913, pp. 41-50.

Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. Coro.

ESTILO Y OBRA

Al no conocerse quién fue el maestro que dirigió el aprendizaje de Valdés Leal en Sevilla no es posible aludir a las directrices de sus primeras nociones artísticas. Para emitir las primeras consideraciones sobre el estilo de Valdés Leal hay que mencionar directamente las características que presentan las primeras obras que realizó en Córdoba en torno a 1647. Las referencias técnicas que muestran estas pinturas fueron ya acertadamente observadas por los primeros críticos de la obra de Valdés Leal (1), los cuales señalaron que su estilo refleja formas de fisonomía fuertemente naturalista, basadas en un dibujo contundente y firme que define volúmenes secos y monumentales, realzados por un colorido potente y poco matizado. Se ha señalado que este conjunto de aspectos técnicos deriva directamente del pintor sevillano Francisco Herrera el Viejo, lo que constituye una observación perfectamente admisible, ya que la impronta de este artista está claramente presente en las obras juveniles de Valdés Leal a las que hay que sumar referencias en grado menor procedentes de la pintura de Zurbarán y de Ribera. Asimismo hay que mencionar en el joven Valdés reminiscencias de estilo procedentes de artistas como Juan de Uceda y Francisco Varela, maestros activos en Sevilla en los años en que realizaba su aprendizaje, cuya incidencia no se había valorado por ser ambos hasta ahora figuras totalmente desconocidas (2). En suma hay que advertir en los primeros momentos de la actividad cordobesa de Valdés Leal efluvios naturalistas que proceden de la escuela sevillana, en cuyo seno se había formado. Por otra parte hay que señalar en las obras tempranas de Valdés un segundo condicionante estilístico procedente de la pintura de Antonio del Castillo, artista que dominaba el mercado cordobés cuando el joven sevillano se instaló en la ciudad de la mezquita (3). El arte de Castillo, sobrio, monumental y dotado de una gran fuerza expresiva en las actitudes físicas y anímicas de sus personajes hubo sin duda de condicionar al joven Valdés a aproximar su pintura a la del maestro más apreciado por la clientela cordobesa.

No son muchas las obras que se conocen de Valdés Leal correspondientes a su primera estancia en Córdoba, advirtiéndose en ellas características de estilo que muestran a un joven pintor que, sin demasiada personalidad artística, se esforzaba en forjarse un lenguaje original y propio.

Sin embargo Valdés tuvo la fortuna de poseer una admirable ductilidad, que le permitió superar muy pronto su inicial carencia de personalidad artística para poder configurar una pintura que progresivamente fue mejorando en su calidad técnica y en su contenido expresivo. Así a partir de 1650 su arte fue consiguiendo de manera paulatina abandonar la ruda solemnidad que tenían sus primeras figuras, para ir dando paso a formas más elegantes que por otra parte iban adquiriendo una mayor sutileza en su colorido.

Concluida su etapa cordobesa, en la que se incluye el breve paréntesis de cinco años que pasó en Sevilla, Valdés se reintegró definitivamente a su ciudad natal, siendo esta nueva inserción en el ámbito sevillano factor determinante en el proceso de formación de su estilo. En efecto en torno a 1656, año en que Valdés regresó a Sevilla, se produjo en el seno de la escuela pictórica local una clara evolución en la ideología artística, lo que motivó la aparición de formas más dinámicas, movidas y expresivas, en una palabra más barrocas. El riguroso espíritu contrarreformista, imperante en la pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVII, se había expresado primero a través de fríos esquemas manieristas y después inspirándose en un intenso naturalismo de carácter estático y distante. Sin embargo en la década que media la centuria, la religiosidad se orientó hacia formas más abiertas y comprensivas, más comunicativas y directas, que artísticamente se tradujeron en presencias que mostraban mayor expresividad a la hora de exteriorizar los sentimientos. Este proceso evolutivo a nivel ideológico permitió la aparición de un lenguaje de carácter decididamente barroco, que transformó radicalmente los sistemas de manifestación artística.

En la gestación de este proceso en Sevilla fue necesaria la presencia de un pintor, nacido en esta ciudad, pero madurado artísticamente fuera de ella, quizás en Italia y seguramente en Madrid. No es otro este pintor que Francisco Herrera el Joven, quien introdujo en Sevilla un nuevo lenguaje pictórico que podría calificarse como revolucionario. Su asombrosa capacidad compositiva, la dinámica y el movimiento que introdujo en sus obras, al tiempo que un color resplandeciente basado en la exquisita calidad de sus transparencias, transformaron por completo la trayectoria de la pintura sevillana. Obras como *El triunfo de la Eucaristía* de la Hermandad del Sagrario de la Catedral o *La Apoteosis de San Francisco* de la propia Catedral ofrecen en los años en que fueron realizados, 1656 y 1657 respectivamente, un espectáculo pictórico totalmente inédito en la historia de la pintura local (4). El propio Murillo, que por estos años se consagraba en el ámbito artístico sevillano, hubo también de adaptarse al nuevo estilo pictórico impuesto por lo que entonces podía llamarse el espíritu de la modernidad. Y lógicamente Valdés Leal hubo también de aproximarse a este espíritu que, acomodado a su propio temperamento, dio como resultado la práctica de una pintura de carácter decididamente barroco. Basta examinar obras realizadas por Valdés en estos años, como *La Flagelación de San Jerónimo*, para advertir de qué manera tan personal y admirable había asimilado el nuevo lenguaje artístico. A partir de estos momentos abandonó su apego a formas solemnes y monumentales, realizadas con colorido denso y potente, para pasar a incluir en sus obras un sentido de la vitalidad y del movimiento que muy pocas veces se advierte de forma similar en la pintura hispana de su época.

Cuando Valdés Leal se encontraba en la plenitud de su vida, en torno a los treinta y cinco años de edad, poseía ya un estilo artístico maduro en el que la facilidad de inventiva se aunaba a su pericia en el manejo del dibujo y a su habilidad como colorista. Al mismo tiempo muestra una soltura admirable en el manejo del pincel, con la que intensifica la expresividad y vibración de sus composiciones.

Podría afirmarse que hacia 1660 el estilo de Valdés Leal estaba ya casi definitivamente perfilado. Sin embargo un acontecimiento fundamental en su trayectoria vital vino a configurar aún más su personalidad artística. Según Palomino (5) Valdés estuvo en Madrid «por el año de 1664» y, si bien puede conjeturarse que la estancia del pintor en la Corte no pudo prolongarse más que cuatro o cinco meses, fue tiempo suficiente para que según el propio Palomino viese «las célebres pinturas que hay en ella y especialmente en los Palacios Reales y El Escorial, lo que admiró mucho». Esto quiere decir que Valdés pudo conocer las magníficas colecciones reales y también alguna de las nobiliarias en las que fundamentalmente se albergaban obras de escuela flamenca e italiana. Pinturas de Rubens, Van Dyck, Tiziano o Veronés entre otros muchos artistas hubieron de ser atentamente examinadas por Valdés, aprendiendo en ellas valiosas nociones sobre el arte de componer, dibujar y colorear.

Al mismo tiempo Valdés Leal hubo de conectar con sus colegas madrileños, tratando directamente de modo particular a Claudio Coello y también quizás a Francisco Rizzi o al menos contemplando obras de estos artistas en distintas colecciones e iglesias. La fogosidad y brillantez de la pintura de Francisco Rizzi tiene muchos paralelos en ocasiones con el arte de Valdés y así lo reconoció ya Ceán Bermúdez. Sin duda la forma de dibujar de los pintores madrileños, suelta y poco terminada al igual que su colorido de filiación veneciana, convenció a Valdés de que iba bien encaminado en su trayectoria pictórica. Así a su vuelta a Sevilla insistió en la práctica de una pintura fulgurante y vitalista, ejecutada con una factura deshecha y abocetada al tiempo que aplicaba un cromatismo rico, variado y armonioso.

De esta manera Valdés supo aunar al sentimiento artístico de su época, en el que el movimiento y la ondulación de las formas eran condicionantes básicos de la expresión pictórica, la vitalidad de su propio temperamento y su peculiar manera de entender el arte. De ahí que no deba de sorprendernos del todo su tendencia a la creación de composiciones que en principio parecen confusas y hacinadas, pero que bien examinadas muestran un sentido del ritmo y de la armonía realmente admirables. Todo ello haciendo gala de una imaginación desbordante porque, siendo evidente que hubo de utilizar grabados o estampas como punto de partida de muchas de sus obras, nunca tomó sus formas directamente, sino que las recreó de manera totalmente original. En este aspecto de la inspiración en grabados no está de más señalar aquí que se advierte en Valdés Leal una especial predilección por recrear los tipos físicos que aparecen en los grabados manieristas holandeses de finales del siglo XVI como Hendrick Goltzius, Joachim Wtewael o Cornelis van Haarlem, de los que toma a veces ideas para concebir actitudes corporales, gestos manuales o expresiones faciales. Igualmente hubo de conocer grabados para reproducir paisajes de escuela flamenca originales de Brill, Momper, Artois, siendo la dinámica y movida concepción de la naturaleza de estos pintores admirablemente recreada por Valdés a la hora de configurar las vibrantes representaciones geográficas que colocó como fondo de muchas de sus composiciones.

Otras fuentes de inspiración a través de grabados pueden aducirse al mencionar los fondos arquitectónicos que Valdés Leal introduce como respaldo de los personajes en numerosas pinturas; Estos fondos están recreados de imágenes que proceden de libros y tratados de arquitectura y que reproducen espacios interiores, palacios o iglesias. También hay que señalar que Valdés conocía bien la arquitectura sevillana del pasado y la que realizaban en la ciudad los arquitectos de su generación; por ello aparecen también en sus obras detalles decorativos de carácter típicamente sevillanos, como son las yeserías que figuran en su fondos arquitectónicos y que sin duda él vio ejecutar en numerosas ocasiones al tiempo que pintaba muros y bóvedas; en este sentido no es demasiado aventurado sospechar que Valdés Leal llegase a diseñar estas mismas yeserías. Finalmente hay que señalar que Valdés hubo de manejar y estudiar libros de teoría de la perspectiva pictórica, pues su práctica de la pintura mural, en la que frecuentemente utiliza recursos ilusorios, indica un experto conocimiento en esta faceta artística. Lamentablemente, al no tener noticia alguna de la biblioteca de Valdés no pueden precisarse cuáles fueron sus fuentes para esta dedicación.

Una vez que se ha señalado el proceso de formación artística de Valdés Leal y los elementos auxiliares de los que hubo de valerse en el ejercicio de su profesión, es preciso advertir que el artista no descuidó el innato talento artístico con que estuvo dotado, sino que lo reforzó continuamente a base de estudio y observación. Sus obras muestran a través de los años que pintaba casi siempre directamente del natural y que observaba de forma directa la mutación de los gestos y de las expresiones del ser humano para plasmarlas en sus lienzos; es muy difícil ver repetición y monotonía en sus obras y sí renovación continua de ideas y de fórmulas expresivas. No en vano Palomino calificó a Valdés como hombre «verdaderamente erudito y práctico», lo que se evidencia en la contemplación de sus pinturas, rebosantes siempre de sorprendentes detalles sólo posibles de captar por alguien que está realmente dotado de genio artístico.

Independientemente de los comentarios adversos que algunas de las obras de Valdés Leal pueden suscitar, en base al descuido o la negligencia que se advierten en su ejecución, ha de precisarse que tales deficiencias están motivadas por el hecho de que el artista se vio obligado en muchas ocasiones a trabajar deprisa, realizando amplios conjuntos pictóricos que habían sido contratados a bajo precio. Hay en estas ocasiones por parte de Valdés un consciente abandono merced al cual el artista renuncia a apurar sus obras; por ello hay que dar la razón a Ceán Bermúdez cuando afirma que Valdés cuidaba de pintar mucho, más que de pintar bien y que era poco escrupuloso en corregir sus defectos, violentando sus figuras con actitudes físicas y representando mucho con pocos y repentinos golpes (6). Sin embargo resulta interesante advertir cómo el propio Ceán reconoce que «no obstante no ha habido desde su muerte otro pintor en aquella ciudad que le haya igualado en la fecundidad de invención, en el dibujo y en el buen gusto en el colorido».

Ha habido pues desde muy pronto en el estudio crítico del estilo de Valdés Leal el convencimiento de que su técnica era sumaria y abreviada muchas veces por la necesidad de tener que trabajar deprisa. Sin embargo, cuando trabaja con gusto y apura sus obras, complaciéndose en ellas, aparece entonces toda su sabiduría pictórica, reflejada en una soltura que muy pocos artistas de su época poseyeron. Entonces puede admirarse un estilo, directo e intuitivo, una ejecución asombrosamente segura y una energía desbordante que en ocasiones desconcierta.

La vitalidad que Valdés Leal infunde a sus pinturas emana directamente de su propia personalidad, enérgica y activa, que le mueve a trabajar de forma muy determinada. Palomino, que le vio pintar en 1672 nos ha dejado un extraordinario testimonio de su modo de actuar frente al lienzo que bien podría considerarse como la técnica de un pintor impresionista. Dice Palomino *«yo le vi pintar algunas veces y de ordinario era en pie, porque gustaba de retirarse de vez en cuando y volver prontamente a dar algunos golpes y vuelta a retirarse y de esta suerte era de ordinario su modo de pintar con aquella inquietud y viveza de su natural genio».*

Es por lo tanto la pintura de Valdés Leal la consecuencia directa de un temperamento, de una manera de entender la vida y de entender el arte. No es por ello exagerado afirmar que es un pintor barroco por excelencia y también que es el más barroco de los pintores españoles. Sus obras evidencian que pintaba con ímpetu arrebatado, con apasionamiento, con una tensión sentimental que va desde dentro hacia afuera con tal fuerza que en ocasiones pudiera calificarse de pintor expresionista y al igual que los expresionistas Valdés Leal llega a deformar el aspecto exterior de sus figuras con la intención de reflejar la potencia interior de los sentimientos que las dominan. Logra así captar admirables efectos dramáticos, crispando los gestos y descomponiendo los rostros de sus personajes, para así mostrar con más convicción el dramatismo de las poderosas sensaciones que albergan en sus espíritus. Llega a pintar rostros tensos, hoscos y anhelantes que frecuentemente inciden en la estética de lo feo y que en numerosas ocasiones extiende a sus personajes infantiles, obteniendo efectos de «graciosa fealdad».

De esta manera sus obras se llenan de agitada tensión, de vibrante espíritu, contrastando de forma rotunda con la serenidad dulce y amable que en todo momento y lugar reflejan los personajes de Murillo. Pero mientras Murillo dulcificó en sus pinturas las circunstancias materiales y espirituales de su época, Valdés, menos afortunado y optimista, no disimuló las crispaciones y padecimientos que embargaron la vida sevillana en la segunda mitad del siglo XVII. Fueron dos conceptos artísticos totalmente contrapuestos y a la vez complementarios, ya que Murillo vio el lado amable de la existencia, mientras que Valdés tradujo el fatalismo de los tiempos que le correspondieron vivir.

A veces Valdés Leal, consciente de las altas cimas artísticas que con su estilo alcanzaba Murillo, se acercó voluntariamente al espíritu de la pintura de su colega. Lo hizo ciertamente con discreción, sin copiarle en absoluto y por ello supo crear imágenes que reflejan altos niveles de belleza física y de dulce intimidad espiritual, manifestando así que fue también un hombre sensible a la ternura. Por ello es necesario borrar la relación antagónica e irreconciliable que se ha querido configurar entre los dos pintores, basada fundamentalmente en la envidia y el encono que Valdés sentía por Murillo. Porque apoyándose en las leves referencias que sobre uno y otro artista proporcionaron Palomino y Ceán Bermúdez se ha forjado la leyenda de un Murillo apacible y bondadoso que hubo de padecer continuamente las intrigas de un Valdés Leal violento y orgulloso. Este fácil tópico debe de ser sin duda revisado, ya que es a todas luces maniqueo y extremista, puesto que quizás Murillo no fue tan admirablemente bueno ni Valdés tan violento y retorcido. Todo lo más hay que advertir que cada uno fue consecuencia de la fortuna, próspera para Murillo y adversa para Valdés Leal y por otra parte sus respectivas producciones pictóricas estuvieron codicionadas por sus propios temperamentos y por sus peculiares maneras de entender la vida y el arte.

Las primeras obras de Valdés Leal corresponden a su período cordobés, y en ellas muestra un rudo naturalismo plasmado en figuras de potente expresividad física y seria actitud moral. Obras como el apóstol *San Andrés* firmado y fechado en 1647, que se conserva en la iglesia de San Francisco de Córdoba, y el *Arrepentimiento de San Pedro,* del que se conocen dos versiones una en la iglesia de este Santo en Córdoba y otra en la Academia de San Fernando de Madrid, testifican el vigoroso realismo que Valdés Leal empleó en sus primeras realizaciones, en las que reminiscencias zurbaranescas se vinculan a recursos derivados de Ribera.

Mayores empeños creativos se advierten en la primera gran empresa pictórica acometida por Valdés Leal entre 1652 y 1653, para el convento de Santa Clara de Carmona. Estuvieron estas pinturas situadas en los muros laterales del presbiterio de la iglesia de dicho convento, de donde fueron desmontadas para ser vendidas en 1910. Actualmente cuatro de las pinturas pertenecen a la colección March de Predio de S'Avall en Palma de Mallorca, y dos al Ayuntamiento de Sevilla. La primera composición de esta serie es *El obispo de Asís entregando la Palma a Santa Clara,* episodio en que se rinde homenaje a la humildad de la Santa. La escena está resuelta con una sencilla y simétrica disposición, en la que los gestos y actitudes de los personajes tienden a una sobriedad expresiva, descritos al igual que los que aparecen en el resto de las pinturas con dibujo firme y con una pincelada apretada, que produce efectos de color nítidos y contundentes. Similar esquematismo compositivo se advierte en la *Profesión de Santa Clara,* describiéndose en la pintura el momento en que San Francisco le corta los cabellos como señal de su renuncia a la belleza física y a las galas mundanas. Prosigue la serie con el *Milagro de Santa Inés,* hermana de Santa Clara, que en contra de la voluntad de su familia había profesado también como franciscana, lo que movió a sus parientes a raptarla. En la escena se describe el fracaso del rapto, puesto que el cuerpo de Santa Inés adquirió milagrosamente, por intervención de Santa Clara, un enorme peso que impidió que fuese arrastrada.

Más conocidas que las anteriores pinturas son las restantes que completan esta serie. *La procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma* muestra un solemne y digno cortejo de monjas que acuden a la puerta del convento de San Damiano en Asís para hacer frente a los sarracenos, que al servicio del emperador Federico II asediaban la ciudad. Por ello la siguiente pintura es *La retirada de los sarracenos,* resuelta con un impulso arrollador que habla ya del ímpetu barroco que caracteriza gran parte de la producción de Valdés Leal. La serie de Carmona finaliza con *La muerte de Santa Clara,* obra de menor efecto que las anteriores por su estático y horizontal ritmo compositivo.

Después de concluir el conjunto pictórico de las franciscanas de Carmona, Valdés Leal regresó a Córdoba en 1654, donde prosiguió su trayectoria profesional hasta 1656. Durante esta época, Valdés Leal siguió utilizando composiciones de carácter simétrico y equilibrado, tal y como se advierte en *La Virgen de los Plateros* del Museo de Córdoba, donde sigue un ritmo triangular en el que se incluye la figura de la Virgen, a cuyos pies aparecen las actitudes vigorosamente contrapuestas de San Eloy y San Antonio con el Niño. Lamentablemente esta pintura ha sido en exceso restaurada en el siglo XIX, alterándose de forma intensa la expresión facial de los personajes. De este período es también *La Inmaculada con San Felipe y Santiago* que se conserva en el Museo del Louvre de París, en la que el pintor insiste en la inclusión de las figuras en un ritmo triangular, con figuras laterales contrapuestas (7). En estos momentos hay que situar también *El Arcángel San Miguel* del Museo del Prado, y la pareja de *El Arcángel San Rafael* y el *Arcángel San Miguel* de la colección del Conde de Colomera de Córdoba. Ambas muestran actitudes físicas imbuidas de belleza y de elegancia, que repite también en la *Santa Bárbara* del Museo Municipal de Rosario (Argentina). Un sobrio retrato de *Enrique de Vaca y Alfaro* completa las pinturas que hasta ahora se conocen de este segundo período cordobés de Valdés Leal.

En 1655 Valdés Leal contrató con Don Pedro Gómez de Cárdenas, patrono de la iglesia de los Carmelitas de Córdoba, la ejecución de un amplio conjunto pictórico destinado al retablo mayor de dicha iglesia. El análisis estilístico de estas obras evidencia una clara evolución en Valdés Leal hacia formas más dinámicas, en las cuales se define intensamente el espíritu del barroco. Por otra parte hay que tener en cuenta que dos de las pinturas están firmadas en 1658, cuando el artista residía en Sevilla y había tomado contacto con el renovador proceso pictórico desarrollado por estos años en la ciudad. El retablo está presidido por una monumental pintura de composición aparatosa, que representa *La Ascensión de Elías,* en la que el profeta aparece cruzando el espacio sobre un carro de fuego en actitud apoteósica. En el banco del retablo figuran por parejas *Santa María Magdalena de Pazzis con Santa Inés* y *Santa Apolonia con Santa Syncletes,* obras en las que el artista rinde culto a la belleza y a la elegancia femenina en admirables testimonios que sirven para refutar la leyenda que falsamente le ha consagrado como pintor de lo macabro. Menos fortuna estética presentan las pinturas del ático del retablo, donde aparecen *La Virgen de los Carmelitas,* en una composición simétrica que dispone a dos grupos compensados de frailes y monjas de la orden flanqueando a la Virgen, y *San Acisclo* y *Santa Victoria,* pésimamente conservados y desfigurados a través de torpes repintes. También en mal estado se encuentran las dos representaciones de los arcángeles *San Miguel* y *San Rafael.*

Las restantes pinturas del retablo son por fortuna ejem-

El obispo de Asís entregando la palma a Santa Clara. Palma de Mallorca. Colección particular.

La profesión de Santa Clara. Palma de Mallorca. Colección particular.

Santa Bárbara. Rosario. Argentina. Museo Municipal.

plares de gran calidad, y por otra parte están relativamente bien conservadas. Son las magníficas cabezas cortadas de *San Juan Bautista* y *San Pablo, Elías y los profetas de Baal* y *Elías y el Angel*; están estas dos últimas pinturas firmadas y fechadas en 1658, cuando el pintor residía ya definitivamente en Sevilla.

El traslado de Valdés Leal de Córdoba a Sevilla pudo estar motivado por la contratación de una amplia serie pictórica, destinada al ornato de la sacristía del Convento de San Jerónimo de esta ciudad. La iconografía de las pinturas presenta un doble contenido, puesto que una parte de las mismas narra episodios de la vida del Santo y otra representa a los principales religiosos de esta orden, algunos de los cuales habían estado vinculados a la historia del propio convento (8).

El primer episodio de la serie es el *Bautismo de San Jerónimo,* obra que presenta una composición escasamente afortunada, quizás por estar condicionada por un grabado, aunque el brillante colorido y la aplicación de una pincelada suelta y restregada compensan la distorsionada interrelación de los protagonistas de la escena. Prosigue la serie con las *Tentaciones de San Jerónimo,* obra por el contrario admirablemente resuelta, en la que Valdés acierta a plasmar una espectacular alternancia entre la actitud provocativa de las mujeres tentadoras y la vigorosa energía moral del Santo al rechazarlas. El mismo sentido espectacular tiene *La flagelación de San Jerónimo,* en la que Valdés describe el violento castigo que los ángeles le infringen por haber leído textos de Cicerón. La intensidad dramática de esta escena se intensifica con la aplicación de un vibrante cromatismo con matices perfectamente conseguidos. Se conservan estas tres pinturas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Otras dos escenas de la vida de San Jerónimo que proceden de esta sacristía están fuera de España. Así la representación de *San Jerónimo discutiendo con los rabinos,* que pertenece a la colección Cremer en Dortmund, es obra en la que Valdés acierta a crear un magnífico repertorio de actitudes tensas y concentradas en el conjunto de participantes en la controversia. También fuera de España debe encontrarse, si no se ha destruido, *La muerte de San Jerónimo,* cuyo rastro se perdió en 1810.

Aparte de las pinturas de la vida de San Jerónimo, en la sacristía de este convento figuraba una serie de santos frailes de la Orden, captados de cuerpo entero. La mayor parte de estos retratos se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, dos de ellos en el Museo del Prado y otros en los Museos de Grenoble, Le Mans, Dresde y Barnard Castle. Lógicamente el orden de los retratos está de acuerdo con la importancia jerárquica, y por ello habrá que comenzar con *San Jerónimo* que aparece como cardenal, en actitud solemne, en el momento de recibir inspi-

La Virgen de los Carmelitas. Córdoba. Iglesia del Carmen Calzado.

ración divina para escribir uno de sus textos sagrados. A continuación habrían de figurar *Santa Paula,* efigiada como fundadora, y *Santa Eustoquio,* que lleva palma coronada como símbolo de su virtud virginial. Seguían otros retratos de frailes jerónimos, según su trascendencia y antigüedad dentro de la Orden, como fueron *Fray Pedro Fernández Pecha,* primer prior de la Orden, *Fray Fernando Yañez de Figueroa (9),* segundo prior y fundador del Monasterio de Guadalupe; los restantes personajes de la serie seguirían un orden incierto en su colocación en la sacristía: *Fray Pedro de Cabañuelas* aparece efigiado en el milagroso episodio de la misa que disipó sus dudas sobre la transubstanciación del cuerpo de Cristo, *Fray Vasco de Portugal* captado en actitud dramática, en la que suplica auxilio divino para superar las asechanzas del diablo, *Fray Alonso Fernández Pecha* aparece leyendo un texto sagrado en el interior de una estancia conventual, *Fray Alonso de Ocaña* figura vestido de acólito y *Fray Diego de Jerez* lleva palma con tres coronas como atributo de su castidad. A *Fray Juan de Ledesma* se le representa luchando con una gigante serpiente gigante, y finalmente el más moderno históricamente de todos los retratados, *Fray Hernando de Talavera,* que llegó a ser obispo de Granada, aparece revestido con muceta arzobispal sobre sus hábitos de jerónimo.

Al tiempo que la serie de la sacristía de los jerónimos, Valdés Leal realizó entre 1657 y 1659 un grupo de importantes pinturas en las que se advierte su definitiva osrientación hacia el vibrante lenguaje de la pintura barroca. Ejemplo fundamental de esta clara evolución son *Los Desposorios de la Virgen y San José* de la Catedral de Sevilla, pintura firmada y fechada en 1657, en cuya audaz composición se contrapone el estatismo de la ceremonia matrimonial con la inquieta y agitada movilidad de los asistentes. En el mismo año está fechado también el retrato del padre mercedario *Alonso de Sotomayor y Caro,* obra importante para conocer las magníficas dotes de Valdés Leal como retratista, aunque la pintura está en nuestros días excesivamente restaurada. En torno a estas fechas, que oscilan de 1657 a 1659, hay que situar también la representación de *Santa María Magdalena, San Lázaro y Santa María* de la Catedral de Sevilla, en la que Váldes hace gala de un excepcional dominio del dibujo, al captar un repertorio de actitudes imbuidas de un profundo dramatismo. Igualmente dramática es la representación del *Sacrificio de Isaac* que se conserva en la colección March de Palma de Mallorca, en la que acierta a contraponer admirablemente el dolor espiritual de Abraham, al tener que sacrificar a su hijo por mandato divino, y la tensión angustiosa que refleja el cuerpo de Isaac en el instante previo a su holocausto. Otras obras fundamentales hay que situar en este período, siendo la primera que mencionaremos *La Virgen con San Juan Evangelista y las tres Marías camino del Calvario* del Museo de Sevilla, en la que Valdés describe el patético sentimiento colectivo del grupo de personajes que acuden al encuentro de Cristo. El patetismo se reitera en *La Piedad* del Museo Metropolitano de New York y en el *Descendimiento de la Cruz* de colección particular de Barcelona. Finalmente hay que citar en este momento *La liberación de San Pedro* de la Catedral de Sevilla, donde el recurso barroco de procurar efectos contrastados logra en esta obra resultados espectaculares, puesto que a la impetuosa y deslumbrante figura del ángel liberador Valdés contrapone la incertidumbre y la duda en la descripción del anciano apóstol (10).

Entre noviembre de 1659 y octubre de 1660 Valdés Leal realizó las pinturas que se integraban en los retablos laterales y el central de la iglesia de San Benito de Calatrava de Sevilla, actualmente conservadas en la iglesia de la Magdalena de Sevilla, obras que poseen singular importancia dentro de la producción del artista. En el retablo colateral izquierdo figuraba la monumental y dramática representación de *El Calvario,* en la que Valdés ha sabido plasmar un ambiente patético y doloroso en torno a la dramática figura de Cristo en la Cruz. En el colateral derecho aparecía *La Inmaculada,* cuya armoniosa expresividad y transparente cromatismo contrastan con la tensión física y espiritual y el profundo tenebrismo que envuelven a los personajes en la escena de la *Crucifixión.*

Las pinturas que se disponían en el retablo principal eran de reducido tamaño y se articulaban en dos cuerpos de altura más un remate. En el primer cuerpo figuraban *San Juan Bautista, San Andrés, San Sebastián* y *Santa Catalina,* más una representación de la *Virgen con San Benito y San Bernardo* que se ha perdido. Algunas de estas figuras muestran elegantes tratamientos anatómicos, perfectamente resueltos, que reflejan el alto sentido de la elegancia corporal que Valdés Leal fue capaz de plasmar. En el segundo cuerpo estaban situados *San Antonio de Padua, San Miguel Arcángel* y *San Antonio Abad,* mientras que en el ático aparecía un *Padre Eterno* que no se conserva (11).

Una de las series más importantes que Valdés Leal realizó en su carrera pictórica fue la dedicada a narrar la vida de San Ignacio de Loyola, ejecutada para el patio de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla, y que actualmente se conserva en su mayor parte en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad; una de estas pinturas aparece fechada en 1660, lo que permite situar la ejecución de la serie entre este año y 1664 aproximadamente. Este conjunto pictórico ha llegado hasta nuestros días en mal estado de conservación, y además víctima de pésimos y aparatosos repintes que desfiguran la mayor parte de las obras. Por otra parte se advierte que debió de ser una serie contratada por Valdés Leal por poco precio, al ser costeada por limosnas de devotos, lo que incide en la ejecución un tanto descuidada de algunas obras. La primera de estas pinturas conservadas narra *La aparición de San Pedro a*

San Ignacio en Pamplona, hecho milagroso que supuso la curación del futuro fundador de los jesuitas, que como consecuencia de las heridas que había recibido en la batalla de Pamplona, estaba a punto de morir. Continúa la serie con *La aparición de la Virgen con el Niño en Pamplona,* en la que recibió el don de la castidad para poder vencer las tentaciones que iba sufriendo a medida que su cuerpo recuperaba la salud. La vida del Santo prosigue con el episodio que representa a *San Ignacio haciendo penitencia en la cueva de Manresa,* obra en la que ha aparecido la firma del artista y la fecha de 1660. En ella, tanto la actitud del Santo en penitencia como el fondo que describe la cueva y un paisaje en perspectiva están captados con gran calidad técnica. Gran teatralidad, por los condicionamientos de su iconografía, presentan los episodios que narran *El trance de San Ignacio en Manresa, San Ignacio convirtiendo a un pecador* y *San Ignacio curando a un poseso,* cuyas composiciones son pródigas en gestos y actitudes espectaculares. Una de las mejores pinturas de la serie es *La aparición de Cristo a San Ignacio camino de Roma,* en cuya composición armonizan perfectamente las actitudes de las dos figuras protagonistas, tanto en sus presencias físicas como en su manifestación emocional. También la emotividad colectiva es nota dominante en la escena que representa a *San Ignacio recibiendo la bula de fundación del Papa Paulo III.* Menos calidad técnica se advierte en las dos últimas pinturas de la serie, *San Ignacio y San Francisco de Borja contemplando una alegoría de la Eucaristía* y *San Ignacio contemplando el monograma de la compañía de Jesús,* que por otra parte se encuentran deformadas por pésimas restauraciones (12).

En los años que oscilan de 1660 a 1664 Valdés Leal realizó una copiosa producción, en la que están plasmadas definitivamente las caracterísctcas de su estilo; su dibujo se traduce en una mayor armonía expresiva, y su colorido se hace más brillante y cuidado en matices. A esta época corresponden magníficas creaciones pictóricas como son la *Alegoría de la vanidad* del Wadsworth Atheneum de Hartford, y la *Alegoría de la Salvación* del Museo de York. En términos generales la iconografía de estas pinturas, realizadas para formar pareja, alude a la vanidad de los placeres y riquezas, cuyo disfrute se pierde enseguida por la breve duración de la existencia y la rápida llegada de la muerte; ante esta situación límite e irremediable sólo la oración, la penitencia y la castidad podrán proporcionar el alcance de la salvación. Son estos principios morales pertenecientes claramente al pensamiento barroco, vigente en estos momentos y que años más tarde Miguel Mañara recreará a través del pincel de Valdés Leal en los jeroglíficos de las Postrimerías del Hospital de la Caridad (13).

En 1661 está firmada y fechada la excepcional *Inmaculada Concepción con dos donantes* que pertenece a la Galería Nacional de Londres, en la que además de una inspirada versión de la Inmaculada, Valdés realizó los dos mejores retratos que de su mano han llegado hasta nuestros días. Por otra parte esta pintura, magníficamente conservada, está realizada con un armonioso y brillante cromatismo.

En el Museo de Arte de la Universidad de Michigan se conserva una *Anunciación* firmada y fechada por Valdés Leal en 1661, cuya audaz composición y contrastada luminosidad la convierten en una pintura prototípica del entusiasmo barroco del artista, que le permite conjugar libre y armoniosamente énfasis e impulso en la figura del ángel, y recato e intimidad en la presencia de la Virgen. Firmada también en 1661 se encuentra la representación del *Camino del Calvario* que pertenece a la Hispanic Society de New York, obra de potente efecto dramático merced a la monumentalidad de la figura de Cristo, captada en primer plano, en la cual se alternan la manifestación de su padecimiento físico y la serena aceptación del suplicio. Otras obras de 1661 son las dos versiones de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso,* que se encuentran respectivamente en la colección March de Predio S'Avall y en la Catedral de Sevilla. La primera de estas versiones debió de ser realizada para ocupar el ático del retablo de la capilla de San Francisco de la Catedral sevillana, pero la acentuada tensión dramática y espiritual que domina en la escena debió de motivar el rechazo de la pintura por parte del cabildo y su sustitución por otra versión más serena y amable del tema, realizada por el propio Valdés, que fue finalmente aceptada.

También para la Catedral de Sevilla Valdés Leal ejecutó en 1663 una magnífica representación de *San Lorenzo* situada en el ático del retablo de la capilla de Santiago. La composición está presidida por la monumental figura del Santo, arrodillado en primer plano y levantando los ojos hacia el cielo en actitud oferente de su holocausto. En torno a este mismo año puede situarse la ejecución de la *Magdalena* que se conserva en la colección de Doña Esperanza de Borbón en Villamanrique de la Condesa. Es ésta una de las representaciones femeninas más atractivas de las realizadas por Valdés Leal, merced a la elegancia de su atavío y la intensa movilidad de su figura (14).

Entre 1665 y 1669 puede situarse la ejecución de dos interesantes pinturas de Valdés Leal. La primera de ellas es la representación de *San Antonio de Padua con el Niño,* que se conserva en colección particular de Madrid, obra en la que el artista describe el emotivo encuentro del Santo con el Niño en unos términos que traducen una intensa vehemencia espiritual, muy lejana a la amabilidad y dulzura captada por Murillo en sus versiones de este tema. La otra pintura es *La Asunción de la Virgen* que se conserva en la Galería Nacional de Washingthon, otra de las grandiosas y solemnes composiciones presididas por la figura ascendente de María, al ser impulsada por un grupo de ángeles que adoptan posturas impetuosas y esforzadas.

La década que señala los años de 1670 en adelante se inaugura dentro de la producción de Valdés Leal con dos excepcionales representaciones, *La Inmaculada Concepción* y *La Asunción de la Virgen* procedentes ambas de la iglesia del convento de San Agustín de Sevilla y conservadas en el Museo de Bellas Artes de esta ciudad. *La Inmaculada Concepción* es probablemente la más espectacular y aparatosa de cuantas versiones de este tema se pintaron en el barroco sevillano, y la *Asunción de la Virgen* está descrita también con ritmo trepidante que envuelve a la propia figura de la Virgen y a la convulsa aureola de ángeles que la transportan hacia lo alto.

Entre 1671 y 1672 Valdés Leal realizó los *Jeroglíficos de las Postrimerías* del Hospital de la Caridad de Sevilla, obras que han servido para fundamentar su leyenda de pintor de la muerte. Sin embargo estas dos obras no son más que la plasmación pictórica del pensamiento de Don Miguel de Mañara, Hermano Mayor de la Santa Caridad, quien encargo a Valdés su realización dentro de un programa iconográfico que en resumen proclama que para conseguir la salvación eterna es precisa la práctica de las obras de misericordia, en suma el ejercicio de la caridad; este programa se inicia con una profunda reflexión sobre la brevedad de la vida y el triunfo de la muerte que arrebata al hombre todas sus riquezas y placeres. Este es el sentido de la pintura denominada *In ictu oculi,* inscripción latina que figura en el lienzo y que señala cómo en un abrir y cerrar de ojos la muerte llega de súbito, extinguiendo en un instante la vida humana, privando al hombre de su poder, su riqueza o su sabiduría. La segunda pintura prosigue el discurso de la anterior y describe con el título de *Finis Gloriae Mundi* el pavoroso espectáculo de la muerte, al plasmar de forma directa la presencia en una cripta de varios cadáveres descompuestos y corroídos por repugnantes insectos; estos cadáveres, que pertenecen a un obispo y a un caballero de Calatrava, probablemente el propio Mañara, esperan el momento del juicio, aludido en la parte superior de la pintura en la presencia de la mano de Cristo que sostiene una balanza. En los platos de esta balanza aparecen respectivamente símbolos de los pecados y de las virtudes, acompañados de las leyendas *Ni más* y *Ni menos,* en clara alusión a que ni más pecados son necesarios para la condenación ni menos virtudes son necesarias para la salvación. Ante esta disyuntiva será el libre albedrío humano el que inclinará la balanza para conseguir el acceso del alma al cielo o al infierno.

Esta primera parte del programa iconográfico de Mañara, traducida genialmente por el pincel de Valdés Leal, se completa con las pinturas de Murillo que narran las obras de misericordia, y que por lo tanto aludían a la consecución de la salvación eterna a través de la práctica de la caridad. Aunque realizada años después, en 1684, es necesario mencionar ahora la pintura de Valdés Leal, *La exaltación de la Cruz,* realizada para el coro de esta iglesia de la Caridad, con la que se pone punto final al programa iconográfico de Mañara, aludiendo a la frase evangélica de que ningún rico podrá entrar en el reino de los cielos. Esta alusión se plasma de forma alegórica en la pintura, al narrar el momento en que el emperador Heraclio, una vez que había rescatado del persa Cosroes la Cruz de Cristo, que éste había robado, se presenta ante la muralla de Jerusalén dispuesto a entrar con ella en la ciudad. En aquel instante se produjeron derrumbamientos que impidieron el paso al cortejo, y al mismo tiempo apareció un ángel que recordó al emperador que Cristo había entrado por aquella misma puerta con humildad y sin pompa alguna, y que ni él ni su séquito podían acceder a ella revestidos de sus galas imperiales; el emperador comprendió el mensaje divino y se despojó de sus atavíos reales, entrando después normalmente en la ciudad. Al ser Jerusalén ciudad alegórica del reino de los cielos, la pintura alude claramente a que los ricos habrán de emplear bien su fortuna, ejecutando la caridad, si quieren acceder a la gloria eterna (15).

También en la iglesia de la Caridad Valdés Leal fue requerida para pintar, en la parte alta de los muros, las figuras de cuatro santos distinguidos por su caridad hacia los pobres para que sirvieran de ejemplo de cómo puede conseguirse la santidad a través de la práctica de las obras de misericordia. Estos santos son, *San Martín de Tours, San Juan Limosnero, Santo Tomás de Villanueva* y *San Julián.* La intervención de Valdés Leal en la iglesia de la Caridad se completó con las pinturas también al temple de los Cuatro Evangelistas en las pechinas de la cúpula, y de ocho ángeles con atributos de la Pasión en los segmentos de dicha cúpula.

En la iglesia del antiguo convento de los Capuchinos de Cabra figura, en el centro de su retablo mayor, una monumental representación de la *Visión de San Francisco en la Porciúncula,* obra en la que recientemente he identificado la firma y la fecha de Valdés Leal en 1672. Es pintura de alta calidad técnica, en la que el artista configura una escena imbuida de una potente y dramática espiritualidad complementada iconográficamente con las presencias de San José y de San Antonio de Padua con el Niño. En 1673 está firmada y fechada *La Visitación* que pertenece a la Galería Heim de París, en la que la descripción del abrazo entre la dos mujeres se realiza a través de una potente manifestación de efusividad espiritual traducida en la tensión de sus actitudes físicas.

Aunque disperso en varias colecciones europeas y americanas, se conserva en nuestros días el conjunto pictórico que Valdés Leal realizó en 1673 para el retablo que le encargó el arzobispo de Sevilla, Don Antonio de Spínola para el oratorio bajo del Palacio Arzobispal. Este conjunto se componía de siete pinturas que describían sucesivos episodios de la vida de San Ambrosio, oscilantes desde su

San Lorenzo. Sevilla. Catedral.

San Ambrosio absolviendo al emperador Teodosio.
Kreuzlingen, Suiza. Colección particular.

niñez hasta su muerte, y que narran: *El milagro de las abejas, San Ambrosio nombrado gobernador de Milán, San Ambrosio consagrado obispo de Milán, San Ambrosio convirtiendo y bautizando a San Agustín, San Ambrosio negando al emperador Teodosio la entrada al templo, San Ambrosio absolviendo al emperador Teodosio* y *San Ambrosio recibiendo su última comunión.* Son obras todas de pequeño formato, pero realizadas con una técnica fogosa y vibrante, reflejo de la plenitud artística de Valdés Leal (16).

Entre 1673 y 1674 Valdés debió de realizar la aparatosa representación de *San Fernando* que pertenece a la Catedral de Jaén. En ella la figura del Santo está tratada de forma apoteósica y triunfante, en clara alegoría de su triunfo sobre los mulsulmanes en la conquista de Jaén.

Muy poco conocida pese a su importancia es la serie de ocho pinturas sobre la vida de San Ignacio de Loyola que se conserva en la iglesia de San Pedro de Lima. Sólo seis de estas pinturas se habían considerado como de Valdés Leal, a las que hemos añadido otras dos después de contemplada la serie en su lugar de origen. La factura es totalmente autógrafa, habiendo de rechazarse la teoría de la intervención mayoritaria de taller que anteriormente se había emitido y que estaría condicionada por el precario estado de conservación de las obras y su general oscurecimiento. No se conoce ninguna referencia que permita documentar con precisión la serie, pero su factura suelta y deshecha corresponde al estilo de Valdés en torno a 1675. Las primeras representaciones de esta serie son: *La aparición de la Virgen a San Ignacio en Pamplona, El trance de San Ignacio en el Hospital de Manresa* y *La aparición de San Ignacio en Alcalá*, siendo las dos últimas obras citadas inéditas dentro de la producción de Valdés, puesto que hasta ahora no se habían identificado. Prosigue la serie con *La aparición de Cristo a San Ignacio camino de Roma, San Ignacio recibiendo en la Compañía de Jesús a San Francisco Javier, San Ignacio despidiendo a San Francisco Javier, San Ignacio recibiendo del Papa Paulo IV la aprobación de las constituciones* y *La muerte de San Ignacio.*

En la última década de su existencia Valdés Leal se ocupó fundamentalmente en la realización de grandes ciclos decorativos en diferentes edificios religiosos de la ciudad como el Hospital de la Caridad, la iglesia del Monasterio de San Clemente y la iglesia del Hospital de los Venerables. En la iglesia de la Caridad ya se ha mencionado la intervención de Valdés, anticipándose la mención de las pinturas correspondientes a esta época en función a describir el conjunto del programa iconográfico. Sin embargo puede citarse aquí el *Retrato de Don Miguel de Mañara*, cuya terminación se fecha en 1681. Este retrato fue encargado a Valdés Leal por la Hermandad de la Santa Caridad para guardar perpetua memoria de quien

Aparición de la Virgen a San Ignacio en Pamplona. Lima. Iglesia de San Pedro.

había sido fundador del Hospital. En él aparece presidiendo el Cabildo de la Hermandad, dirigiéndose a los asistentes con gesto vivo y directo, en actitud de explicar un pasaje de la regla de dicha institución.

En 1682 está firmada la *Inmaculada* que fue del Museo Meadows de Dallas (17), obra que contiene una compleja iconografía mariana, y al año siguiente concluyó probablemente el *San Fernando entrando en Sevilla*, pintura que está situada sobre la reja del coro de la iglesia del convento de San Clemente, ejecutada directamente sobre el muro con temple y óleo.

La última pintura sobre lienzo fechada por Valdés Leal es la representación de *Cristo disputando con los doctores en el templo*, realizada en 1686 y perteneciente al Museo del Prado. Es obra de excelente técnica, en la que se evidencia cómo Valdés, a pesar del progresivo deterioro de su salud, siguió conservando íntegras sus facultades técnicas.

La intervención de Valdés Leal en la decoración de la iglesia de los Venerables de Sevilla pone punto final a su labor artística. En esta tarea le ayudó su hijo Lucas, quien progresivamente le fue sustituyendo hasta finalmente después de su muerte concluir la obra. La intervención más importante y personal de Valdés se localiza en la bóveda del presbiterio, donde despliega una iconografía sugerida quizás por Don Justino de Neve. La interpretación de la iconografía de esta bóveda no había sido bien realizada hasta ahora, ya que en nuestra opinión, en ella se representa a *San Pedro y San Clemente venerando a Cristo*. Ambos papas personifican el más alto nivel del sacerdocio y al mismo tiempo realizan la más importante misión litúrgica que es rendir culto al cuerpo de Cristo. También se advierte la intervención de Valdés Leal en la media naranja que antecede al presbiterio, en cuyos segmentos aparecen medallones fingidos donde se representan obispos, arzobispos y mártires que pertenecen a los orígenes de la iglesia cristiana española, y que son *San Laureano, San Flaviano, San Carpóforo, San Fulgencio, San Cecilio, San Ildefonso* y *San Pío*.

También se percibe la intervención directa de Valdés Leal en las pechinas de la media naranja y en los medios puntos de los muros laterales, donde aparecen ángeles que llevan objetos litúrgicos relacionados con la celebración de la Santa Misa. En estas representaciones de ángeles puede advertirse que el dibujo está realizado por Valdés Leal, mientras que el colorido de tonos fuertes y crudos debió de ser aplicado por su hijo Lucas. La labor de Vadés en los Venerables se concluye y completa con la ejecución del techo de la sacristía de la iglesia, donde creó un atrevido efecto de perspectiva en que representó *El triunfo de la Santa Cruz*, obra en la que con maestría de dibujo describió a cuatro ángeles mancebos revoloteando aparatosamente en el espacio y sosteniendo entre sus brazos una gran Cruz de madera. Igualmente se advierte en esta obra que gran parte del color debió de ser aplicado por su hijo Lucas, a cuyo estilo pertenecen también los tres pequeños ángeles que en el lateral derecho sostienen atributos del martirio y una tiara papal, como símbolo de los pontífices que en el comienzo del cristianismo dieron su vida en defensa de la fe cristiana (18).

NOTAS

(1) Cfr. LOPEZ MARTINEZ, 1907, pp. 18 y 29 y BERUETE 1911, p. 13. Posteriormente toda la crítica de Valdés ha incidido concordemente en las mismas opiniones.
(2) Cfr. VALDIVIESO-SERRERA, 1985, p. 204 y 237.
(3) La influencia de Castillo sobre Valdés fue puesta en evidencia primeramente por Mayer, 1911, p. 18 y Romero de Torres, 1911, pp. 254-355.
(4) La aportación de Herrera el Joven al proceso hacia formas decididamente barrocas en la pintura sevillana de mediados del siglo XVII ha sido señalada por BROWN, 1966 pp. 34-43. También por Kinkead, 1982, pp. 12-23.
(5) Palomino, Ed. 1947, p. 1.055.
(6) Ceán Bermúdez, 1800 V p. 111.
(7) La identificación de los Apóstoles que acompañan a la Virgen ha tenido numerosas tentativas que creemos haber resuelto. Cfr. Valdivieso, E., 1988, pág. 49, notas 48, 49, 50.
(8) Para el conocimiento de la historia y las visicitudes del Convento de San Jerónimo de Sevilla Cfr. Sancho Corbacho, A., 1949, (33), págs. 9 - 33 y 125 - 169.
(9) La identificación correcta de este fraile jerónimo fue realizada por D. Kinkead, 1978, pág. 369. Anteriormente había sido considerado como Fray Gonzalo de Illescas, al tenerse en cuenta como auténtica la inscripción de la caretela que aparece en la parte inferior de la pintura, que es del siglo XVIII y errónea.
(10) Es de advertir que el rostro del ángel en esta pintura fue intensamente restaurado por Gonzalo Bilbao en 1912. Cfr. Gestoso, J., 1983, págs. 183 - 185.
(11) Junto con el retablo de las Carmelitas de Córdoba, estos retablos de San Benito de Calatrava de Sevilla son los únicos que se han conservado íntegros hasta nuestros días.
(12) La fecha de realización de la serie de San Ignacio, de la Casa Profesa de Sevilla, fue señalada por primera vez por Valdivieso, E., y Serrera, J.M., 1983, nº 37.
(13) Algunos de los libros que figuran en estas representaciones fueron identificados por Trapier, E. de Gue, 1976, págs. 24 - 34; otros lo han sido por Pérez Lozano, A., 1990, pág. 348.
(14) Esta pintura ha permanecido en paradero desconocido o dada por desaparecida hasta que hace doce años se identificó en la colección de S.A.R. la Princesa Dª Esperanza de Borbón, en Villamanrique de la Condesa, en Sevilla.
(15) La primera interpretación sobre la iconografía de esta pintura la formuló correctamente D. Kinkead, 1978, págs. 295- 297.
(16) La primera pintura de esta serie. *El milagro de las abejas*, está en trámite de ser adquirida por el Museo de Bellas Artes de Sevilla.
(17) Esta obra ha sido recientemente adquirida por una colección particular madrileña.
(18) Esta pintura del techo de la Sacristía de la iglesia del Hospital de los Venerables de Sevilla se está restaurando en nuestros días debido a su precario estado de conservación.

El triunfo de la Santa Cruz. Sevilla.
Sacristía de la Iglesia de los Venerables.

LA PINTURA SEVILLANA EN LA EPOCA DE VALDES LEAL

Cuando comienzan a correr los primeros años del siglo XVII se advierten en la pintura sevillana una serie de transformaciones que modificaron intensamente los contenidos de la expresión artística. En estos años es posible constatar cómo al lado de la pervivencia de formas procedentes del renacimiento tardío, impregnadas del espíritu estético de lo que se ha llamado manierismo, comienzan a surgir características pictóricas inspiradas en la observación directa de la realidad que terminarán configurando una tendencia de carácter naturalista, la cual, con el paso del tiempo, se impondrá dentro de la escuela pictórica local. Sin embargo artistas activos en este período, pero formados en el último cuarto del siglo XVI, mostraron una decidida resistencia a adoptar las nuevas formas e igualmente lo hará la clientela, cuyo gusto estaba condicionado por las directrices que venían perviviendo del inmediato pasado (1).

No es por ello extraño advertir cómo a lo largo de los primeros treinta años del siglo XVII, convivieron en Sevilla el espíritu de la pintura tardomanierista con el incipiente pero vigoroso naturalismo; se dio además el caso de pintores que acertaron a fundir en sus obras, el inevitable culto al pasado en el que se habían formado con las nuevas tendencias naturalistas que se intuían en aquel momento como el espíritu de la modernidad.

En la difusión del naturalismo en la pintura sevillana intervino sin duda de manera fundamental la presencia en Sevilla de obras de pintores coetáneos venidas de Flandes e Italia, y también la llegada a la ciudad de grandes colecciones de estampas grabadas que reproducían pinturas de maestros europeos. Igualmente la venida a Sevilla de artistas foráneos que llegaban a la ciudad de paso hacia América contribuyó a introducir ideas renovadoras en el panorama del arte local.

Fue complejo y paulatino el proceso que introdujo la pintura naturalista en Sevilla, pero ciertamente fue también inexorable su imposición y desarrollo a pesar de la defensa que algunos pintores realizaron de los conceptos y modos que pertenecían al pasado. Así podemos advertir que el paladín en la defensa de este arte arcaizante de carácter manierista fue *Francisco Pacheco* (1654-1644), cuya larga vida motivó la pervivencia de sus ideas artísticas hasta muy avanzado el siglo XVII. Ciertamente Pacheco no fue inmune a las nuevas corrientes creativas, ya que a partir de 1612, coincidiendo con un viaje que realizó a Madrid, se comprueba una notoria mejoría en su dibujo y un proceso de dulcificación en la expresividad de sus personajes, aspectos que elevaron su nivel técnico que hasta entonces no era más que mediocre.

Pero a Pacheco hay que valorarle sobre todo por su aportación teórica, plasmada en su libro «Arte de la Pintura», en el que se recoge un amplio repertorio de indi-

FRANCISCO PACHECO. *La Inmaculada con Vázquez de Leca.* Sevilla. Colección particular.

JUAN DE ROELAS. *La liberación de San Pedro.* Sevilla. Iglesia de San Pedro.

PABLO LEGOT. *La adoración de los Reyes*. Cádiz. Catedral.

caciones y consejos que influyeron notablemente en los artistas de su generación y en las inmediatamente posteriores.

La tradición manierista se vio truncada en Sevilla, a causa de la actividad pictórica del clérigo *Juan de Roelas* (h. 1560-1625), quien trabajó en esta ciudad a partir de los primeros años del siglo XVII. Este pintor realizó su formación en Italia, probablemente en Venecia, donde adquirió admirables recursos técnicos, reflejados tanto en la calidad de su dibujo como en la riqueza de su colorido, cálido y suntuoso. Roelas supo dar dinamismo a sus composiciones, otorgando a sus personajes vida y sentimientos al tiempo que supo introducir en ellas detalles que proceden de la observación de la vida cotidiana. En este sentido se advierte que en Roelas se encuentran los más claros precedentes de las características de estilo que años más tarde Murillo asumió en su carrera artística.

Fueron numerosos los artistas sevillanos que oscilaron en el primer tercio del siglo XVII entre las corrientes contrapuestas que defendieron Pacheco y Roelas, el primero manteniendo la tendencia manierista y el segundo innovando dentro del naturalismo. Entre ellos hay que citar primeramente a *Miguel de Esquivel* (h. 1590-1621) pintor que murió muy joven, del cual sólo conocemos en nuestros días una sola pintura, en la que la monumentalidad y el hieratismo procedentes de la tendencia manierista se equilibran con una expresividad amable y vitalista que acerca el sentimiento de las figuras a las características de la realidad.

El mismo caso ocurre con *Pablo Legot* (1598-1671), artista ecléctico que alcanzó a vivir muchos años y que supo fundir de forma habilidosa tendencias arcaizantes y modernas, especialmente en el uso de la luz, en el cual utilizó efectos de claro-oscuro derivados claramente de Caravagio y de Ribera.

Algunos pintores de este momento histórico son aún poco conocidos debido a la escasez de obras firmadas o documentadas que de ellos se conservan. Este es el caso de *Juan de Uceda* (h. 1590-1631) de quien hasta ahora únicamente conocemos una sola obra firmada: *La Sagrada Familia*, que pertenece al Museo de Sevilla. En esta pintura el artista muestra cómo sus principios formativos fueron cimentados en la tendencia manierista, pero que progresivamente fue asimilando aspectos de clara inspiración naturalista. También poco conocido es *Francisco Varela* (h. 1580-1645), artista que hasta fechas recientes no contaba en el panorama de la pintura sevillana de esta época. Sin embargo, sus obras conservadas nos lo muestran como un claro precursor de Zurbarán en la composición monumental de sus figuras y la precisión del dibujo.

Uno de los artistas más importantes en el primer tercio

FRANCISCO VARELA. *La Sagrada Cena*. Sevilla. Hermandad Sacramental de San Bernardo.

FRANCISCO HERRERA, EL VIEJO. *San José con el Niño.* Madrid. Museo Lázaro Galdiano.

del siglo XVII en Sevilla fue *Francisco Herrera el Viejo* (1590-1654), formado en la tradición manierista de forma rigurosa, como evidencia el estilo de sus primeras obras. Sin embargo, a partir de 1615 y seguramente inspirado en el ejemplo de Roelas, su pintura se orientó hacia la práctica de un recio y vigoroso naturalismo, que le convirtieron en uno de los más solicitados artistas de su época.

Importante por la gran calidad de las obras que realizó entre 1618 y 1623, fue la etapa sevillana de *Velázquez* (1549-1660). Después de realizar su aprendizaje con Pacheco, en cuyo taller ingresó en 1611, fue orientado y protegido por su maestro hasta llegar a obtener en pocos años un estilo y una calidad técnica que le situaron de inmediato a la cabeza de todos los pintores sevillanos. Su arte se separó desde sus inicios del manierismo que practicaba Pacheco, iniciándose en la corriente naturalista con absoluta maestría, tanto a la hora de realizar pinturas religiosas como en la temática profana. En toda su obra sevillana se refleja el temperamento sosegado, profundo y meditativo que otorga a sus obras una marcada trascendencia, emanada sin embargo de aspectos y sentimientos que proceden de la vida cotidiana. Una realidad veraz y emotiva, fielmente captada, distingue las obras sevillanas del que más tarde sería el primer pintor español al integrarse en la corte de Felipe IV.

Entre los maestros de orden secundario que trabajan en Sevilla a lo largo del primer tercio del siglo XVII, es necesario mencionar al cordobés *Juan Luis Zambrano*, cuyos últimos años transcurrieron en la ciudad del Guadalquivir. Si la fortuna nos acompañase en fechas próximas propiciando la identificación de algunas obras más firmadas por este artista de las que conocemos actualmente, es probable que pudiéramos definirlo como un creador fundamental dentro del ámbito de la pintura naturalista sevillana y sobre todo nos permitiría precisar el grado de relación que mantuvo con Zurbarán, del cual en algún momento debió de ser colaborador.

También antecesor de Zurbarán y probablemente con influencias en la pintura de este maestro hay que considerar a *Juan Sánchez Cotán* homónimo del fraile cartujo que trabajó en Granada, pero de personalidad histórica independiente. En las escasas obras firmadas o documentadas que conocemos de este artista podemos advertir la configuración de personajes solemnes en su presencia física y trascendentales en su actitud espiritual. De la misma manera hay que considerar a *Antonio Mohedano* (1561-1526), artista que osciló entre las dos tendencias antes mencionadas y que a través de su estilo claro y ordenado ofrece una visión sosegada e íntima, también precursora del espíritu zurbaranesco.

Entrando ya en el ámbito del segundo tercio del siglo XVII, hemos de señalar que la figura dominante de este

DIEGO VELAZQUEZ. *Los tres músicos*. Berlín. Gemäldegalerie.

FRANCISCO HERRERA, EL JOVEN. *El éxtasis de San Francisco.* Sevilla. Catedral.

período es *Francisco de Zurbarán* (1598-1664). A pesar de su origen extremeño pertenece por completo a la escuela pictórica sevillana, ya que en esta ciudad realizó su aprendizaje y en ella también desarrolla la mayor parte de su trayectoria artística. Desde 1625 Zurbarán trabajó intensamente para los estamentos civiles y religiosos sevillanos, captando en sus obras un lenguaje marcadamente naturalista que revistió de una intensa espiritualidad. De esta manera acertó a traducir en pintura las características de la sensibilidad religiosa de las diferentes órdenes monásticas de la ciudad, introduciendo profundas sensaciones que reflejan el silencio y la calma de vida conventual en el acontecer cotidiano. Al mismo tiempo Zurbarán supo describir la visión sobrenatural, como si fuese un acontecimiento acostumbrado, sin revestirlo de efectismo ni aparato.

Esta visión estática y calmada de la vida religiosa, un tanto distante y recogida, dio paso a Zurbarán a partir de 1655 a representaciones artísticas más afables y sentimentales, coincidiendo con la evolución que hacia esas fechas experimentaba el pensamiento contrarreformista, en el que se advierte una mayor flexibilidad religiosa que faculta a los pintores a plasmar escenas imbuidas en una mayor familiaridad, en las relaciones entre los personajes celestiales y los terrenales. Instalado en Madrid a partir de 1658, su pintura adquirió características que traducen una mayor intensidad en el sentimiento, y una expresividad más afable, siendo esta línea creativa la que presidió su pintura hasta la fecha de su muerte (2).

Aunque en nuestros días no son demasiados los ejemplares que han subsistido de la producción pictórica realizada en Sevilla con tema de bodegones, sabemos por testimonios documentales que fue muy intensa y practicada por numerosos artistas. El origen de la pintura de bodegón en Sevilla parece tener lugar a finales del siglo XVI, inducido por la presencia en la ciudad de pinturas de esta índole, que procedentes de Flandes e Italia llegaron a la ciudad merced al movimiento comercial propiciado por el puerto fluvial del Guadalquivir. El bodegón se incorporó muy pronto como elemento decorativo en la pintura, formando parte de orlas que enmarcaban composiciones religiosas y también de forma aislada al integrarse en conjuntos ornamentales de gran efecto visual, como es el techo de la Galería del Prelado en el Palacio Arzobispal, donde las escenas centrales están enmarcadas por representaciones de flores y frutos.

El principal pintor de bodegones, especializado en la descripción de flores y frutos, fue *Pedro de Camprobín* (1605-1674), quien durante más de treinta años realizó en Sevilla una copiosa producción destinada fundamentalmente al adorno de interiores domésticos. Su estilo refinado y elegante traduce la belleza de los sencillos y populares elementos que se integran en la vida cotidiana y

FRANCISCO ZURBARAN. *Bodegón*. Los Angeles. The Norton Simon Foundation.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO BIBLIOTECA

JUAN DEL CASTILLO. *Santo Domingo en Soriano.*
Sevilla. Iglesia del Convento de Madre de Dios.

BARTOLOME ESTEBAN MURILLO. *Santo Tomás de Villanueva.*
Sevilla. Museo de Bellas Artes.

familiar. Sus representaciones están siempre impregnadas en un profundo intimismo y reflejan el ambiente sereno y ordenado de la existencia, donde a través de su sutil y exquisito buen gusto convierte en trascendentes elementos que en la vida real son tan sólo banales. En ocasiones Camprobín realizó obras de carácter religioso y en ellas se refleja el mismo espíritu de calma y sosiego, que en apariencia parecen traducir modelos zurbaranescos, pero que en esencia reflejan un claro distanciamiento de ellos, al presentar una mayor blandura en su tratamiento.

Importante y fundamental dentro de la historia de la pintura española del siglo XVII ha sido la aportación del sevillano *Francisco Herrera «el Joven»* (1627-1685), hijo del pintor homónimo antes mencionado. Herrera «el Joven» o «el Mozo» como en otras ocasiones se le denomina, es el introductor del espíritu barroco en el ámbito pictórico español y sevillano, ya que antes que él nadie había desplegado en sus obras un sentido de dinamismo compositivo y un aparato escenográfico tan espectacular. Su formación la realizó posiblemente en el taller paterno, aunque hay que admitir que la completó en Italia, donde debió de viajar en su juventud. El contacto con ambientes lejanos y contrastados con la tradición artística sevillana le proporcionó un sentido pictórico renovador, brillante y suntuoso que a su regreso introdujo primero en la corte madrileña a partir de 1650 e inmediatamente en su ciudad natal, donde sus pinturas hubieron de causar admiración y asombro ante el dinamismo de sus formas y la transparencia de sus colores. A partir de Herrera el Joven puede advertirse ya la imposición en Sevilla del barroco triunfal en una línea que fue de inmediato adoptada por los demás artistas locales (3).

Especial interés dentro del panorama de los pintores sevillanos del primer tercio del siglo XVII presenta la figura de *Juan del Castillo* (h. 1590 y h. 1657) no sólo por haber sido el maestro de Murillo, sino porque supo introducir en su pintura un sentido de amabilidad y dulzura que más tarde su discípulo elevaría a la categoría de lo genial.

Al referirnos ahora a *Bartolomé Esteban Murillo* (1617-1682), hay que comenzar señalando que fue el genio de su generación en Sevilla y que al mismo tiempo se significó como uno de los más importantes artistas españoles y europeos de su momento. Después hay que otorgarle la condición de ser el gran impulsor de la pintura sevillana a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, que practicó dentro de la observancia del espíritu del barroco adaptado a su propio temperamento, moderado y apacible. El estilo de Murillo, perfectamente definido y por otra parte personal e inconfundible, está basado en un dibujo suelto y elegante y un colorido transparente y fluido. Por otra parte, Murillo supo desdramatizar la pintura religiosa introduciendo en ella sentimientos amables y afectivos que

proceden del ámbito popular. Al mismo tiempo pintó la propia realidad con sus personajes populares extraídos de la vida cotidiana, cuya sencilla y humilde presencia contrasta con la elegancia y belleza de sus personajes celestiales.

La pintura de Murillo refleja siempre una vitalidad optimista que supera el rigor con que en décadas anteriores había sido interpretado el sentimiento religioso. La elegancia y la delicadeza de sus figuras no sólo traspone la necesidad anímica de su época, en la que los personajes de la tierra encontraban en los celestiales actitudes de comprensión y consuelo, sino que se adelantan al gusto de la generación venidera, anticipándose a la estética del arte rococó que imperó a lo largo de gran parte del siglo XVIII.

Murillo está considerado popularmente como el pintor de la Inmaculada, pero es sin embargo artista de temática mucho más amplia, reflejada a través de un variado repertorio de temas religiosos tomados del Antiguo Testamento, del Evangelio, de la vida de los Santos y retratos. Finalmente posee un corto pero seductor conjunto de escenas de género que describen la existencia cotiadana de los niños pícaros y mendigos que poblaban las calles de Sevilla de aquella época. Estas pinturas de carácter costumbrista fueron muy apreciadas por los coleccionistas de la propia época del artista, siendo adquiridas especialmente por comerciantes extranjeros que muy pronto las sacaron de España, sin que ninguna de ellas se conserve en nuestro país (4).

A partir de 1650 el estilo de Murillo se impuso en Sevilla como muestra de modernidad pictórica, arrastrando a numerosos pintores de segunda fila que, atentos a la predilección del público por el nuevo gusto estético, comenzaron a abandonar los esquemas de sugerencia zurbaranesca que se venían practicando, para pasar a realizar un arte inspirado en formas amables y populares. Entre estos artistas secundarios es necesario citar a *Francisco Polanco* (h. 1610-1651), cuyas escasas obras conocidas muestran ciertamente un estilo pictórico de procedencia zurbaranesca pero dotado de una configuración final que refleja ya la blandura y amabilidad expresiva definida por Murillo. Igualmente acontece con *Ignacio de Ries* cuya personalidad se encuentra reflejada en un pequeño número de obras firmadas en las que se advierte también cómo el estilo de Zurbarán es su punto de partida. Sin embargo en sus obras tardías es ya el espíritu de Murillo el que parece imponerse, junto con otras influencias que derivan del manejo de estampas grabadas de origen flamenco.

Otro artista que incorporó a su arte influencias murillescas fue *Matías de Arteaga* (1633-1703), puesto que en sus pinturas se advierte el influjo del gran maestro sevillano. Sin embargo Arteaga supo otorgar a sus pinturas una particular impronta, al introducir en ellas elementos decorativos que proceden de otras latitudes, especialmente al emplear como fondo de sus composiciones grandes escenarios arquitectónicos.

No todos los pintores sevillanos de la segunda mitad del siglo XVII fueron subsidiarios de Murillo, puesto que varios de ellos trabajaron con un estilo personal e independiente. Entre estos artistas destaca la interesante personalidad de *Sebastián de Llanos Valdes* (h. 1605-1677), cuya condición de hidalgo le debió permitir la posesión de holgados recursos económicos que le hicieron vivir con desahogo al margen de la pintura. Su producción pictórica es de gran interés, aunque a veces es también muy desigual, advirtiéndose en sus mejores obras una fuerza expresiva y una energía que supo equilibrar con formas más apacibles y concentradas. Esta hábil configuración de sus personajes le evidencian como un digno sucesor de Francisco Herrera el Viejo, de quien debió de ser discípulo.

Dentro del panorama de los contemporáneos de Murillo destaca la personalidad artística de *Francisco Antolínez* (h. 1645-1700), practicante de una pintura de carácter descriptivo y realizada generalmente en formatos reducidos y con unas características perfectamente definibles. En sus obras aparecen siempre figuras de pequeño tamaño respaldadas por amplios paisajes o escenarios arquitectónicos.

Consiguió Antolínez configurar unas características de estilo muy personales que otorgan a sus obras un carácter decorativo y amable, tanto por la belleza de sus fondos como por la expresividad de sus figuras menudas y vitales. Igualmente es perceptible en sus obras una notoria agilidad técnica que evidencia la aplicación de una pincelada rápida y enérgica, de singular personalidad.

Muy poca es la información que poseemos del grupo de pintores de origen flamenco que trabajaron en Sevilla en los mismos años que Murillo. El más conocido es *Cornelio Schut* (1629-1685) que pintó con cierta habilidad temas religiosos y retratos pero siempre dentro de un nivel secundario y con escasa imaginación creativa. Flamenco también, a pesar de su apellido que suponemos castellanizado, debió de ser *Juan de Zamora* (activo entre 1647 y 1671) primer pintor que en Sevilla se dedicó a la especialidad del paisaje, teniendo como fuentes de inspiración conceptos compositivos procedentes de Flandes e Italia, con los que describe grandes escenarios naturales en los que inserta en primer plano figuras de pequeño tamaño.

Continuador de Zamora fue el vasco *Ignacio de Iriarte* (1621-1676), quien llegó muy joven a Sevilla donde se formó en la pintura de paisajes. Sus escenarios naturales, movidos y ondulantes, muestran efectos espectaculares, basados en la descripción de una geografía accidentada y

pintoresca. Otro paisajista cuyas obras están presentes en Sevilla, es *Miguel Luna*, del que ignoramos datos biográficos fundamentales, lo que impide situarle con seguridad dentro del ámbito local. Luna quizás pudo desarrollar su formación en Madrid, puesto que en sus obras se advierten claras reminiscencias del arte del paisajista Francisco Collantes.

En el tránsito del siglo XVII al XVIII estuvo activo en Sevilla un grupo de pintores que mantuvo vigente el estilo de Murillo, como consecuencia de la intensa demanda que había en el mercado artístico hacia las obras que tuvieran la impronta del gran maestro. En estas pinturas se advierte un discreto nivel de calidad que se fue rebajando con el paso de los años hasta descender a la más absoluta vulgaridad imitativa de los modelos murillescos.

Entre estos pintores destaca la actividad de *Francisco Meneses Osorio* (h. 1640-1721) quien fue el más fiel epígono de Murillo, y aunque no consta que fuese su discípulo o colaborador, en algún momento de su vida fue quien se encargó de terminar las pinturas del retablo de los Capuchinos de Cádiz, que quedó inconcluso a la muerte del maestro. Meneses mantuvo a lo largo de su vida un estilo muy próximo al de Murillo aunque con una calidad técnica notablemente inferior, lo que no ha sido óbice para que en ocasiones sus obras hayan sido confundidas con las de aquél, a pesar de su mayor debilidad en el dibujo y un sentido menos delicado y amable en la expresión de las figuras.

Otro fiel seguidor de Murillo fue *Juan Simón Gutiérrez* (1643-1718), pintor del que actualmente sólo conocemos dos obras firmadas, aspecto que dificulta intensamente el conocimiento y estudio de este artista. De todas formas a través de estas obras seguras, puede advertirse un estilo muy definido y personal en la configuración de sus personajes.

Igualmente es muy poco conocida, por la escasez de obras firmadas que se han conservado, la personalidad artística de *Sebastián Gómez el Granadino* (1665-?). A través de las escasas obras que de él conocemos se advierte un estilo que refleja personajes blandos y amables configurados a base de un modesto dibujo y un pobre sentido del color de inspiración murillesca.

Gran interés presenta actualmente la personalidad artística de *Pedro Núñez de Villavicencio* (1645-1697), artista que se inició pictóricamente en Sevilla en el ámbito de los seguidores de Murillo pero que completó su formación en Italia donde residió largos años como caballero de la Orden de Malta. En dicha isla y al lado del pintor italiano Matia Preti, Núñez de Villavicencio incorporó a su sentido pictórico importantes novedades que dieron una marcada personalidad a sus obras. Mientras que las obras religiosas que de él conocemos actualmente son copias de Preti, las que reflejan temas profanos protagonizados por niños pícaros y mendigos siguen la línea de Murillo con personalidad propia y diferenciada. Núñez de Villavicencio y Murillo debieron de mantener fundamentadas relaciones de amistad, puesto que este último le nombró albacea testamentario y como tal actuó cuando el maestro falleció en 1682.

Otro de los murillescos que trabajó en los últimos años del siglo XVII fue *Esteban Márquez* (1652-1696), artista que mantuvo una línea de trabajo digna y constante, realizando incluso algunos cuadros de empeño. Sin embargo sus limitaciones técnicas no permiten valorar su arte más que en términos de discreción y modestia.

El hijo de *Valdés Leal, Lucas Valdés* (1661-1725), fue en sus comienzos colaborador de su padre y después pintor por cuenta propia. Sin embargo no heredó el talento paterno, ni tampoco supo proseguir su estilo; su pintura es más blanda e inexpresiva y en ella aparecen personajes dotados de rasgos amables pero faltos de la energía y la vitalidad que supo captar su progenitor. Tuvo sin embargo una gran habilidad para el grabado y el diseño arquitectónico, y de estas modalidades creativas nos ha dejado excelentes testimonios (5).

NOTAS

(1) Las características y evolución de la pintura sevillana en las primeras décadas del siglo XVII en Sevilla, se encuentran estudiadas en: Valdivieso, e., y Serrera, J.M., *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985.

(2) Importantes novedades sobre el proceso creativo de Zurbarán aparecen en el Catálogo de Exposición de este artista, realizada en New York, París y Madrid, entre 1987 y 1988, con aportaciones de interés realizadas principalmente por J. Baticle y J.M. Serrera.

(3) El papel renovador de Francisco de Herrera el Joven en el panorama de la pintura sevillana de mediados del siglo XVII fue puesto de manifiesto por D. Kinkead en "Francisco de Herrera and the development of the high Baroque stile in Seville", *Record of the Art Museum, Princenton University* 41, 2 (1982).

(4) Para la comprensión y entendimiento de Murillo y sobre todo para el difícil conocimiento y diferenciación del estilo de sus discípulos es fundamental el libro de D. Diego Angulo, *Murillo, Su vida, su arte, su obra*, 3 vols, Madrid, 1981 y *Murillo y su escuela*, Sevilla, 1975.

(5) Una visión conjunta de todo el panorama de la pintura sevillana en el siglo XVII, se encuentra en: Valdivieso, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986.

LUCAS VALDES. *Retrato de Miguel de Mañara.* Grabado. 1679.

La exaltación de la Cruz

Entre 1684 y 1685 Valdés Leal pintó para la iglesia de la Santa Caridad *La Exaltación de la Cruz*, obra cuya iconografía sirve de colofón al programa simbológico preparado por Don Miguel de Mañara. Con esta pintura Mañara viene a señalar que, de la misma manera que el emperador Heraclio no pudo entrar en Jerusalén llevando la Cruz de Cristo por estar revestido con el esplendor de su pompa, ningún rico podrá entrar por la puerta del reino de los cielos.

De esta forma concluye el mensaje, plasmado a través de un admirable conjunto de pinturas y esculturas en los muros de la iglesia, basado fundamentalmente en la idea de que sólo la práctica de la caridad puede conducir a la salvación eterna.

Por otra parte el tema de esta gran pintura coincide con el día del año en que la Hermandad de la Santa Caridad celebra su fiesta, el diez de septiembre, en el que se honra la exaltación de la Cruz.

Lienzo: 420 x 990 cm
Sevilla: Hospital de la Santa Caridad
Entre 1684 y 1685

VALDES LEAL. *El arcángel San Miguel.* Dibujo. Madrid. Biblioteca Nacional.

CATÁLOGO

1 San Andrés

Lienzo: 281 x 172 cm
Córdoba: Iglesia de San Francisco
Firmado: Ioan de Valdés faciebat A° 1.647

Esta es la primera pintura que conocemos, firmada y fechada por Valdés Leal; pertenece a la iglesia del convento de San Francisco de Córdoba, donde fue mencionada por Palomino en un altar del templo aunque posteriormente fue colocada en una pared del presbiterio. Sin embargo el dato suministrado por Palomino justifica la captación de abajo-arriba de la figura del Santo, dado que en su primitivo emplazamiento la altura de los ojos del espectador coincidiría aproximadamente con la base inferior de la pintura.

Merced a una reciente restauración realizada en esta pintura, que le ha devuelto parte de su primitiva calidad, pueden observarse perfectamente en ella las características del estilo de Valdés Leal en los primeros momentos de su actividad pictórica. El apóstol está captado en una actitud solemne e imbuido de una profunda vehemencia espiritual que se traduce especialmente en la expresión de su rostro, con los ojos vueltos hacia lo alto. Una de sus manos aparece también en alto, apoyada en el madero de la cruz en forma de aspa, que alude a su martirio, configurando una marcada línea diagonal descendente que culmina en la otra mano, abierta con un gesto oferente. En la parte inferior izquierda aparece un libro abierto que, junto con la cruz en aspa, es símbolo usual en la iconografía de este apóstol, mientras que a la derecha aparece un pez alusivo a su condición de pescador antes que fuese llamado por Cristo para ser su discípulo. El fondo de la pintura se abre hacia un paisaje en el que figura un relieve ondulado, que asciende desde el nivel de un río hasta una escarpada colina rematada con edificios que se albergan dentro de un cinturón amurallado. La parte superior de la escena se culmina con un celaje inundado por luces sombrías, que intensifican la dramática expresión de la figura del apóstol.

El examen estilístico de esta pintura evidencia el rudo naturalismo que Valdés Leal practicaba en los inicios de su carrera. El dibujo es muy sumario, observándose una firmeza que configura una presencia monumental en lo físico y trascendental en lo psicológico, ya que el momento en que el apóstol está representado parece traducir que acepta el designio divino de predicar el Evangelio y también el sufrimiento de su posterior martirio. El colorido de la pintura muestra tonos cromáticos vigorosos, aplicados con una pincelada contundente y enérgica; Los tonos dorados de la capa y los grises de la túnica están sabiamente armonizados, creando una vibración cromática en la figura del apóstol que se equilibra con los tonos mortecinos de carácter tenebrista que inundan el fondo de la escena.

La monumentalidad y grandiosidad de la figura de este *San Andrés* presenta reminiscencias de estilo, que lógicamente entroncan con la tradición del naturalismo sevillano, vinculado sobre

todo con Herrera el Viejo y también del estilo que por estos años detentaba en Córdoba el pintor Antonio del Castillo. Todo ello bien asimilado por Valdés se refleja en una técnica que, si bien aún no es madura ni totalmente personal, alberga ya los gérmenes del gran pintor que sería Valdés Leal en un futuro bastante próximo.

Procedencia: Convento de San Francisco de Córdoba.

Bibliografía: Palomino, Ed. 1947, p. 1.053; Ceán Bermúdez, 1800, V, p. 115; Ramírez, 1856, p. 271; Ramírez de Arellano, Ed. 1931, p. 10; López Martínez, 1907, p. 44; Beruete, 1911, p. 13; Mayer, 1911, p. 80; Romero de Torres, 1911, p. 356; Gestoso, 1916, p. 28; López Martínez, 1922, p. 32; Von Loga, 1923, p. 348; Mayer, 1928, p. 329; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, p. 136; Pompey, 1955, p. 11; Kubler-Soria, 1959, p. 292; Trapier, 1960, p. 2; Darby, 1962, p. 143; Valverde, 1963, p. 14; Alcolea, 1963, p. 130; Angulo, 1971, p. 372; Kinkead, 1978, p. 17-20, 324-325; Id, 1985 p. 11; Valdivieso, 1986, p. 261. Id 1988, p. 38, 227.

Detalles CAT. 1

2 *El arrepentimiento de San Pedro*

Lienzo: 190 x 103 cm
Córdoba: Museo Diocesano
Hacia 1647-1649

Entre 1647 y 1649 puede situarse la ejecución por parte de Valdés Leal de tres pinturas con el tema de *El Arrepentimiento de San Pedro*, cuyo mejor ejemplar se exhibe actualmente en el Museo Episcopal de Córdoba, procedente de la iglesia de San Pedro de dicha ciudad. Esta iconografía fue tratada comunmente en la pintura sevillana del segundo cuarto del siglo XVII, conservándose especialmente un conjunto de obras próximas al estilo del pintor sevillano Juan del Castillo y que pueden ser consideradas como un inmediato precedente de las obras de este tipo realizadas por Valdés Leal en Córdoba, puesto que pudo conocerlas durante su proceso de aprendizaje en su ciudad natal.

La imagen de San Pedro arrepentido aparece, en esta versión de Valdés Leal, de cuerpo entero, captada de forma solemne, en actitud sedente y mirando hacia lo alto. Su gesto conmovido traduce su profunda contricción y la súplica de perdón por haber negado a Cristo; una de sus manos se apoya en su pecho mientras que con la otra sujeta las llaves del cielo y un libro, que son sus atributos habituales. En esta pintura Valdés Leal parece haber ensayado un prototipo que repitió varias veces en su etapa cordobesa, configurando una fisonomía corpulenta en la cual destacan los magníficos estudios que el artista ha realizado de la cabeza y de las manos. El vigoroso realismo con que está descrito este San Pedro se traduce en una figura rústica y popular, imbuida sin embargo de una profunda vehemencia espiritual; esta vehemencia se concentra especialmente en el rostro del Apóstol, en el cual Valdés fijó un afortunado prototipo basado en facciones anchurosas surcadas por potentes arrugas, al estilo de Ribera, y pobladas de una espesa barba, hirsuta y canosa.

La pintura lleva la siguiente inscripción: *«A devoción de Don Francisco José Baquera de Zalazar Torquemada y Valencia año 1760»*. Muy probablemente este personaje fue el donante de esta obra a la iglesia en la fecha indicada. La restauración efectuada en 1987 ha devuelto a esta pintura gran parte de sus calidades originadas.

Procedencia: Iglesia de San Pedro de Córdoba.

Exposiciones: Córdoba, 1916, n° 10.

Bibliografía: Romero de Torres, 1911, p. 356; Sentenach, 1913, p. 11; Gestoso, 1916, p. 29-30; Von Loga, 1923, p. 350; Mayer, 1928, p. 329; Pompey, 1956, p. 12; Trapier, 1960, p. 4; Valverde, 1963, p. 15; Alcolea, 1963, p. 125; Kinkead, 1978, p. 25, 325-326; Valdivieso, 1986, p. 261. id. 1988, p. 38, 227.

3 *El arrepentimiento de San Pedro*

Lienzo: 127 x 98 cm
Madrid: Academia de San Fernando
Firmado: Valdés (en anagrama)
Hacia 1647-1649

Parece probable considerar esta pintura como obra temprana, perteneciente al período cordobés de Valdés Leal, tanto por las carecterísticas de su dibujo como por su colorido.

Su estado de conservación es bueno y muestra calidades originales que no poseen las otras versiones de este mismo tema que se conocen en Córdoba. En este caso la figura del apóstol deriva directamente del modelo de la iglesia de San Pedro, aunque aparece captada tan sólo a la altura de las rodillas, siendo en lo demás idéntica su expresión. Su mejor conservación permite advertir una técnica suelta y vibrante que debieron tener originalmente los otros ejemplares con esta misma iconografía.

En la concepción general de esta obra, al igual que en la versión del Museo Episcopal de Córdoba, aflora el sentido de observación naturalista que Valdés despliega en estas obras de su período cordobés, en las que recogiendo la tradición sevillana forjada por Roelas primero y por Herrera el Viejo y Zurbarán después, acierta a captar modelos que impresionan por su grandiosidad expresiva y por su veracidad espiritual.

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Ginebra, 1989, n° 47.

Bibliografía: Romero de Torres, 1911, p. 357; Gestoso, 1916, p. 184; Herrero-Castro, 1929, p. 51-52; Gudiol, 1957, p. 132; Pérez Sánchez, 1964, p. 26; Kinkead, 1978, p. 327. Valdivieso 1988 p. 41. 227.

4 *La procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma*

Lienzo: 295 x 295 cm
Sevilla: Ayuntamiento
Hacia 1652-1653

Procede esta pintura del Convento de monjas franciscanas de Santa Clara de Carmona, donde formaba parte de una serie de la vida de la Santa titular situada en los muros laterales del presbiterio. Una de las pinturas conservada actualmente en una colección particular de Palma de Mallorca está fechada en 1653 lo que permite pensar que todo el conjunto fue realizado en torno a este año. La serie se conservó en su primitivo emplazamiento hasta 1910, en que fue adquirida por el arqueólogo Bonsor, dispersándose después de la muerte de este personaje en 1930.

Narra esta obra un episodio acaecido en el convento de San Damiano de la ciudad de Asis, en el año 1240, cuando fue atacado por tropas sarracenas al servicio del emperador Federico II. Santa Clara que en aquellos momentos se encontraba gravemente enferma, apercibida del peligro que corría la comunidad, se levantó del lecho y formando procesión con el resto de las monjas, trasladó una custodia con la Sagrada Forma hasta las puertas del convento, al tiempo que rogaba a Dios por su salvación. Estas súplicas fueron atendidas, puesto que ante la vista de la Sagrada Forma los sarracenos huyeron impulsados por una violenta fuerza que los arrastró en confuso tropel.

En la solemne procesión presidida por Santa Clara, Valdés acierta a describir un repertorio de actitudes físicas tomadas directamente del natural captando por ello actitudes dignas y graves. Los rostros de las monjas muestran una serenidad anímica que les permite manifestar su indiferencia ante el peligro que estaban corriendo y al mismo tiempo la seguridad de que habían de ser protegidas por la divinidad. Tan sólo al final del cortejo aparece el rostro de una monja con gesto compungido, mostrando un asomo de debilidad particular en medio de tan grandiosa seguridad colectiva, ya que incluso la pequeña novicia que participa en el cortejo refleja un aplomo y una energía moral equiparable al de sus adultas compañeras de claustro. El episodio parece por lo tanto haber sido estudiado en directo por Valdés Leal aprovechando cualquier procesión realizada por las monjas en el interior del convento con motivo de alguna festividad religiosa, ya que sus rasgos son totalmente personales, siendo también el detalle de la pequeña novicia un aspecto tomado de la vida conventual.

El ambiente lumínico en que se desarrolla la escena corresponde a la penumbra reinante en el interior del edificio religioso, que apenas se anima con la luz de las velas que algunas de las monjas del cortejo llevan en sus manos. La tonalidad marronácea del hábito de las franciscanas contribuye a intensificar el apagado cromatismo de la pintura, en el que sólo resalta la palidez de los rostros de las monjas.

Procedencia: Iglesia de Santa Clara de Carmona.

Exposiciones: Sevilla 1929-1930; n° 59; Sevilla, 1983, n° 8.

Bibliografía: Beruete, 1911, p. 15-16; Mayer, 1911, p. 81; Gestoso 1916, p. 32-39; Von Loga, 1923, p. 350; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, p. 136-137; Pompey, 1955, p. 12-14; Kubler-Soria, 1959, p. 292; Trapier, 1960, p. 4-8; Valverde, 1963, p. 16; Angulo, 1971, p. 371-373; Kinkead, 1978, pp. 37-51, 328-337; Id. 1985, p. 14; Valdivieso, 1986, p. 262. Id. 1988, p. 46, 229. Muñoz San Román, 1929, p. 24-25; Hernández Díaz, 1967, p. 53; Collantes de Terán, 1967, p. 73; Pérez-Del Río-Franco, 1983, p. 64.

5 *La retirada de los sarracenos*

Lienzo: 330 x 325 cm
Sevilla: Ayuntamiento
Hacia 1652-1653

Estuvo esta pintura yuxtapuesta a *La procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma*. La parte superior está recortada.

La retirada de los Sarracenos es considerada, con toda justicia, como una de las obras más representativas de Valdés Leal, ya que en ella se revela por primera vez en la producción del artista su talento barroco, apto para resolver escenas donde el ímpetu y la potencia dramática son aspectos fundamentales de la pintura. Es ésta sin duda la más aparatosa de sus composiciones, en la que se alberga un impulso arrollador y una fogosidad en la ejecución pocas veces igualada en el arte europeo del siglo XVII. Por otra parte, al desarrollarse la escena al aire libre, inciden sobre ella violentos impactos luminosos que hacen vibrar sus colores con una intensidad nunca vista hasta ahora en sus pinturas. En este sentido es de imaginar la fulgurante contraposición que ofrecía ésta, de tumultuosa composición y violento colorido, con la solemne y apagada «Procesión» que la antecedía, logrando así el artista uno de los impactos visuales más atractivos de su producción pictórica.

El efecto que refleja esta pintura pudiera compararse con el de un violento vendaval que, procedente de las puertas del convento de San Damiano, estuviese azotando a los sarracenos. Este efecto motiva que los soldados que escalaban las murallas de Asís, subidos en altas escaleras, cayeran por los muros aparatosamente y que las tropas que intentaban derribar las puertas fuesen repelidas por una fuerza invisible y arrolladora. Valdés ha concentrado especialmente la descripción de este fenómeno sobrenatural en el tumultuoso tropel de jinetes y caballos derribados, que aparecen en primer término de la composición, donde se configura una intrincada amalgama de soldados y animales. Todo es violencia y torsión en las anatomías, siendo especialmente llamativos los rostros de los sarracenos que muestran facciones descompuestas por el terror suscitado por la misteriosa fuerza que les arrastra.

De igual manera, el paisaje que sirve de fondo a la composición contribuye a crear la sensación de que el ambiente espacial está dominado por una devastadora energía que arrasa a los enemigos de Dios. La ciudad de Asís está dispuesta sobre una colina, cuya pendiente decrece hacia la derecha, contribuyendo su ondulado perfil a sugerir la sensación de una fuerza impulsiva que se extiende por doquier; esta sensación se intensifica al reflejarse también en el celaje que aparece cargado de oscuras nubes tormentosas cruzadas por lívidos resplandores.

Hasta fechas recientes se conservó en la colección Ybarra de Dos Hermanas el boceto que hizo Valdés Leal para esta composición, y que en la actualidad se encuentra en paradero desco-

La retirada de los sarracenos.
Paradero desconocido.

nocido. Este boceto muestra cómo podía ser la parte superior del lienzo, recortada en el original, advirtiéndose un mayor desarrollo de las arquitecturas y un mayor espacio dedicado al celaje. También se observa con respecto a este boceto que Valdés modificó en la versión definitiva las actitudes de algunos de los caballos y de los soldados.

Procedencia: Iglesia de Santa Clara de Carmona.

Exposiciones: Sevilla 1929-1930, n° 64; Sevilla, 1983, n° 9.

Bibliografía: Ver la de la pintura anterior.

Detalles CAT. 5

6 *La Inmaculada Concepción con San Felipe y Santiago*

Lienzo: 234 x 167 cm
París: Museo del Louvre
Firmado: ...Balds ...in et pinx ...anno Domini...
Hacia 1654

La firma de esta pintura, que pudo leerse intacta en 1844, indicaba que había sido realizada en Córdoba en 1654.

Obra característica de los últimos años de la actividad cordobesa de Valdés Leal es esta "Inmaculada con San Felipe y Santiago" que pertenece al Museo del Louvre de París.

En ella el artista ha empleado una composición basada en un esquema triangular, en el que se integra la Virgen marcando el vértice superior y las monumentales y sobrias figuras de los apóstoles en los laterales. Muy características de Valdés en este momento de su vida son las figuras de los pequeños ángeles que aureolan a la Virgen, a los que otorga una expresiva y graciosa fealdad. Estos ángeles muestran atributos de las invocaciones marianas como rosas, lirios, espejo, y puerta del cielo. El jubiloso movimiento de la corte angélica contrasta con la grave solemnidad de los apóstoles, que arrodillados adoran a la Virgen mientras entre sus figuras se abre un dilatado paisaje que se pierde en la lejanía.

En 1844 Amador de los Ríos describió con precisión esta pintura, aunque identificaba a los dos apóstoles que acompañan a la Virgen como San Juan Bautista y San Juan Evangelista respectivamente. Posteriormente han sido mencionados alternativamente como San Pedro, San Pablo y San Andrés. Ciertamente la identificación de ambos apóstoles no es fácil, aunque existen en la pintura símbolos que permiten su correcta denominación.

En principio ha de señalarse que San Pedro cuando lleva una cruz la muestra hacia abajo como símbolo de su crucifixión. San Andrés lleva cruz, pero siempre en aspa y en la pintura lleva cruz normal. El apóstol que lleva cruz normal como atributo es San Felipe como símbolo de martirio ya que fue crucificado. El apóstol de la derecha tiene su emblema a los pies en el que nadie, hasta ahora, había reparado; es un largo madero, insignia de Santiago el Menor quien fue martirizado a golpes con el bastón de un tundidor, símbolo que en ocasiones como en este caso se transforma en un madero o delgado tronco de árbol; el libro que lleva sobre sus rodillas alude a la epístola que este apóstol escribió. San Felipe y Santiago el Menor aparecen frecuentemente asociados en representaciones iconográficas por celebrarse conjuntamente su festividad el día primero de Mayo.

Procedencia: Colección Aniceto Bravo, Sevilla 1844, Colección Joaquín Carvalho, Villandry, Francia, quien la donó al Louvre en 1922.

Bibliografía: Amador de los Ríos, 1844, p. 426; Nicolle, 1929, p. 3; Gudiol, 1957, p. 127; Kubler-Soria, 1959, p. 292; Trapier, 1960, p. 9; Angulo, 1971, p. 383; Kinkead, 1978, pp. 61, 339; Baticle-Lacambre-Ressort. 1982, p. 123; Valdivieso, 1986, p.

7 *Inmaculada Concepción con San Antonio y San Eloy* *(La Virgen de los Plateros)*

Lienzo: 217 x 202 cm
Córdoba: Museo de Bellas Artes
Inscripción: El platero Universal / de Dios Eterno Padre / una joia hizo tal / que en ella puso el caudal / porque fue para su madre
Hacia 1654-1656

Una de las composiciones más conocidas del período cordobés de Valdés Leal es *La Virgen de los plateros,* en la que se representa a la Inmaculada con San Eloy y San Antonio de Padua. Esta obra debió de ser encargada a Valdés Leal por el gremio de los plateros cordobeses, a quienes se debe por lo tanto su tradicional denominación. La primera referencia histórica de esta pintura la ofrece Palomino, cuando la describió en «La platería», la calle o barrio de los plateros cordobeses, donde estaba situada en un altar callejero. Al haber estado durante dos siglos a la intemperie, la pintura ha sufrido numerosas restauraciones que han ido enmascarando paulatinamente la primitiva factura de Valdés Leal hasta el punto que la expresión facial de la Virgen está repintada totalmente sobre el rostro original subyacente como evidencian las radiografías que recientemente se han realizado a esta parte de la composición.

Por ello será oportuno referirse a esta obra, incidiendo especialmente en sus aspectos compositivos, que muestran una concordancia con los esquemas de carácter marcadamente geométrico que Valdés había empleado en la serie de Carmona. En efecto en esta pintura el artista ha utilizado una disposición triangular en la cual se integran las figuras de la Virgen y de los dos santos que la flanquean. En los laterales inferiores se disponen, rigurosamente contrapuestas, las figuras de San Eloy, patrono de los plateros y la de San Antonio con el Niño. Centra la composición la figura de la Virgen quien con su gesto se dirige a San Eloy a la manera de una «sagrada conversación», actitud característica en la pintura renacentista italiana. Una nutrida aureola de ángeles se dispone en torno a los santos personajes, contrastando la intensa movilidad en sus actitudes corporales con el estatismo reverencial que domina en el centro de la escena.

La alteración de gran parte del dibujo original de Valdés en esta pintura ha sido también acompañada de mutaciones de color, al superponerse numerosos repintes sobre el primitivo cromatismo.

Procedencia: Altar de la Hermandad de los Plateros de Córdoba.

Exposiciones: Córdoba, 1916, nº 16.

Bibliografía: Palomino, Ed. 1947, p. 1053; Cean, 1800, p. 115; González de Guevara, 1869, p. 37; Ramírez de Arellano, 1855, Ed. 1931, p. 17; Id, 1893, p. 528-529; Id, 1896, p. 67; Beruete, 1911, pp. 14-15; Mayer, 1911, pp. 181-188; Gestoso, 1916, p. 29; Von Loga, 1923, p. 354; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, p. 136; Aguilera Camacho, 1950, p. 90; Pompey, 1955, p. 25; Kubler-Soria, 1959, p.292; Trapier, 1960, p. 8-9; Valverde, 1963, p.16; Gaya Nuño, 1968, p. 31; Angulo, 1971, p. 373; Kinkead, 1978, p. 59-61; 337-339. Id.1985, p. 16; Valdivieso, 1986. Id, 1988, p. 49, 230.


ELLAGATERO VNIBRA
DE DIOS ELETERNO
VNA JOIA HIZO TAL

8 *El Arcángel San Rafael*

Lienzo: 190 x 125 cm
Córdoba: Colección del Conde de Colomera
Inscripción: Sancte Raphael custos Cordubea
Firmado: A° 1.6. ... Joanes de Baldes Hispal pinxit
Hacia 1654-1656

El Arcángel San Rafael forma pareja con el San Miguel antes mencionado y tiene la particularidad de que está firmado y fechado por Valdés Leal, aunque la fecha fue visiblemente alterada en una restauración realizada a principios del presente siglo. La devoción al Arcángel San Rafael se extendió en Córdoba a raíz de la peste que asoló la ciudad a partir de 1649, puesto que según la tradición protegió a muchos de los ciudadanos de la plaga mortal. En la captación del modelo del Arcángel, Valdés Leal parece haberse inspirado en un dibujo original de Rafael, aunque modificó libremente la disposición del cuerpo y la movilidad de brazos y piernas.

La expresividad de la figura del Arcángel se subraya con el agitado revoloteo de su túnica y con el impulso aparatoso de sus alas desplegadas; su rostro de anchas facciones posee rasgos suaves y delicados, intensificando su belleza el efecto de su rubio cabello ceñido a la frente con una rica diadema de orfebrería. Su aristocrático vestuario e incluso su calzado aparecen adornados con elegantes broches que realzan la calidad de su lujoso atavío. De esta manera, alternando aspectos de distinción física y espiritual, Valdés ha configurado un prototipo corporal poseedor de una belleza ambigua y seductora, de gran atractivo visual; el Arcángel lleva como atributo un gran pez, alusivo a la curación de la ceguera de padre de Tobías, realizada con su hiel. Con la mano derecha sostiene una cartela de recortado perfil en la que aparece pintado el episodio de Tobías y el arcángel extrayendo el pez del río.

Los dos últimos guarismos de la firma aparecen actualmente como un 3 y un 0, aunque se advierte con claridad que están repintados al igual que el resto de la firma. Al repintarse se alteraron sus primitivas grafías que por las características subyacentes podrían ser un 5 y un 6.

Procedencia: Colección Magdalena de Burgos, Córdoba.

Exposiciones: Córdoba, 1916, n° 21. Córdoba, 1986, p. 147.

Bibliografía: Romero de Torres, 1911, p. 353; Mayer, 1911, p. 187; Gestoso, 1916, p. 50-51; Von Loga, 1923, p. 350; Mayer, 1928, p. 329; Valverde, 1963, p. 15; Kinkead, 1978, p. 65, 340; Valdivieso, 1986, p. 263. Id, 1988 p. 53, 231.

9 *El Arcángel San Miguel*

Lienzo: 110 x 125 cm
Córdoba: Colección del Conde de Colomera
Hacia 1654-1656

Gran interés presenta la pareja de representaciones con *El Arcángel San Miguel* y *El Arcángel San Rafael* que se conservan en la colección del Conde de Colomera de Córdoba. Son obras relativamente bien conservadas, que permiten conocer con relativa proximidad la técnica de Valdés Leal en los últimos momentos de su actividad cordobesa. *El Arcángel San Miguel* muestra a través de su actitud física una presencia elegante, reforzada por la arrogancia que expresa su gesto de satisfacción al haber triunfado sobre el demonio que yace a sus pies. Su imagen, tal y como preconizaba la ideología de la Contrarreforma, trasmite seguridad y confianza en la lucha contra el mal.

El artista ha plasmado también una bella imagen en su aspecto físico, otorgándole un atractivo rostro descrito con facciones dulces, enmarcadas por una larga y rizada cabellera negra que cae por encima de sus hombros. Su amable presencia se intensifica merced a la calidad de su vestuario, en el que se armonizan elegantemente aspectos cortesanos y guerreros, configurándose así la presencia de un aristocrático efebo que al mismo tiempo muestra su talante belicoso en la misión de defender la causa celestial.

Procedencia: Colección de Dª Magdalena Burgos, Córdoba.

Exposiciones: Córdoba, 1916, nº 22. Córdoba, 1986. p. 140.

Bibliografía: Romero de Torres, 1911, p. 353; Mayer, 1911, p. 187; Gestoso, 1916, p. 50-51; Chávez Jiménez, 1916, p. 13; Von Loga, 1923, p. 350; Mayer, 1928, p. 329; Valverde, 1963, p. 16; Kinkead, 1978, p. 64, 341; Valdivieso, 1986, p. 263. Id, 1988, p. 53, 230.

10 *El Arcángel San Miguel*

Lienzo: 205 x 109 cm
Madrid: Museo del Prado
Hacia 1654-1656

Entre 1654 y 1656 se puede situar también la ejecución por Valdés Leal de un grupo de representaciones de arcángeles que muestran características de estilo perfectamente ajustadas a las que se observan en el período cordobés de este artista. Así, *El Arcángel San Miguel* que se conserva en el Museo del Prado de Madrid muestra una concepción pictórica imbuida de un poderoso dinamismo tal y como corresponde al prototipo contrarreformista configurado desde mediados del siglo XVI. Por ello el Arcángel se abalanza con ímpetu, en actitud no demasiado armoniosa, sobre el diablo que aparece abatido a sus pies. Los atavíos guerreros que le recubren le otorgan una intencionada apariencia belicosa, al tiempo que una arrogancia enfática y atractiva. El casco adornado con plumas, el escudo y la lanza, traducen la fortaleza física y espiritual con la que el Arcángel acomete a su satánico enemigo. Para intensificar este sentido de potencia e impulso el artista ha desplegado aparatosamente las alas del Arcángel, haciendo también ondular en el espacio la túnica y la capa que le recubren.

El efecto cromático de la pintura contribuye igualmente a intensificar la fogosidad de la representación. El artista ha inundado la parte superior de la escena, donde está el dominio del Arcángel, con fulgurantes resplandores áureos que se contrastan con zonas sombrías de la parte inferior, donde yace derribado el diablo. El azul de la túnica y los tonos anaranjados de la capa del Arcángel están perfectamente armonizados, contribuyendo su intensidad expresiva a reforzar el vibrante efecto visual que preside toda la escena.

Existe un modelo iconográfico grabado por Gillis Rousselet, que reproduce una obra de Rafael, en la que Valdés parece haberse inspirado como punto de partida en la concepción formal de esta pintura.

Exposiciones: Tokio-Osaka, 1985, nº 39.

Procedencia: Colección Jimenez Díaz de Madrid. Donado al Prado en 1970 por su viuda Dª Concepción de Rábago Fernández.

Bibliografía: Pla Cargol, 1955, p. 84; Sánchez Cantón, ed. 1972, p. 209, Kinkead, 1978, p. 65, 342; Valdivieso, 1986, p. 263. Id, 1988, p. 53, 230.

GILLIS ROUSSELET. *San Miguel Arcángel.* Grabado.

Pinturas del retablo del Carmen Calzado de Córdoba

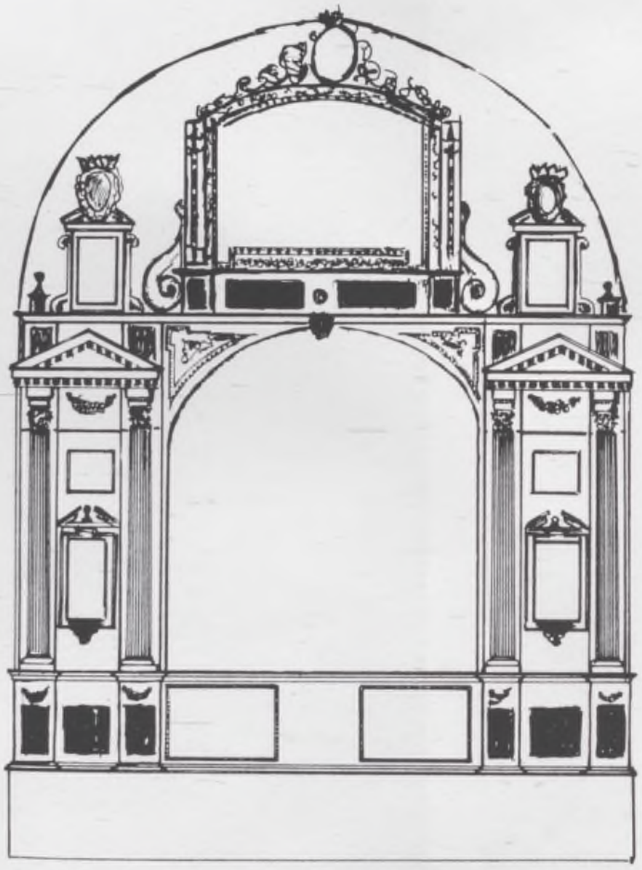
La iglesia de Nuestra Señora de los Carmelitas Calzados de Córdoba fue fundada en 1542, estando su estructura interior reformada en el siglo XVII. En 1656 Valdés Leal concluyó un conjunto de pinturas que se integran en el retablo mayor de la iglesia, habiendo sido firmado el contrato para su ejecución en febrero de 1655 con Don Pedro Gómez de Cárdenas, Comendador del Tesoro de la Orden de Calatrava y caballero Veinticuatro perpetuo de la ciudad de Córdoba, que era patrono de la iglesia de los Carmelitas (54). Valdés se comprometió a realizar las pinturas en el plazo de un año, siendo interesante advertir algunos aspectos del contrato en el que Valdés dice que hará *«los dichos cuadros bien acabados, de buenos y firmes colores a toda satisfacción de hombres peritos en el arte... según modelo y dibujo que tengo hecho»*.

La importancia de este conjunto pictórico ya había sido resaltada por Palomino, Ponz y Cean Bermúdez, quienes lo comentaron elogiosamente. Después de la Desamortización de 1835 la iglesia quedó abandonada durante largos años, por lo que las pinturas del retablo sufrieron grandes daños que fueron reparados entre 1897-1898 merced al interés del estudioso Enrique Romero de Torres, aunque algunas pinturas habían sufrido ya deterioros irreparables. Esto ha hecho dudar a algunos autores de la originalidad de determinadas pinturas del retablo, aunque bien estudiadas, se evidencia, que todas son originales de Valdés.

El análisis estilístico de las pinturas de este retablo refleja un lenguaje más avanzado que el conjunto que pocos años antes había realizado para Santa Clara de Carmona, advirtiéndose ya una progresiva tendencia en Valdés Leal por dinamizar el espíritu y la forma de sus composiciones. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que dos de las pinturas están firmadas en 1658, cuando ya el artista residía en Sevilla y había tomado contacto con el intenso proceso de transformación que se había producido en la pintura en su ciudad natal, donde a través de Francisco Herrera el Joven había entrado de forma arrolladora el dinámico espíritu del barroco. Existe también la hipótesis de que por estas fechas Valdés pudo haber completado sus concepciones pictóricas a través de un viaje realizado a Madrid, donde conectaría con los artistas cortesanos, pero ésta es una teoría difícil de demostrar.

Recientes investigaciones realizadas por Mª Angeles Raya, demuestran claramente que la actual disposición del retablo altera totalmente su estructura original, siendo resultado de una recomposición del mismo efectuada cuando los Carmelitas Calzados reabrieron la iglesia hacia 1950. En torno a esta fecha se efectuó el montaje del retablo, que se encontraba despiezado después de haberse guardado durante largos años en un almacen de la Catedral de Córdoba. El actual y caótico montaje desvirtúa su primitiva disposición que contaba de banco, cuerpo principal y ático.

El autor de la arquitectura del retablo fue el cordobés Pedro Freile de Guevara, siguiendo una traza dada por Sebastián Vidal. Se construyó en 1639 siendo costeado también por Don Pedro Gómez de Cárdenas.



Retablo Mayor Alzado hipotético.

Bibliografía: Palomino, Ed. 1947, pp. 1052-1053; Ponz, Ed. 1947, p. 1492; Céan Bermúdez, 1800, V, p. 114-115; González de Guevara, 1869, p. 37; Ramírez de Arellano, Ed. 1931, p. 27-29; Id. 1869, p. 52; Redel, 1899, II, p. 237-256; López Martínez, 1907, p. 12, 43-44; Romero de Torres, 1911, p. 345-346; Beruete, 1911, p. 31-39; Mayer, 1911, p. 186-187; Sentenach, 1913, p. 12; Gestoso, 1916, p. 53-55; López Martínez, 1922, p. 32; Von Loga, 1923, p. 352-354; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, pp. 137-138; Pompey, 1955, p. 14, 21; Reau, 1955-1959, II, 1, p. 349-358; Kubler-Soria, 1959, p. 293; Pigler, 1957, p. 172-178; Trapier, 1960, p. 19-24; Alcolea, 1963, p. 150-152; Valverde, 1963, pp. 14, 17, 18, 58, 59; Angulo, 1971, p. 373; Kinkead, 1978, p. 71-78, 342-349. Id. 1985, p. 18; Valdivieso, 1986, p. 265; Raya, 1987, pp. 236-239 y 266-267. Valdivieso, 1988, p. 57, 231.

11 Retrato de D. Enrique Vaca de Alfaro

Lienzo: 58 x 46 cm
Madrid: Colección particular
Hacia 1654-1656

Presenta esta obra el interés por una parte de ser uno de los escasos retratos de Valdés Leal que han llegado hasta el presente, y por otra, el pertenecer a su primera producción cordobesa. La realización de este retrato había sido ya constatada por Palomino, aunque durante mucho tiempo estuvo sin identificar, labor que se ha efectuado en fechas recientes.

El licenciado Vaca de Alfaro vivió en Córdoba justamente en los mismos momentos en que Valdés Leal trabajó en dicha ciudad, y por la relevancia de ambos dentro del ambiente cultural de la población, es lógico que ambos trabaran conocimiento y amistad.

El retrato está captado de busto, mostrando el semblante de un hombre que a pesar de haber cumplido tan sólo veinte años, refleja ya la grandeza propia del talante hispano del Siglo de Oro. Parece en efecto un hombre de más edad a causa de la fijeza de su mirada y el severo aspecto que le otorgan el bigote y la barba, arreglada a la moda de la época. La figura se recorta sobre un fondo neutro de tonalidades cálidas, del que destacan los matices ocres del jubón y el blanco cuello que le adorna.

Procedencia: Hacia 1880 figuraba en Córdoba en un colección particular. Poco después al comercio de arte americano y europeo, de dónde fue adquirido en fecha reciente por su actual propietario.

Exposiciones: Birminghan, Alabama, 1951-1952, s/n; Palm Beach, Florida, 1952, n° 23; Syracusa, New York, 1952, n° 7; Bordeaux, 1955, n° 31; Denver, 1958, n° 61.

Bibliografía: Valverde, 1963, p. 17; Kinkead, 1978, p. 79, 350-351; Valdivieso, 1986, p. 263.

12 Santa María Magdalena de Pazzis y Santa Inés

Lienzo: 130 x 184 cm
Córdoba: Retablo Mayor del Carmen Calzado
Hacia 1655-1656

Las pinturas que figuran en el banco del retablo del Carmen Calzado de Córdoba, que representan a cuatro santas han de considerarse justamente como obras en las que Valdés Leal demostró que sabía justamente rendir culto a la belleza y a la elegancia, en contra de la leyenda de pintor macabro que se ha forjado en torno a su personalidad artística. En la pintura situada a la izquierda del banco figuran *Santa María Magdalena de Pazzis y Santa Inés*. Ambas santas son perfectamente identificables por sus atributos, mostrando prototipos físicos de los que emana una apacible naturalidad, derivada sin duda de haber sido tomadas directamente de la realidad. Ello ha permitido al artista captar un sentido de la belleza espontánea y popular que ha sabido revestir de sincera emotividad.

Al mismo tiempo Valdés ha incluido en la composición un acertado cromatismo, haciendo resaltar de la suave penumbra ambiental que envuelve a las santas las tonalidades blancas y marrones del hábito de Santa María Magdalena de Pazzis y los tonos violáceos de la túnica de Santa Inés. La expresión de acendrado misticismo que emana del rostro de la santa carmelita traduce perfectamente la trascendencia de las visiones que tuvo sobre la pasión de Cristo, aludidas en la caña con esponja, la cruz y los clavos que abraza, al tiempo que muestra un corazón encendido en llamas. La refinada elegancia que muestra la figura de Santa Inés se intensifica con la expresión ensimismada y melancólica de su rostro y en el gesto de abrazar al cordero que la acompaña como símbolo.

Exposiciones: Córdoba, 1916, n° 7; Córdoba, 1955, s/n. Cordoba 1986, n° 37; París, 1987, n° 63.

Bibliografía: Ver la general del retablo.

13 Santa Apolonia y Santa Syncletes

Lienzo: 130 x 184 cm
Córdoba: Retablo Mayor del Carmen Calzado
Hacia 1655-1656

En el lado derecho del banco del retablo figuran estas dos Santas cuya disposición es similar a la de la anterior pintura. Santa Apolonia, a la izquierda, se identifica perfectamente por llevar como atributo las tenazas con la que le arrancaron muelas y dientes en su martirio. Viste un lujoso traje profusamente adornado con bordados y pedrerías, que otorga a su figura una elegancia aristocrática, aspecto que se subraya felizmente con la serena belleza de su rostro. Al mismo tiempo una intensa energía espiritual trasciende de su interior, con lo que Valdés logra así una de las figuras femeninas más admirables dentro de su producción.

La Santa situada a la derecha que lleva como atributos en sus manos un libro y una rama de azucena, puede identificarse ahora con seguridad como Santa Syncletes, llamada también Syncletica en algunos textos. Otros nombres se habían dado anteriormente a esta santa carmelita, como Santa Catalina de Siena, Santa Rosa de Lima, Santa Juana de Tolosa y la Beata Juana Scopelli. La respuesta a la interrogante que tenía planteada la identificación de esta Santa la hemos encontrado recientemente en la Iglesia Carmelita de San Angel, en México capital, donde se encuentra una pintura de fines del siglo XVII que reproduce un árbol genealógico de la Orden del Carmelo en cuyas ramas aparecen representaciones físicas de todas las Santas carmelitas acompañadas de su nombre y atributos. Entre ellas figura una Santa con libro y ramo de azucenas, apareciendo bajo su figura el nombre de Santa Syncletes, sin que sus atributos se repitan en ninguna otra de las Santas carmelitas, por lo que esta identificación parece segura. Santa Syncletes fue una monja de los primeros tiempos del Carmelo que vivió en el siglo IV y fue prelada en un monasterio que en el monte Calvario había fundado Santa Elena. Como en la anterior pintura, el dibujo con que Valdés ha configurado a las Santas es realmente preciosista, advirtiéndose igualmente una pincelada segura y firme en la aplicación del color. La volumetría de las Santas está suavemente modelada a través de difuminados efectos de claro oscuro que intensifican el atractivo de sus presencias.

Exposiciones: Córdoba, 1916, n° 6. Córdoba, 1955, s/n. Córdoba, 1986, n° 38.

Bibliografía: Ver la general del retablo.

14 *Cabeza cortada de San Juan Bautista*

Lienzo: 73 x 73 cm
Córdoba: Retablo mayor del Carmen Calzado
Hacia 1655-1656

Exposiciones: Córdoba, 1916, nº 8; Madrid, 1984, nº 87.

Bibliografía: Ver la general del retablo.

La devoción a las cabezas cortadas de Santos tiene origen medieval, siendo la más antigua la de San Juan Bautista, que se desarrolló a partir del año 1204, cuando según narra la leyenda, la cabeza del precursor que se conservaba en Constantinopla fue trasladada a Europa, siendo varias las iglesias y catedrales que defienden poseer la reliquia original. En el arte renacentista son numerosas las representaciones que se conocen de la cabeza cortada del Bautista, tradición que pasó posteriormente a la pintura barroca. Del culto en España a la cabeza del Bautista da testimonio en la segunda mitad del siglo XVI la cabeza cortada de este santo realizada por Juan de Juni. Posteriormente en la escultura sevillana se conoce una versión realizada por Gaspar Núñez Delgado realizada en 1591 y otra de Juan de Mesa fechable hacia 1625, siendo muy común esta representación en los retablos sevillanos de la primera mitad del siglo XVII.

En pintura el ejemplo más temprano que se conoce es el realizado por Francisco Herrera el Viejo, conservado en paradero desconocido y que formaba pareja con una cabeza de San Pablo que figura en el Museo del Prado, siendo ambas obras fechables hacia 1650-1654. Igualmente es necesario citar como precedente la cabeza cortada de San Juan Bautista, firmada y fechada por Ribera en 1644, que se conserva actualmente en la Academia de San Fernando de Madrid, y que probablemente procede de El Escorial.

En cuanto a la *Cabeza cortada de San Juan Bautista* del retablo del Carmen Calzado de Córdoba hay que mencionar que es la mejor versión que se conoce de este tema en la pintura española del siglo XVII. Valdés Leal ha situado la cabeza sumida en la penumbra del interior de la cárcel donde el Bautista fue ejecutado; aparece colocada sobre una bandeja junto a la que figura su túnica roja y el enorme cuchillo con que fue seccionada. En la parte superior derecha y en diagonal se encuentra el cayado en forma de cruz con la filacteria inscrita, que es atributo habitual del Precursor.

Sin duda el aspecto más interesante de esta composición es el efecto de morbidez emanante de la cabeza que lejos de transmitir el impacto dramático de la muerte, refleja la grandiosidad espiritual de quien ha triunfado sobre ella más allá de la vida terrenal. Lejos de ser por lo tanto una pintura repulsiva esta representación tiene un singular atractivo, que por otra parte se ve reforzado merced a la magnífica técnica que el artista ha utilizado en su ejecución, basada en una pincelada suelta y restregada que transmite vitalidad y energía a lo que en el fondo no es más que una naturaleza muerta. Un dibujo con la representación de la *Cabeza cortada de San Juan Bautista,* que guarda estrecha relación con esta pintura, se conserva en el Kunsthalle de Hamburgo

Cabeza cortada de San Juan Bautista.
Dibujo. Hamburgo. Kunsthalle.

15 Cabeza cortada de San Pablo

Lienzo: 73 x 73 cm
Córdoba: Retablo mayor del Carmen Calzado
Hacia 1655-1656

La *Cabeza cortada de San Pablo* forma pareja en el retablo con la de San Juan Bautista, siguiendo una disposición tradicional en la pintura sevillana en la que las dos pinturas se asociaban devocionalmente por haber tenido una misma forma de martirio. En esta pintura el artista repite el mismo brío técnico que aparece en su pareja y presenta incluso un mayor efectismo visual. En efecto, la cabeza del apóstol, poblada de una desordenada y abundante cabellera y una larga barba, aparece colocada en disposición vertical, como si surgiese del suelo, creando un efecto de impresionante solemnidad merced al intenso dramatismo de su expresión y a la violencia que trasmite la espada colocada como si aún estuviese hundida en el cuello. El artista ha situado la cabeza en el propio lugar del martirio y ha dispuesto detalles aludiendo a la leyenda que señala cómo, en el momento de ser seccionada su cabeza, ésta cayó al suelo rebotando tres veces. Milagrosamente brotaron tres manantiales en cada uno de los lugares donde la cabeza había golpeado, aspecto que el artista recreó describiendo tres potentes chorros de agua que manan del suelo.

Al igual que en la cabeza del Bautista, no hay en esta representación ningún recreo en la descripción de un patetismo mortuorio, sino que al contrario la energía moral que emana del rostro de San Pablo traduce decididamente el triunfo del espíritu sobre el trance de la muerte. Las pinturas de las cabezas cortadas de San Juan Bautista y San Pablo son alusivas respectivamente al Antiguo y Nuevo Testamento y aluden también a que ambos alcanzaron al martirio por anunciar a Cristo y a su doctrina.

Exposiciones: Córdoba, 1916, nº 9; Madrid, 1964, nº 87.
Bibliografía: Ver la general del retablo.

16 *Elías y los profetas de Baal*

Lienzo: 259 x 151 cm
Córdoba: Retablo mayor del Carmen Calzado
Firmado: Joan de Baldés Leal f. a° 1658

Cuando ya Valdés Leal residía en Sevilla firmó y fechó en 1658 las representaciones de *Elías y los profetas de Baal* y *Elías y el ángel*, obras que le fueron encargadas seguramente para ser colocadas en los laterales del presbiterio y completar la iconografía del retablo. Ambas pinturas llevan magníficos marcos de época, lo que indica que fueron realizadas, no para el retablo, sino para decorar los muros del presbiterio. La representación de *Elías y los profetas de Baal* presenta una iconografía que procede del primer libro de los Reyes, 13, cuyo pasaje narra largamente el enfrentamiento que tuvo Elías delante del pueblo de Israel, con los profetas de Baal al proclamar la superioridad de Yavé sobre su dios. Para demostrar esa superioridad Elías desafió a los profetas, en el Monte Carmelo, a la realización de un sacrificio colocando respectivamente un novillo sobre una pira, para que cada uno pidiese a su dios que el fuego se encendiese milagrosamente. Los profetas de Baal invocaron a su dios inútilmente, puesto que el fuego no se encendió, mientras que llegada la ocasión a Elías, éste confiado en la obtención del prodigio, mojó la leña con agua y a continuación invocó a Yavé. El fuego se encendió y el pueblo proclamó la superioridad de Yavé sobre Baal, ordenando entonces Elías que los cuatrocientos profetas fuesen degollados.

La compleja narración de este episodio bíblico hubo de ser resumida forzosamente por Valdés Leal en la pintura. La figura de Elías, grandiosa y solemne, aparece blandiendo una espada de fuego al tiempo que levanta sus ojos hacia el cielo, en un gesto de acción de gracias por el milagro de la hoguera. A sus pies yacen sin vida dos de los profetas de Baal que han sido degollados; a la derecha de la escena se abre un movido paisaje con arbolado en el que figuran dos altares, apagado el de los profetas y encendido el de Elías. En este fondo aparecen también por el suelo los cuerpos de los profetas decapitados y en pie los soldados que los habían ejecutado.

Una intensa luminosidad inundada de tonos plateados preside el ambiente de esta representación, dominada por la figura de Elías, en la cual se conjugan con armonía el potente tono amarillento de su capa y el marrón de su túnica. Vivos toques de color emergen del fondo de la pintura, al describir el artista el polícromo repertorio de los vestuarios de los verdugos y de sus víctimas.

Exposiciones: Córdoba, 1916, n° 4; Córdoba, 1955, s/n.
Bibliografía: Ver la general del retablo.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO BIBLIOTECA

Detalles CAT. 16

17 *Elías y el ángel*

Lienzo: 259 x 151 cm
Córdoba: Retablo mayor del Carmen Calzado
Firmado: Joan de Baldés Leal f. a° 1658

El episodio de *Elías y el ángel* acontece inmediatamente después de la ejecución de los profetas de Baal y se narra en el primer libro de los Reyes, 19. En este pasaje se describe cómo Elías hubo de huir para librarse de las amenazas de Jezabel que atentaban contra su vida. Para ponerse a salvo se internó en el desierto y al cabo de una jornada de caminar, encontrándose extenuado, deseó su propia muerte; se acostó debajo de un retamar y se quedó dormido pero al punto apareció un ángel que le despertó ofreciéndole pan y agua. Elías se volvió a dormir, pero el ángel le despertó por segunda vez instándole a que se alimentara porque había de recorrer aún un largo camino para llegar al monte Horeb, donde Yavé le esperaba.

Valdés ha situado la escena en medio de un ondulado paisaje ocupado por árboles de movidas ramas. Para la perfecta descripción de este episodio el artista ha sabido contraponer hábilmente la actitud de abandono y laxitud de la figura de Elías con el impulso dinámico del ángel, que acude para transmitirle la fuerza del cuerpo y del espíritu necesarios para su salvación. Dos líneas diagonales convergentes constituyen el esquema compositivo de esta obra, insertándose las dos figuras de los protagonistas en cada una de ellas. Por otra parte el colorido de la pintura contribuye también a resaltar la alternancia de actitudes que impera en la composición; sobre el fondo plateado y verdoso destacan los tonos dorados y marrones que figuran sobre el vestuario de Elías, fuertemente contrastados con los destellos rosas y anaranjados que vibran sobre el ropaje del ángel.

Exposiciones: Córdoba, 1916, n° 5; Córdoba, 1955, s/n.

Bibliografía: Ver la general del retablo.

18 *Las tentaciones de San Jerónimo*

Lienzo: 222 x 247 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Firmado: J. Baldés Leal Fª Aº 1657

En 1656 Valdés Leal se trasladó de Córdoba a Sevilla donde se instaló ya el resto de su vida. Este traslado es muy posible que esté relacionado con la contratación de las pinturas destinadas a decorar la Sacristía del Convento de San Jerónimo de Buenavista, algunas de las cuales están firmadas en 1657.

La iconografía de las pinturas de la sacristía tenía un doble contenido: una parte narraba episodios de la vida de San Jerónimo y otra efigiaba a los más notables religiosos de esta Orden, algunos de los cuales se seleccionaron por su vinculación histórica al convento sevillano.

El episodio de *Las tentaciones de San Jerónimo* está basado en una carta que el propio Santo escribió a su discípula Santa Eustoquio. En dicha carta refiere cómo estando en el desierto era víctima de terribles tentaciones, siendo la más frecuente la aparición de hermosas mujeres que danzaban lujuriosamente en torno suyo, encendiendo su pasión, que él apagaba refugiándose en la presencia de Jesús Crucificado.

Valdés Leal consiguió en esta obra una de las mejores versiones que de este tema se han logrado en la pintura barroca europea, al haber sabido captar en este episodio una presencia física, en la figura del Santo, imbuida de grandiosa potencia y de desbordante energía moral en su actitud de rechazo hacia las mujeres causantes de su turbación. Su vigorosa anatomía aparece arrodillada, volviendo la espalda a las mujeres tentadoras, las cuales tañen instrumentos y danzan con lascivo contoneo; sus rostros muestran una belleza ajada, propia de mujeres de vida licenciosa, presas del vicio de la lujuria. Resulta inevitable, al contemplar esta pintura, su comparación con el mismo tema interpretado por Zurbarán en la Sacristía del Monasterio de Guadalupe, en el que las bellas tentadoras son modelos de elegancia recatada en sus presencias y de puritana castidad en sus intenciones, lo que neutraliza por completo el sentido fundamental de la pintura, que es señalar la fuerza de la tentación.

La vigorosa alternancia entre la provocación y la resistencia que aparece en esta pintura de Valdés Leal, se refuerza con la aplicación de una pincelada fogosa y enérgica, que no va en detrimento de la cuidadosa descripción que se observa en los vestuarios de las mujeres y en los magníficos detalles de naturaleza muerta, como el libro y la calavera que figuran sobre la roca ante la cual ora el Santo. También está admirablemente descrito el ambiente del interior de la gruta, salpicado de vegetación, abierto al fondo en una oquedad que da paso a una lejanía, donde se describe un paisaje de fisonomía desértica.

Procedencia: Sacristía del convento de San Jerónimo de Sevilla, de donde pasó al Museo de Bellas Artes en 1836.

Exposiciones: Bruselas 1985, n° 63.

Bibliografía: Ponz, ed. 1947, p. 801; Arana de Varflora, 1871, p. 46; Céan Bermúdez, 1800; V. p. 144; Gómez Imaz, ed. 1912, p. 123, 128, 129, 142; Herrera Dávila, 1832, p. 65; González de León, 1844, II, p. 245; D.C.G., 1851, p. 100; López Martínez, 1907, p. 30-33; Beruete, 1911, p. 23-30; Mayer, 1911, p. 182-185; Gestoso, 1916, p. 41-50; López Martínez, 1922, p. 32-33; Van Loga, 1923, p. 35; Mayer, 1928, p. 330; Male, 1932, p. 502; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, p. 137; Sancho Corbacho, 1949, p. 9-33, 125-169; Pompey, 1955, p. 16-20; Kubler-Soria, 1959, p. 292-293; Reau, III (II), 1959, p. 746-747; Trapier, 1960, p. 10-17; Guerrero Lovillo, 1962, p. 190; Hernández Díaz, 1967, p. 18-19; Angulo, 1971, pp. 371, 373-374; Kinkead, 1978, p. 106-118, 352-377; Id, 1986, p. 26; Valdivieso, 1986, p. 265. Id. 1988, p. 69-87, 234-237.

19 *La flagelación de San Jerónimo*

Lienzo: 225 x 247 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1656-1657

El episodio que representa *La flagelación de San Jerónimo* fue también descrito por el Santo en una carta a Santa Eustoquio, en la que narra cómo fue castigado por Cristo a ser azotado por varios ángeles por haber leído textos de Cicerón y cómo cesó la punición después de haber pedido perdón por sus culpas. La composición de esta pintura parece haber sido recreada de forma original por el artista, utilizando en ella un esquema en diagonal que divide el ámbito del castigo en dos áreas; en la de la izquierda aparece una visión de la gloria celestial, presidida por la figura de Cristo e inundada por deslumbrantes resplandores; flanquean a Cristo la presencia de la Virgen y San Juan Bautista, que parecen actuar de intercesores. En el área de la derecha se desarrolla la escena del castigo, donde el Santo, abatido en el suelo, recibe los violentos latigazos que le infringen dos ángeles provistos de flagelos. Uno de ellos, vuelto de espaldas, muestra en su expresión el potente impulso que ha tomado su cuerpo antes de descargar el golpe, motivando que su anatomía ondule intensamente y que los pliegues de su vestuario se muevan de forma sinuosa en el espacio. El otro ángel ha cesado en su actitud de golpear y señalando al Santo parece estar esperando la orden de interrumpir el castigo.

Al comparar también esta escena con el precedente que Zurbarán había realizado en Guadalupe, se advierte de forma clara cómo Valdés optó por resolver la escena enfatizando notablemente la acción del castigo, subrayando los efectos de violencia y tensión que conlleva. Por el contrario la pintura de Zurbarán se mueve en una dirección opuesta, ya que en ella se describe no la violencia y sí el momento en que San Jerónimo suplica perdón por su culpa y Cristo ordena que se detenga el castigo.

Posee esta pintura magníficos efectos de color que emanan del vestuario de los distintos personajes que se integran en la escena. Por otra parte en este cromatismo se armonizan de forma admirable tonos rosas, blancos, violetas y dorados, perfectamente conseguidos en sus matices y transparencias. Junto con los dos precedentes, esta pintura pertenece al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Procedencia: Sacristía del convento de San Jerónimo de Sevilla de donde pasó al Museo de Bellas Artes en 1836.

Bibliografía: Ver la general de la serie en las Tentaciones de San Jerónimo.

20 *San Jerónimo*

Lienzo: 211 x 131 cm
Madrid: Museo del Prado
Firmado: J. Baldes (en anagrama)
Hacia 1656-1657

Aparte de las pinturas que narraban episodios de la vida de San Jerónimo, la serie de la Sacristía se completaba con representaciones de santos y frailes preeminentes de la Orden, configurando un repertorio de personajes que en cierto modo había de recordar a los monjes que Zurbarán pintó para el convento de la Merced de Sevilla. Al igual que a éstos Valdés dispuso a los Jerónimos en pie, pero mostrando una mayor expresividad física y anímica que les otorga a todos ellos un estado de ánimo vibrante y emotivo. Son estas pinturas forzosamente austeras, al estar presididas por figuras únicas, en las que domina en su mayoría un cromatismo alternante en blanco y negro, obligado por el hábito de los Jerónimos. Todos los personajes se enmarcan en fondos de paisaje o arquitectónicos, en cuyas zonas laterales se representan con figuras de pequeño tamaño episodios alusivos a cada uno de los efigiados; dichos episodios están extraídos de la historia de la Orden de San Jerónimo escrita por el Padre Sigüenza. En la parte inferior de las pintura figuraba un rótulo que identificaba a los personajes, aunque en varias de ellas las inscripciones están repintadas o han sido borradas.

No puede hacerse una posible reconstrucción de la forma en que estas pinturas se disponían en la Sacristía, aunque quizás estuvieran situadas en la parte alta de los muros, sobre los episodios de la vida de San Jerónimo. Dentro de su colocación en el espacio arquitectónico seguirían un orden basado en su importancia jerárquica, que forzosamente había de comenzar con la representación de *San Jerónimo*, perteneciente al Museo del Prado. El Santo aparece en actitud solemne en el momento de recibir inspiración ante el crucifijo que figura sobre la mesa para escribir uno de sus textos sagrados. La grandiosidad expresiva se refuerza al estar revestido de cardenal, siendo el tono rojo de su muceta el efecto cromático que domina la composición. Otros elementos ambientales contribuyen a intensificar el aparato de la puesta en escena, como son la basa y la columna que se disponen a la izquierda y el movido cortinaje que cuelga de la parte superior y sobre el cual vuelan dos ángeles que llevan el capelo cardenalicio del Santo. En la parte inferior de la composición aparece agazapado un león, que sirve de atributo convencional en las representaciones de este santo.

Procedencia: De la sacristía del convento de San Jerónimo de Sevilla pasó hacia 1836 a la galería de Louis Phillipe de Orleans. Vendido en Londres en 1893 y adquirido por M. Hipp. En 1936 fue vendido otra vez en Londres por Agnews y adquirido por el Museo del Prado.

Exposiciones: Londres-París, 1970, n° 56.

Bibliografía: Aparte la general de la serie: Cfr. Sánchez Cantón, 1963, p. 733.

Detalles CAT. 20

21 *Santa Paula*

Lienzo: 208 x 125 cm
Le Mans: Museo Tessé
Hacia 1656-1657

La figura de *Santa Paula* ha sido siempre la segunda en la historia de la Orden Jerónima y por lo tanto es lógico que ocupase este lugar en su disposición en la Sacristía de la Iglesia del Convento sevillano.

Fue Santa Paula una matrona romana que siguió a San Jerónimo hasta tierra Santa, donde fundó varios conventos de monjas. En la pintura, conservada en el Museo Tessé de Le Mans, aparece leyendo un libro en actitud concentrada, acto alusivo a su intensa devoción por las Sagradas Escrituras. También lleva báculo, como testimonio de su misión de fundadora y abadesa, aspecto al que alude igualmente la monumental arquitectura del pórtico de un convento que la respalda a la izquierda.

Destaca fundamentalmente en esta pintura la serenidad espiritual que emana de la figura de la Santa, motivada por el profundo sentimiento que le transmite la lectura que está realizando. La parte derecha de la composición se abre a un desdibujado paisaje, donde se identifica una escena en la que Santa Paula aparece evangelizando a un grupo de mujeres palestinas, con la intención de convertirlas a la fe cristiana, para que posteriormente pudieran profesar en los conventos que ella había fundado en Belén.

Procedencia: Hasta 1836 estuvo en la sacristía de San Jerónimo de Sevilla. Hacia esta fecha adquirida por Antonio Bravo de Sevilla. En 1853 pasó a poder de D'Espaulart quien la donó este año al Museo de Le Mans.

Exposiciones: París, 1953, nº 90; París, 1963, nº 79; Madrid, 1981, nº 16.

Bibliografía: Aparte la general de la serie: Cfr. Amador de los Ríos, 1844, II. p. 425; Catálogo del Museo Tessé, 1932, p. 68; Beguín, 1955, p. 82; Gaya Nuño, 1958, p. 312; Baticle, 1963, p. 207-208.

22 *Santa Eustoquio*

Lienzo: 207 x 124 cm
Barnard Castler, Bowes Museum
Hacia 1656-1657

Esta Santa Eustoquio del Bowes Museum formaba parte de la serie de santos de la orden Jerónima que adornaba la sacristía del Monasterio de dicha orden en Sevilla. Con su actitud física Santa Eustoquio correspondía con la figura de Santa Paula en esta serie, obra que actualmente pertenece al Museo de Le Mans.

Santa Eustoquio fue hija de Santa Paula y con ella estuvo en Tierra Santa, siguiendo a San Jerónimo, para contribuir a fundar monasterios en aquellas latitudes. En esta representación la Santa aparece en actitud concentrada reflejándose en su rostro, de bellas facciones, una profunda emotividad derivada de la transcendencia de su misión de cofundadora de comunidades religiosas en Palestina.

Santa Eustoquio nació en Roma el año 367 y murió en Belén en el 419, habiendo sido abadesa del monasterio Jerónimo de dicha población desde el año 404, fecha en que murió Santa Paula y le sucedió en el gobierno de la comunidad.

Lleva esta Santa una palma coronada, detalle iconográfico que ha desorientado en ocasiones a la crítica artística puesto que se ha llegado a señalar que no podía ser una Santa Jerónima porque llevaba palma y este atributo es propio de los mártires. Al no haber habido ningún mártir en esta orden, se dudó por tanto de su identificación. Sin embargo la palma coronada es símbolo también de las vírgenes, siendo por lo tanto correcta la representación de este símbolo acompañando a su figura.

Respalda a la Santa un escueto fondo arquitectónico alusivo a alguno de los monasterios fundados por ella en Tierra Santa. A la izquierda se abre un paisaje donde se identifican figuras de pequeño tamaño que aluden a San Jerónomo revestido de Cardenal, instruyendo en la regla de la orden a Santa Paula y a Santa Eustoquio.

Procedencia: Hasta 1836 estuvo en la sacristía de San Jerónimo de Sevilla. Hacia esa fecha fue adquirido por Antonio Bravo de Sevilla. En 1853, fue vendido al Conde de Quinto de París. En 1864 lo compró el Bowes Museum como Zurbarán.

Exposiciones: Londres, 1913-1914, n° 157; Londres, 1952, n° 1; Barnard Castle, 1967, n° 76.

Bibliografía: Aparte la general de la serie: Cfr. Harris, 1953, p. 23; Beguín, 1955, p. 82; Gaya Nuño, 1958, p. 69; Young, 1970, p. 70-71.

23 *Fray Pedro Fernández Pecha*

Lienzo: 243 x 128 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1656-1657

Los retratos de Jerónimos que se integran en esta serie son todos frailes de la Orden que si bien no alcanzaron la santidad, tuvieron una vida ejemplar, llegando alguno a protagonizar episodios milagrosos. Por su mayor antiguedad habrá de citarse en primer lugar a *Fray Pedro Fernández de Pecha* el cual según el Padre Sigüenza fue en el siglo XIV figura principal dentro de la Orden Jerónima, siendo el fundador de numerosos monasterios, y llegando a ser su primer prior. En 1373 estuvo en Avignon donde consiguió del Papa Gregorio XI la aprobación de la Orden.

Esta pintura le muestra llevando en sus manos la maqueta de un monasterio, detalle alusivo a su misión de fundador. Su rostro se eleva hacia lo alto con expresión vehemente para contemplar a la Paloma del Espíritu Santo, en búsqueda de auxilio e inspiración para su trascendental misión de gobernar la Orden Jerónima, en los momentos en que ésta comenzaba a extenderse por España. En el suelo aparece una llave, atributo de San Pedro, probable alusión a su nombre de Pedro y también a que al igual que el Apóstol había sido primer Papa, él había sido primer prior de la Orden. Al fondo de la pintura aparece la escena, que tuvo lugar en Avignon, en la que Gregorio XI otorga a Fray Pedro Fernández Pecha la aprobación de la Orden Jerónima.

Procedencia: De la sacristía de San Jerónimo de Sevilla pasó en 1836 al Museo de esta ciudad.

Bibliografía: Ver la general de la serie en las Tentaciones de San Jerónimo.

24 *Fray Fernando Yáñez de Figueroa*

Lienzo: 249 x 128 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1656-1657

Fue este fraile jerónimo el fundador y primer prior del Monasterio de Guadalupe, donde vivió desde 1369 hasta 1412, año de su muerte.

En la pintura se narra una serie de circunstancias trascendentales de la vida de Fray Fernando, que comenzaron en la ciudad de Segovia donde el rey Enrique III le quiso nombrar arzobispo de Toledo ofreciéndole un bonete de color grana que el propio monarca llevaba sobre su cabeza y que colocó en la del fraile. Sin embargo Fray Fernando no quiso aceptar este nombramiento y regresó a Guadalupe.

El rey insistió más tarde en sus propósitos con motivo de una visita que realizó al Monasterio, ordenándole en esta ocasión que aceptara el arzobispado de Toledo. Fray Fernando no se atrevió a replicar ante el tono imperativo del monarca por temor a enojarle; se despidió de él y se refugió en su celda, donde arrodillado ante una imagen de la Virgen rompió a llorar implorando que la voluntad del rey no llegara a cumplirse.

Enterados los frailes de la comunidad de la profunda aflicción de su prior por tener que abandonarles, acudieron al rey narrándole los padecimientos de Fray Fernando logrando que se compadeciera de él y revocase la orden de que aceptase el arzobispado.

La escena del primer nombramiento en Segovia es lo que se representa en segundo plano con pequeñas figuras, mientras que la vehemente oración a la Virgen, que aparece con monumental y dramática expresividad, ha sido representada por Valdés Leal dominando el primer plano de la composición.

Procedencia: De la sacristía de San Jerónimo, pasó en 1836 al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Bibliografía: Ver la general de la serie.

25 *Fray Alonso Fernández Pecha*

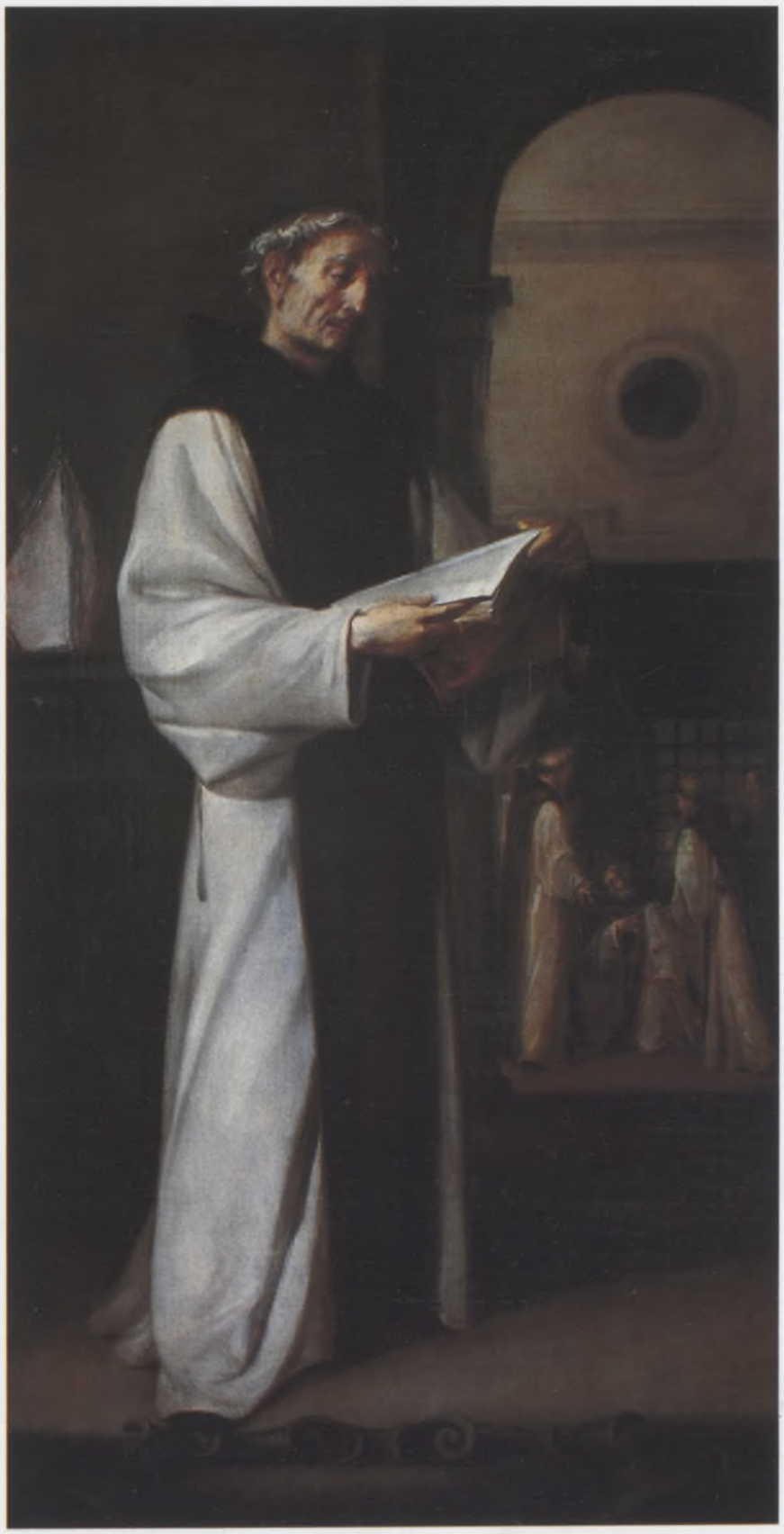
Lienzo: 243 x 128 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1656-1657

La efigie de *Fray Alonso Fernández Pecha* venía considerándose tradicionalmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, como la de Fray Fernando Yáñez, hasta que Kinkead de manera convincente ha cambiado su identificación por la primera. Se le representa leyendo sosegadamente un texto sagrado en el interior de una estancia conventual. Al fondo de la misma aparece sobre una mesa una mitra arzobispal, alusiva a que fue obispo de Jaén, cargo al que renunció para dedicarse a la vida eremítica y ser junto con su hermano Fray Pedro Fernández Pecha uno de los fundadores de la Orden Jerónima. Posteriormente marchó a Roma, donde murió en 1378.

La escena que se representa al fondo de la pintura describe probablemente la despedida de Fray Alonso de su hermano y de otros frailes, antes de partir a la Ciudad Eterna.

Procedencia: De la sacristía de San Jerónimo, pasó en 1836 al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Bibliografía: Ver la general de la serie, en las Tentaciones de San Jerónimo.



26 Fray Juan de Ledesma

Lienzo: 249 x 129 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1656-1657

El retrato de *Fray Juan de Ledesma* es una de las figuras más singulares de toda la serie de la Sacristía de San Jerónimo. Según relata el Padre Sigüenza, una gigantesca serpiente que tenía aterrorizados a los campesinos porque devoraba sus ganados, fue exterminada por este fraile, el cual después de haber suplicado la ayuda divina se enfrentó a ella en una lucha cuerpo a cuerpo, consiguiendo estrangularla. En la escena del fondo parece representarse a dos campesinos rogando a Fray Juan que les librase del monstruoso animal.

Valdés Leal ha desarrollado este episodio en medio de un paisaje en el que se advierte la gruta que albergaba a la serpiente, transformada por el pintor en un monstruoso dragón. En la confrontación del fraile con la bestia, el artista ha descrito el momento culminante del combate, cuando el animal, fuertemente atenazado por el cuello, se debate en sus últimos estertores. El rostro del fraile refleja la energía física y espiritual del que sabe que está luchando bajo el amparo divino, traduciendo un gesto de vigorosa fuerza física que se refuerza con la potente torsión que muestra su anatomía.

Procedencia: De la sacristía de San Jerónimo pasó en 1836 al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Exposiciones: Londres, 1976, n° 68. París, 1976, n° 55. Lima 1985, n° 32.

Bibliografía: Aparte de la general de la serie Cfr. Pérez Sánchez, 1976, p. 82.


E.L.V.e P.e Fr. Juan de Ledesma.

27 *Fray Alonso de Ocaña*

Lienzo: 250 x 131 cm
Grenoble: Museo de pintura y escultura
Inscripción: El V. Herm° Fr Alonso de Ocaña
Hacia 1656-1657

Una de las figuras más dignas de la serie de la sacristía de San Jerónimo es el retrato de *Fray Alonso de Ocaña*, quien fue tan sólo hermano lego de la Orden Jerónima, ya que nunca recibió órdenes mayores; por ello se ocupó siempre de realizar labores secundarias dentro de la vida cotidiana en el Monasterio de Guadalupe, al que perteneció durante casi toda su vida religiosa.

Según el Padre Sigüenza una de las ocupaciones más gratas y que con más devoción realizó fue la de ayudar a misa, lo que justifica que en el retrato aparezca vestido de acólito, recubierto con un roquete y llevando el misal y las vinajeras. En el suelo aparece una lanza partida, atributo que tiene una directa relación con la escena que se desarrolla en el fondo de la pintura. Dicha escena narra el milagroso suceso acontecido a Fray Alonso un día en el que, yendo a caballo, fue acometido por un mayoral que también a caballo quiso asustarle, atacándole lanza en ristre con la intención de desviar el arma antes de alcanzar el cuerpo del fraile; sin embargo el mayoral midió mal la distancia, y alcanzó el pecho de fray Alonso con tanta fuerza que la lanza se partió en dos pedazos, aunque la intervención milagrosa de la Virgen de Guadalupe, que aparece en la parte superior de la pintura, propició que su cuerpo quedara incólume. El rostro del fraile refleja facciones populares y un talante humilde, que probablemente fueron tomados por Valdés de alguno de los legos del convento de los Jerónimos de Sevilla.

Procedencia: De la sacristía del convento de San Jerónimo pasó en 1836 a la colección Louis Philipe de Orleans de París. Vendido en Londres en 1853, sucesivamente por la colección Rothan, Duque de Dino y Ferai. De esta última fue adquirida en 1901 por el general Beylie quien la regaló al Museo de Grenoble.

Exposiciones: París, 1935, n° 78; París, 1962, n° 80.

Bibliografía: Aparte de la general de la serie: Cfr. Gaya Nuño, 1958, p. 69; Baticle, 1963, p. 209; López Rey, 1962, p. 340.

28 Fray Hernando de Talavera

Lienzo: 249 x 127 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1656-1657

Muy probablemente este fraile podría figurar en último lugar dentro de toda la serie de personajes de la Orden, de la Sacristía del Monasterio de San Jerónimo de Sevilla, porque históricamente es el más moderno. Fray Hernando de Talavera fue confesor de Isabel la Católica y sucesivamente obispo de Avila y arzobispo de Granada hasta 1499. En el retrato aparece con la muceta de color verde oscuro, propia de los obispos, que lleva sobre su hábito de fraile jerónimo; su figura está situada en el interior de un solemne fondo arquitectónico, en el que aparece una mesa con su mitra de arzobispo.

Al fondo se representa un paisaje en el que se describe una de las frecuentes predicaciones que Fray Hernando hizo a los moros de Granada. Narra el padre Sigüenza que en una de estas pláticas una gran llamarada salió de su boca, lo que fue interpretado como una señal divina para subrayar su inmensa caridad con los infieles.

Procedencia: De la sacristía de San Jerónimo pasó en 1836 al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Bibliografía: Ver la general de la serie en las tentaciones de San Jerónimo.

Exposiciones: Lima 1985, n° 3.

29 *Los Desposorios de la Virgen y San José*

Lienzo: 166 x 271 cm
Sevilla: Catedral, Capilla de San José
Firmado: Ioan Baldés Leal F. A° 1657

Los *Desposorios de la Virgen y San José* de la Catedral de Sevilla, se han mencionado tradicionalmente como realizados en 1667 pero una precisa lectura de la firma permite advertir claramente que lo están en 1657, es decir diez años antes de lo que se venía señalando. La presencia de una fecha tan temprana en esta obra confirma cómo Valdés, desde sus últimos años de estancia cordobesa y en los primeros de actividad sevillana, poseía ya una factura fogosa y deshecha, utilizada en sus obras cuando por razones de emplazamiento, distancia o iluminación, convenía al tratamiento pictórico de sus obras.

Este es el caso de esta pintura, cuyas características técnicas permiten emitir interesantes reflexiones con respecto a la evolución artística de Valdés Leal. En principio puede advertirse que, como fuente de inspiración para realizar esta pintura, recurrió a la utilización de estampas manieristas de finales del siglo XVI pertenecientes a artistas flamencos u holandeses, adaptando después las sugerencias compositivas a su propio estilo. A pesar del efecto retardatario que muestran algunos aspectos de la composición, se advierte la característica audacia creativa que define a Valdés Leal como uno de los pintores más originales de su generación. Condicionado por el emplazamiento de la pintura, Valdés dispuso en ella un punto de vista concebido de abajo - arriba, con una perspectiva que indica una dirección de derecha a izquierda. Los personajes que se insertan en los laterales de la escena muestran una marcada torsión en sus anatomías, adoptando posturas agitadas que acompañan con gestos de brazos y manos señalando al punto central de la composición, que es la escena de los desposorios. La movilidad de los espectadores contrasta claramente con la serenidad del grupo central, en el que María y José flanquean al sacerdote que une sus manos en el acto del matrimonio.

La forma con que Valdés Leal ha descrito y situado a los espectadores de los desposorios es en algunos casos asombrosa, especialmente en aquéllos que enmarcan la escena en el flanco izquierdo, donde para dar la sensación de que están llegando al lugar de la ceremonia les hace emerger gradualmente de la línea visual inferior. Así el que está en primer plano sólo muestra la espalda y la cabeza de perfil; el que figura en segundo término está captado de medio cuerpo, mientras el que se encuentra en último lugar aparece ya de cuerpo entero. Impulsiva y vitalista es la figura del personaje situado en primer término a la derecha, quien en la dinámica actitud de descender un escalón señala impetuosamente a los invitados que llegan retrasados la necesidad de avivar su paso, puesto que la ceremonia está comenzando. Este es realmente el momento que describe Valdés, es decir, la configuración desordenada de los grupos asistentes en el momento de iniciarse la boda; estos posteriormente se situarán separados, hombres y mujeres, detrás de San José y la

Virgen respectivamente. El escenario arquitectónico contribuye con la movilidad de sus formas y su profundidad espacial a vitalizar la escena, glorificada en la parte superior con la aparición de la Paloma del Espíritu Santo y de pequeños ángeles que llevan lirios, atributos de la pureza de María, y que arrojan rosas sobre los contrayentes.

El pintoresquismo del vestuario que llevan los personajes, subrayado con la presencia en sus cabezas de aparatosos turbantes, contribuye a incrementar el atractivo visual de esta composición. Las notas de color que emanan del vestuario incluyen un amplio repertorio de tonos, que oscilan desde el rojo intenso al gris, pasando por verdes, marrones, rosas y azules, combinados armoniosamente. Especial efecto cromático muestra el desdibujado grupo que aparece en último término de la composición, cuyos tonos imprecisos subrayan la sensación de profundidad espacial que el artista ha introducido en el fondo del escenario.

Procedencia: Citada por primera vez por Ceán Bermúdez en 1804 en su actual emplazamiento. De 1884 hasta 1902, a causa del proceso de restauración de la Catedral, estuvo depositada en el Palacio Arzobispal.

Exposiciones: Sevilla, 1922 (A), n° 11; Sevilla, 1929 (7), n° 49; Madrid, 1972 (2), n° 9.

Bibliografía: Ceán, 1804, p. 83; Gestoso, 1890, II, p. 523; López Martínez, 1907, p. 37; Gestoso, 1909, p. 18; Beruete, 1911, p. 65-66; Mayer, 1911, p. 192; Gestoso, 1916, p. 93-94; Von Loga 1923, p. 356; Mayer 1928, p. 334; Pompey, 1955, p. 23; Kubler-Soria, 1959, p. 294; Trapier, 1960, p. 41; Kinkead, 1978, p. 176-177, 416-417; Valdivieso, 1978, p. 206; Id. 1985, p. 431; Id, 1986, p. 268, Id. 1988, p. 88, 238.

Detalles CAT. 29

30 *Santa María Magdalena, San Lázaro y Santa Marta*

Lienzo: 111 x 167 cm
Sevilla: Catedral
Hacia 1657-1659

La representación de *Santa María Magdalena, San Lázaro y Santa Marta*, presenta una iconografía insólita en el contexto del arte sevillano, dado que la asociación de estos tres santos está vinculada a devociones que reciben culto en el Sur de Francia. Interesante es advertir que la Magdalena señala un papel, que figura en las páginas de un libro abierto entre sus manos, donde aparece un texto que pertenece a un sermón de San Bernardo, escrito para ser leído en la festividad de la Asunción, en el que se comenta el carácter contrapuesto de Marta y María en alusión directa a la vida contemplativa y a la vida activa.

En la descripción de las figuras que protagonizan esta escena hay que advertir que Valdés Leal alcanza uno de los mayores logros de su producción artística, dado que están realizadas con un dibujo de excepcional calidad. Al mismo tiempo los tres santos presentan gestos y actitudes que traducen una expresividad de carácter dramático, como consecuencia de sus trascendentales reflexiones sobre la pasión y muerte de Cristo.

La composición de esta pintura muestra a los tres personajes captados de medio cuerpo frente al espectador; están sentados tras una mesa situada en el atrio de un edificio sugerido con una solemne ambientación arquitectónica. Un dilatado fondo de paisaje, cruzado por un río, muestra el trazado de una apacible geografía cuya amabilidad sirve de contrapunto a la tensión espiritual que refleja la actitud de los santos colocados en primer plano.

Procedencia: En 1738 se le cita por primera vez en la Sacristía de la Virgen de la Antigua de la propia Catedral.

Exposiciones: Sevilla, 1922, n° 20; Buenos Aires, 1980, p. 108; Sevilla, 1982, n° 53; Río de Janeiro, 1983, n° 38.

Bibliografía: Colon y Colon. 1841, p. 43; Gestoso, 1884, p. 89; Id. 1916, p. 186; López Martínez, 1907, p. 37; BBeruete, 1911, p. 66; Mayer, 1911, p. 193; Id, 1928, p. 334; Santos y Olivera, 1930, p. 87; Gudiol, 1957, p. 132; Trapier, 1960, p. 42-43; Kinkead, 1978, p. 123, 380-381; Valdivieso, 1978, n° 420; Id, 1985, p. 431, 1986, p. 268; Id, 1988, p. 92, 238.

Detalles CAT. 30

31 La liberación de San Pedro

Lienzo: 188 x 221 cm
Sevilla: Catedral
Hacia 1657-1659

Es una de las composiciones más logradas dentro de la producción de Valdés Leal. Destaca de modo especial en la escena la espectacular figura del ángel, que aparece de súbito en el interior de la lóbrega mazmorra, rodeado de una aureola de luz resplandeciente y con las alas aparatosamente desplegadas. El ímpetu de su presencia se subraya con el efecto de sus ropas revoloteando en el espacio, lo que contribuye a que su figura adquiera una intensa sensación de seguridad y de fuerza cuando con su mano señala a San Pedro el camino de la libertad. El Apóstol muestra una expresión que contrasta intensamente con la del ángel, al mostrar gestos de asombro y de duda ante la aparición que sorprendentemente tiene ante sus ojos. El excepcional estudio que Valdés ha realizado del rostro de San Pedro refleja la emotividad propia de un anciano de condición popular que, en medio de su desesperanza, encuentra la luz que le devuelve de nuevo a la vida. Esta intensa y vitalista relación entre los dos personajes contrasta con la quietud de los guardianes, que dormitan inmersos dentro de la penumbra que impera en el interior de la prisión. El contraste que muestran en sus actitudes físicas y espirituales, las figuras de San Pedro y el Angel, se subraya claramente también a través de la utilización del colorido en ambas figuras; mientras que el Angel muestra tonalidades ligeras y transparentes en su vestuario, dominadas por matices rosáceos, San Pedro aparece con tonos más densos y opacos, definidos en los tonos ocres que se extienden en su manto.

Procedencia: Desde 1834 se cita en la Catedral.

Exposiciones: Sevilla, 1922, n° 28; París 1987 n° 64.

Bibliografía: Gestoso, 1884, p. 89; López Martínez, 1907, p. 38; Beruete, 1911, p. 65; Mayer, 1911, p. 205; Gestoso, 1916, p. 184-185; Guichot, 1925, II, p. 95; Mayer, 1928, p. 335; Santos, 1930, p. 23; Guerrero Lovillo, 1952, p. 45; Gudiol, 1957, p. 132; Reau, 1959, III p. 1093; Trapier, 1960, p. 18; Kinkead, 1978, p. 121-122, 379; Valdivieso, 1978, p. 104; Id, 1985, p. 431, Id. 1986, p. 268. Id, 1988 p. 98, 238.

Detalles CAT. 31

32 *El sacrificio de Isaac*

Lienzo: 189 x 249 cm
Palma de Mallorca: Colección particular
Hacia 1657-1659

Siguiendo fielmente el texto bíblico (Génesis, 22, 9-12) Valdés Leal ha interpretado de acuerdo con su vehemente temperamento la escena en que Abraham, obediente a la voluntad divina va a sacrificar a su hijo. Normalmente en la iconografía de este episodio aparece un ángel que desciende volando del cielo para detener la mano del Patriarca, armada con un cuchillo. Sin embargo Valdés Leal lo ha representado aquí avanzando a pie firme, impetuoso y decidido, para sujetar enérgicamente su brazo e impedir el holocausto de Isaac.

El estudio de la actitud física y espiritual del anciano Abraham presenta logros altamente inspirados, ya que su figura muestra la decisión inexorable de cumplir el mandato divino, en lucha con el dolor que le causa el cumplimiento de tal designio. Por otra parte la figura de Isaac, que yace de espaldas con los ojos vendados, presenta una intensa manifestación de angustia, motivada por el hecho de saber que va a ser sacrificado en contra de su voluntad. El estudio anatómico que Valdés ha realizado de esta figura es realmente excepcional, denotando que ha sido tomada directamente de un modelo. Un movido fondo de paisaje, inundado por contrastados y melancólicos efectos lumínicos, refuerza la emotividad de la escena.

Exposiciones: Sevilla, 1929, n° 69.

Procedencia: Colección Patero, Cádiz. Hacia 1925 fue adquirida por Juan March.

Bibliografía: Mayer, 1928, p. 283; Trens, 1952, p. 19; Gudiol, 1957, p. 132; Kinkead, 1978, pp. 122 y 378; Valdivieso, 1986, p. 268. Id. 1988, 92, 238.

33 *La Virgen con San Juan Evangelista y las Tres Marías camino del Calvario*

Lienzo: 144 x 204 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1657-1659

Dentro de las pinturas que con temas de la pasión y muerte de Cristo realizó Valdés Leal, destaca esta excepcional representación de *La Virgen con San Juan Evangelista y las tres Marías camino del Calvario*, que pertenece al Museo de Bellas Artes de Sevilla. En ella describe el patético sentimiento colectivo que embarga al conjunto de personajes que acuden al encuentro de Cristo, cuando éste caminaba con la cruz ascendiendo hacia el monte Calvario.

La descripción del episodio es realmente afortunada, puesto que pocas veces se ha podido advertir en la pintura barroca una tensión colectiva tan perfectamente coordinada a través de los gestos individuales de los personajes; en su caminar presuroso y angustiado, aparecen envueltos en luces tormentosas que presagian el dramático encuentro final. Destaca en la composición el contraste entre la enérgica actitud de San Juan, quien avanza decidido indicando con su brazo al cortejo el camino a seguir, con la aflicción que embarga a la Virgen y a las Marías, descrita con expresiones y actitudes propias de las gentes sencillas y populares.

Procedencia: Desconocida.

Exposiciones: Sevilla, 1922, (A), nº 5; Sevilla, 1929, (G), nº 55. Ginebra, 1989 Nº 48.

Bibliografía: Amador de los Ríos, 1844, II, p. 374; López Martínez, 1907, p. 35; Beruete, 1911, p. 46-48; Mayer, 1911, p. 190; Gestoso, 1918, p. 74; Id, 1916, p. 188; López Martínez, 1922, p. 44; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, p. 135; Pompey, 1955, p. 23; Gudiol, 1957, p. 113; Trapier, 1960, p. 27; Schoener, 1963 (1), p. 37; Angulo, 1971, p. 373; Kinkead, 1978, p 124, 383, Id, 1985, p. 32; Valdivieso, 1986, p. 268. Id, 1988. p. 95, 239.

34 *La Piedad*

Lienzo: 144 x 160 cm
New York: Museo Metropolitano
Hacia 1657-1659

La asombrosa facilidad y verismo con que Valdés Leal describe escenas protagonizadas por el sentimiento patético, se evidencia de forma admirable en *La Piedad* que se conserva en el Museo Metropolitano de New York. Es ésta una de las representaciones más dolientes que realizó el pintor, a la que supo dar con acierto la emotividad que el tema requiere. En la figura de la Virgen se advierte, exactamente captada, la expresión dramática de quien contempla, desbordada por la aflicción, el cuerpo muerto de su hijo. La anatomía de Cristo aparece doblada en ángulo, con su torso en posición vertical, la cabeza desplomada en el regazo de su madre y sus extremidades inferiores dispuestas en diagonal. Un fondo de tinieblas respalda a los protagonistas de la escena, motivando que sobre la figura de Cristo y de la Virgen confluyan efectos de luces y sombras que intensifican su dramática presencia. El repertorio cromático empleado por Valdés en esta pintura también refuerza su intenso patetismo, ya que se ha limitado a utilizar tonalidades lívidas y frías, dominadas por matices azules, verdes y grises que amortiguan el tono rojo que domina en la túnica de la Virgen.

Procedencia: Colecciones Payon y Ryaux, París; Colección Kleimberger de New York, de donde pasó en 1954 al Museo Metropolitano.

Bibliografía: Gaya Nuño, 1958, p. 130; Kubler-Soria, 1959, p. 293; Wethey, 1960, p. 426; Kinkead, 1978, pp. 125-126, 383-384; Valdivieso, 1986, p. 268.

Descendimiento de la Cruz.
Barcelona. Colección particular.

35 San Juan Bautista

Lienzo: 79 x 38 cm
Murcia: Diputación Provincial
Firmado: Juan Baldés Leal A.D. 1658

Las representaciones pictóricas de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*, que firmadas por Valdés Leal en 1658 se conservan en la Diputación de Murcia, se insertan perfectamente dentro del culto que se profesó a los Santos Juanes en Sevilla desde finales del siglo XVI y a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, donde es frecuente que en las iglesias, en especial en los conventos, figuren retablos dedicados a ambos santos. En este sentido Ceán Bermúdez citó, en la iglesia del convento de Madre de Dios de Sevilla, dos pinturas de los Santos Juanes como obras de Valdés Leal en un retablo situado junto al coro, que ya no existe y que bien pudieran ser las conservadas en la Diputación de Murcia.

Estas obras, debido a su formato marcadamente vertical, obligaron al artista a configurar personajes alargados, con vigoroso dibujo anatómico e intensa expresividad anímica, reforzada con el intenso movimiento de los paisajes que respaldan a las figuras. *San Juan Bautista* aparece sentado sobre una roca, con su cuerpo apenas cubierto por la capa roja que le envuelve; mira intensamente al espectador al tiempo que levanta un brazo hacia lo alto, para indicar con su gesto que él tan sólo anuncia al Mesías. El fondo de paisaje cruzado por un río, alusivo al Jordán, presenta movidas incidencias geográficas que intensifican el vibrante animismo de la figura del Precursor.

Procedencia: Adquirido hacia 1936 por la Diputación de Murcia a Dª Isabel López en representación del Hospital de Villanueva de Segura.

Exposiciones: Sevilla, 1982-1983, nº 35.

Bibliografía: Belda, 1978, p. 131; Kinkead, 1978, p. 124-381; Belda, 1981, p. 53-54.

36 San Juan Evangelista

Lienzo: 79 x 38 cm
Murcia: Diputación Provincial
Firmado: Juan Baldes Leal faciebat anno Domini 1658

Este San Juan Evangelista presenta una expresividad física aún más intensa que su compañero el Bautista. También aparece sentado sobre una roca, junto a la que figura el águila que le simboliza; levanta la cabeza hacia lo alto en busca de inspiración divina que le permita redactar el Apocalipsis. El perfil de su rostro, afilado y huesudo, intensifica el efecto de vehemencia que emana de su espíritu. El vaporoso paisaje que le respalda presenta rocas y arbolado difuminados en la distancia, dando paso a un fondo marino que alude a la isla de Patmos donde el apóstol escribió el Apocalipsis. Una luz cálida de tonos dorados inunda todo el ambiente y envuelve la figura del Evangelista.

Los efectos cromáticos de la túnica verde y el manto rojo con que se viste muestran armoniosos matices, que vibran intensamente merced a la pincelada ágil y deshecha con que están aplicados.

Procedencia: Adquirido hacia 1936 por la Diputación de Murcia a Dª Isabel López en representación del Hospital de Villanueva de Segura.

Exposiciones: Sevilla, 1982-1983, n° 34.

Bibliografía: Belda, 1978, p. 131; Kinkead, 1978, p. 123, 382; Belda, 1981, p. 53-54; Valdivieso, 1988, p. 90, 240.

37 *Calvario*

Lienzo: 410 x 252 cm
Sevilla: Iglesia de la Magdalena. Capilla de la Quinta Angustia
Hacia 1659-1660

En el breve plazo de once meses que van desde noviembre de 1659 a octubre de 1660 Valdés Leal realizó las pinturas que se integraban en los desaparecidos retablos de la Iglesia de San Benito de Calatrava de Sevilla, actualmente conservados en la capilla de la Quinta Angustia de la parroquia de la Magdalena. Junto con el pintor trabajaron Francisco de Ribas como realizador de la estructura de los retablos y Juan Gómez Couto como dorador. En realidad se trataba de tres retablos de sencilla estructura realizados para albergar las pinturas de Valdés; los dos laterales serían de reducidas proporciones pues contenían una sola pintura y más desarrollado el central. El patrono de estas obras fue Don Luis Federigui, caballero de la orden de Calatrava y alguacil mayor de Sevilla.

El compromiso de Valdés consistió en realizar un total de once pinturas, dos de mayor tamaño: El Calvario y la Inmaculada en los retablos laterales y otras nueve, medianas, que se incluían en el retablo mayor. Merced a una descripción de Ceán Bermúdez podemos conocer con bastante certeza la disposición de las pinturas que era la siguiente: en el primer cuerpo figuraban la Virgen con San Benito y San Bernardo en el centro y a los lados San Juan Bautista, San Andrés, Santa Catalina y San Sebastián. En el segundo cuerpo se disponían San Miguel en el centro y a los lados San Antonio Abad y San Antonio de Padua; en el remate iba El Padre Eterno.

Comenzando con la descripción de las pinturas que figuraban en los retablos laterales habrá que citar en primer lugar *El Calvario* situado en el colateral de la izquierda. En esta representación Valdés Leal alcanza altos niveles de dramatismo expresivo, tanto en la impresionante figura de Cristo en la Cruz como en las de la Virgen, San Juan y la Magdalena que aparecen a sus pies. El cuerpo de Cristo, que está captado ligeramente al sesgo, muestra un admirable estudio anatómico, cuyo dramático estatismo contrasta con el sinuoso revoloteo del paño de pureza movido por el viento. Su rostro doliente y patético transmite sin embargo una grandeza de espíritu que el artista ha sabido traducir con particular emoción; las figuras que aparecen rodeando la cruz muestran gestos y actitudes crispadas, especialmente la de la Virgen que da rienda suelta a su dolor sollozando con la cabeza apoyada en el madero. A derecha e izquierda se disponen la figura de la Magdalena y San Juan con sus brazos abiertos en actitud de duelo y reflejando en sus rostros una profunda aflicción.

Un espeso fondo de tinieblas cierra la escena, permitiendo con su oscuro contraste que las figuras que aparecen en primer plano intensifiquen su expresión dramática merced a los lívidos resplandores de carácter sobrenatural que las iluminan. El cromatismo de esta pintura está dominado por la alternancia de tonos azules, verdes, rojos y ocres que figuran en los mantos y en las túnicas de los personajes que aparecen al pie de Cruz.

Procedencia: De la iglesia de San Benito de Calatrava todo el conjunto pictórico pasó al Alcázar en 1810, al ser requisado por los franceses; después de la Guerra de la Independencia volvió a la iglesia donde permaneció hasta 1835, en que pasó al Museo de Bellas Artes por encontrarse abandonado el templo. En 1848 al reorganizarse la Orden de Calatrava por el duque de Montpensier, las pinturas fueron devueltas a la iglesia. En 1885 la Orden se trasladó a una capilla del convento de Monte-Sión donde estas obras permanecieron en lamentable abandono hasta que en 1922 se llevaron a su actual emplazamiento.

Bibliografía: Céan Bermúdez, 1800, V, pp. 113-114; Gómez Imaz, Ed. 1917, pp. 142, 152, 154, 157, 158; González de León, 1844, I, p. 190; Amador de los Ríos, 1844, II, pp. 374-375; Gestoso, 1892, p. 67; López Martínez, 1907, pp. 36-37; Beruete, 1911, pp. 43-46; Mayer, 1911, p. 189; Gestoso, 1916, pp. 57-64; López Martínez, 1922, p. 39; Von Loga, 1923, p. 356; Mayer, 1928, p. 332; Pompey 1955, p. 21; Trapier, 1960, pp. 25-28; Darby, 1962, p. 142; Granero, 1963, p. 238; Kinkead, 1978, pp. 386-401, Id, 1985, p. 30; Valdivieso, 1986, p. 268, Id, 1988, p. 98-106, 241-243.

38 La Inmaculada Concepción

Lienzo: 410 x 252 cm
Sevilla: Iglesia de la Magdalena. Capilla de la Quinta Angustia
Hacia 1659-1660

En el altar colateral derecho de la iglesia de San Benito de Calatrava se encontraba *La Inmaculada*, cuya armoniosa expresión y transparente cromatismo contrastan vivamente con la gravedad de las formas y los colores de la pintura del Calvario situado en el lado opuesto. Sobre un fondo de nubes de tonalidades gris-plata aparece la Virgen, con sus manos juntas a la altura del pecho, coronada con doce estrellas y revestida con sus tradicionales colores, que son el azul del manto y el blanco de la túnica. El rostro de la Virgen aparece descrito con facciones amplias y amables, respondiendo al característico tipo de belleza femenina configurado por Valdés Leal, que muestra una presencia directa y popular, opuesta claramente a los modelos creados por Murillo, siempre idealizados con rasgos suaves y delicados.

Una amplia iconografía alusiva a las invocaciones de las letanías marianas aparece en el fondo de la pintura y en el paisaje que se extiende a los pies de la Virgen. Así en la parte superior junto al Padre Eterno y al Espíritu Santo aparecen espejo, puerta del cielo y escalera mientras que en el paisaje figuran torre, ciprés, palmera, fuente y templo. Al fondo se recorta el perfil de una ciudad a la orilla de un río alusiva a la Civitas Dei.

Exposiciones: Sevilla, 1954, n° 11; Sevilla, 1973-1974, n° 37

Bibliografía: Ver la general de los retablos de Calatrava en *El Calvario*.

39 San Juan Bautista

Lienzo: 141 x 53 cm
Sevilla: Iglesia de la Magdalena. Capilla de la Quinta Angustia
Hacia 1659-1660

Figuraba esta composición en el primer cuerpo del retablo principal de la iglesia sevillana de San Benito de Calatrava y en ella se advierte un prototipo físico especialmente logrado que puede contarse como una de las mejores representaciones masculinas realizadas por Valdés Leal; está captado con un perfecto estudio en la contraposición de su anatomía, motivada por la flexión de una de sus piernas que aparece apoyada sobre una roca. Su intensa vibración corporal está reforzada por la contrastada iluminación que recae sobre su figura, efecto que intensifica la expresión de arrebato espiritual que emana de su rostro. El cromatismo de está pintura es de tonalidades tenues, únicamente interrumpido por el golpe rojo del manto que envuelve al Precursor.

Exposiciones: Sevilla, 1922, (C), n° 35; Sevilla, 1929, (G), n° 42.

Bibliografía: Ver la general de los retablos de Calatrava en *El Calvario*.


AGNVS DEI

40 San Andrés

Lienzo: 141 x 53 cm
Sevilla: Iglesia de la Magdalena. Capilla de la Quinta Angustia
Hacia 1659-1660

Situada junto al *San Juan Bautista* en el retablo citado, la figura de *San Andrés* muestra una composición menos feliz que la anterior, quizás condicionada por el tratamiento expresivo que el artista ha otorgado a este apóstol. Aparece captado en actitud melancólica, apoyado en la cruz en aspa que le respalda, e inmerso en la lectura de un texto sagrado que sujeta con una de sus manos, al tiempo que la apoya en una de sus rodillas. El efecto cromático de esta pintura está dominado por tonos crudos de secos matices, presididos por el gris de la túnica y el marrón del manto que recubre la figura.

Exposiciones: Sevilla, 1922, (C), nº 36; Sevilla, 1929 (C), nº 36.

Bibliografía: Ver la general de los retablos de Calatrava en *El Calvario*.

MUSEO NACIONAL DEL PRADO

41 San Sebastián

Lienzo: 141 x 53 cm
Sevilla: Iglesia de la Magdalena. Capilla de la Quinta Angustia
Hacia 1659-1660

A la izquierda el retablo principal de San Benito de Calatrava en su primer cuerpo, se disponía este *San Sebastián,* obra de magnífica calidad en la que su dibujo parece derivar, como ya se ha observado, de un original de Guido Reni, que Valdés conocería a través de un grabado. Pero, independientemente de este débito compositivo, la figura muestra un magnífico estudio anatómico y una movilidad corporal en marcada contraposición, que le permiten superar el obligado estatismo de la escena del martirio. En el rostro del santo, Valdés ha conseguido configurar una expresión espiritual que traduce el anhelo de quien sabe próxima su muerte y la acepta con serenidad.

Exposiciones: Sevilla, 1922, nº 22. Sevilla, 1929, nº 56.

Bibliografía: Ver la general de los retablos de Calatrava en *El Calvario.*

42 *Santa Catalina*

Lienzo: 141 x 53 cm
Sevilla: Iglesia de la Magdalena. Capilla de la Quinta Angustia
Hacia 1659-1660

La figura de *Santa Catalina* de este retablo estaba situada junto al *San Sebastián* y muestra una de las representaciones femeninas más atractivas realizadas por Valdés a lo largo de su producción, puesto que en ella supera incluso el atractivo de los prototipos que incluyó en el retablo del Carmen Calzado de Córdoba. La Santa aparece en pie, recostada sobre un alto pedestal, presentando los atributos habituales de su iconografía, que son la espada y la cabeza del tirano Magencio que figura a sus pies. La calidad de las telas que revisten su figura y la elegancia de su vestuario configuran un modelo de carácter aristocrático y distinguido que no volvería a repetirse en las obras realizadas por Valdés en fechas posteriores. Es ésta una pintura en la que se advierte una estética presidida por la elegancia y la belleza que proclaman claramente cómo Valdés Leal supo también orientar su arte hacia la consecución de lo amable y refinado. El colorido alternante del verde de la túnica y el rojo del manto, armoniosamente matizados, contribuye a intensificar la atractiva presencia de la Santa.

Exposiciones: Sevilla, 1922, (C), n° 34; Sevilla, 1929, (G), n° 45.

Bibliografía: Ver la general de los retablos de Calatrava en *El Calvario*.

43 San Antonio de Padua

Lienzo: 141 x 53 cm
Sevilla: Iglesia de la Magdalena. Capilla de la Quinta Angustia
Hacia 1659-1660

En el segundo cuerpo del retablo de San Benito de Calatrava aparecía en primer lugar a la izquierda la figura de *San Antonio de Padua*, cuya anatomía se dispone de perfil, configurando una línea quebrada que otorga a su expresión corporal una emotiva presencia. El Santo, semiarrodillado, abraza al Niño Jesús que se encuentra de pie sobre una roca, preso de una emotividad que congestiona la expresión de su rostro. Un cromatismo denso, presidido por las tonalidades marronáceas del hábito del Santo, inunda toda la escena, en la que sólo vibran los leves tonos rojizos que emanan de la túnica que envuelve al Niño.

Bibliografía: Ver la general de los retablos de Calatrava en *El Calvario*.

44 *San Antonio Abad*

Lienzo: 141 x 53 cm
Sevilla: Iglesia de la Magdalena. Capilla de la Quinta Angustia
Hacia 1659-1660

A la derecha del San Miguel figuraba *San Antonio Abad*, imagen grave y concetrada, embebida en actitud de leer un texto sagrado. El mejor logro de esta pintura radica sin duda en la expresión de la cabeza del Santo, en la que aparecen perfectamente descritos los rasgos de un anciano; su rostro traduce la irrenunciable decisión de no ocuparse más que en el ejercicio del espirítu, olvidando todas las cuestiones del mundo material. La sobriedad de su presencia está sólo interrumpida en la parte inferior por la figura del cerdo que constituye su habitual símbolo iconográfico. El cromatismo de esta pintura es igualmente austero, ya que los tonos dominantes son el blanco y el negro que aparecen en el vestuario del Santo.

Bibliografía: Ver la general de los retablos de Calatrava en *El Calvario*.

45 *San Miguel Arcángel*

Lienzo: 143 x 90 cm
Sevilla: Iglesia de la Magdalena. Capilla de la Quinta Angustia
Hacia 1659-1660

En el centro del segundo cuerpo del retablo de la Iglesia de San Benito de Calatrava figuraba este *San Miguel Arcángel*, obra que como las demás pinturas compañeras ha sido recientemente restaurada, lo que ha permitido recobrar gran parte de su primitiva calidad.

En ella Valdés utilizó, como en las versiones de este tema conservadas en el Museo del Prado, un grabado de Gillis Rousselet que reproduce un original de Rafael aunque su particular genio le permitió introducir en la pintura una fogosidad y un impetu, perfectamente reflejados en la belicosa actitud del arcángel en su lucha contra el demonio.

La técnica del artista apoya perfectamente la intención iconográfica de la imagen, puesto que se advierte en ella una pincelada fogosa y deshecha aplicada con una energía y fluidez propia de Valdés, en unos años en los que su estilo había llegado a su madurez y alcanzaba al mismo tiempo su plenitud.

Bibliografía: Ver la general de los retablos de Calatrava en *El Calvario*.

46 *San Ignacio haciendo penitencia en la Cueva de Manresa*

Lienzo: 213 x 142 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Firmado ilegible y fechado en 1660

Pertenece esta pintura a la serie que Valdés Leal pintó sobre la vida de San Ignacio para el claustro de la casa Profesa en Sevilla. En ella se narra el episodio en el que después de haber pasado en humilde penitencia varios días en Montserrat, San Ignacio se dirigió a Manresa, donde continuó su vida de riguroso ayuno y oración, vestido con humildes ropajes y dedicándose también al cuidado de los pobres y enfermos de dicha localidad. Para encontrar mayor soledad en su retiro buscó un lugar apartado de la población, a las orillas del río Cordonet, donde se refugió en una cueva en la que pasaba largas horas orando. Por ello en la pintura aparece el Santo de rodillas a la entrada de la cueva, rezando ante un crucifijo colocado sobre unas rocas. Profundamente conmovido en su penitencia abre los brazos en actitud patética, mientras que en su rostro se refleja una intensa espiritualidad.

En la valoración de esta pintura resalta la magnífica descripción de los detalles de naturaleza muerta que aparecen en el suelo, alusión a su rigurosa penitencia y que son un libro, una calavera y un flagelo. También presenta una notable calidad el tratamiento del paisaje que respalda la escena, inmerso en luces lívidas y dominado por tonos grises, verdes y azulados cuyo carácter mortecino intensifica el ascetismo de la composición.

A la derecha de la escena aparece descrita la boca de la cueva en cuyo interior, con figuras de pequeño tamaño, se representa a San Ignacio arrodillado, escribiendo sus Ejercicios Espirituales en presencia de Cristo y la Virgen, que le contemplan con beneplácito, sentados en un trono de nubes resplandecientes.

En un reciente examen realizado en esta pintura se han podido leer, al lado de una firma de Valdés de la que sólo quedan letras fragmentarias, las cifras prácticamente íntegras que señalan el año 1660. En este año se ejecutó al menos esta pintura, pudiéndose suponer que las restantes de la serie las iría realizando el artista de forma intermitente, para finalmente ser colgado todo el conjunto en 1665 en el Patio de la Casa Profesa de los Jesuitas de Sevilla.

Procedencia: Todas las pinturas de la vida de San Ignacio pertenecieron a la Casa Profesa de los jesuitas hasta la expulsión de la orden en 1767, en que fueron requisadas. Pasaron al Alcázar de Sevilla donde en 1810 fueron inventariadas por los franceses, quienes al juzgarlas sin interés no se apropiaron de ninguna de ellas. Ingresaron en el Museo de Bellas Artes de Sevilla en el momento de su formación en 1820, figurando en el antiguo convento de franciscanos de San Buenaventura. Posteriormente se trasladaron al actual Museo en 1841.

Bibliografía: Ortiz de Zúñiga, 1796, V, p. 48; Gómez Imaz, 1810, ed, 1917, pp. 123, 131, 132, 163, 164, 166, 168; González de León, 1844, I, p. 226; López Martínez, 1907, pp. 33, 34; Beruete, 1911, pp. 95-100; Mayer, 1911, pp. 203-204; Gestoso, 1916, pp. 127-131; Von Loga, 1923, p. 360; Mayer, 1928, p. 335; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, p. 139; Gudiol, 1940, p. 120; Vargas Zúñiga, 1948, pp. 100-107; Pompey, 1955, p. 27; Trapier, 1956, pp. 15-16; Gudiol, 1957, p. 13; Kubler-Soria, 1959, p. 294; Real, 1959, III, p. 674; Trapier, 1960, pp. 61-64; Darby, 1962, p. 142; Mesa-Gisbert, 1964, pp. 74-78; Pedregal, 1965, pp. 171-174; Rodríguez G. de Ceballos, 1966, p. 242-249; Hernández Díaz, 1967, pp. 52-54; Rodríguez G. de Ceballos, 1969, pp. 62-63; Angulo, 1971, p. 378; Kinkead, 1978, pp. 247-248, 433-477; Id, 1985, pp. 39-40; Valdivieso, 1968, p. 268. Id, 1988, p. 106-117, 244-246.

47 *El trance de San Ignacio en el Hospital de Manresa*

Lienzo: 215 x 124 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1660-1664

El episodio que describe, *El trance de San Ignacio en el Hospital de Manresa,* aconteció un sábado en la enfermería del Hospital de dicha localidad, donde el Santo iba con frecuencia a atender a los enfermos; se encontraba junto a una ventana que comunicaba con la iglesia oyendo la oración de Completas cuando perdió totalmente el sentido, cayendo al suelo. Pasó tres días en tal circunstancia y como no volvía en sí le dieron por muerto y decidieron enterrarle. Sin embargo en el último momento uno de los presentes puso la mano sobre su corazón advirtiendo que latía, por lo que, admirados, reconocieron que permanecía en estado de trance y decidieron dejarle en tal situación. El arrobamiento se prolongó durante una semana, ya que el sábado siguiente a la misma hora en que había perdido el sentido lo recobró en el momento en que en la iglesia cantaban la Salve. Señala la vida de San Ignacio que fue en este trance cuando Dios le reveló su designio de que fundase la Compañía de Jesús, señalándole la forma de su fundación y gobierno.

La composición de esta pintura muestra al Santo acostado en el suelo de una estancia, con las manos recogidas sobre el pecho; le rodean varios personajes masculinos, uno de los cuales, arrodillado, advierte después de ponerle la mano en el pecho que su corazón aún late, lo que provoca una reacción colectiva de asombro entre los presentes, que se disponen a enterrarlo. A la derecha y en segundo término se describe una escena en la que aparece San Ignacio orando ante un cadáver, que varios deudos han llevado ante su presencia en el Hospital, en espera de una resurrección milagrosa.

La ambientación lumínica en que se desarrolla esta escena del trance de San Ignacio es muy tenue y por ello las figuras emergen a duras penas de la penumbra que invade el recinto. Por otra parte el colorido es también oscuro, presidido por tonos negros y marrones, estando únicamente la parte superior de la escena inundada por resplandores dorados que subrayan el carácter sobrenatural del trance. Dos pequeños ángeles revolotean en este área, proporcionando sus gráciles figuras un alivio a la tensión emocional que impera en la parte inferior de la escena.

Bibliografía: Ver la general de la serie en *San Ignacio haciendo penitencia en la Cueva de Manresa.*

48 San Ignacio exorcizando a un poseso

Lienzo: 210 x 164 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1660-1664

En la vida de San Ignacio escrita por el Padre Rivadeneira no se narra ningún episodio que tenga relación directa con la pintura que representa a *San Ignacio exorcizando a un poseso,* que puede tener relación con los numerosos pasajes de su biografía en los que se evidencia su poder sobre los demonios, especialmente sobre mujeres poseidas por Satán. Sin embargo, la intención de los jesuítas sevillanos parece haber sido situar este episodio durante la estancia del Santo en Manresa, como puede deducirse al interpretar la escena que figura en segundo plano. La representación pictórica se desarrolla en un interior en penumbra, en el que aparece un varón arrodillado en el suelo, víctima de sacudidas espasmódicas y gritando desesperadamente. Le rodea un grupo de hombres y mujeres que intentan dominarle, en medio de los cuales aparece San Ignacio en actitud de impetrar la ayuda divina necesaria para liberar al poseso del demonio que le atormenta. La petición del Santo tuvo respuesta favorable, ya que el demonio en forma de dragón sale del cuerpo del poseso a través de su boca, librándose así de sus horribles padecimientos.

La escena que aparece al fondo de la pintura corresponde a la estancia del Santo en Manresa y le muestra conviviendo con los mendigos en el Hospital y conversando con ellos familiarmente, tal y como aparece en un grabado realizado por Adrián Collaert que se incluye en la vida del Santo editada en Amberes en 1610.

El mal estado de conservación de esta pintura repercute negativamente sobre la valoración que puede hacerse sobre su colorido, que está dominado por tonos apagados, con matices que originariamente pudieron tener cierta calidad, pero que en la actualidad apenas muestran más que espacios neutros carentes de interés.

Bibliografía: Ver la general de la serie en *San Ignacio haciendo penitencia en la Cueva de Manresa.*

49 *La aparición de Cristo a San Ignacio camino de Roma*

Lienzo: 217 x 160 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1660-1664

En un viaje realizado de Venecia a Roma por los miembros de la entonces recién fundada compañía de Jesús aconteció la aparición de Cristo a San Ignacio. La vida del Santo narra cómo San Ignacio, caminando ya muy próximo a Roma, tomó alguna delantera a sus compañeros entrando en un templo abandonado y en ruinas que estaba de camino; allí, rezando fervorosamente, encomendó al Dios Padre, a Cristo y a la Virgen el pequeño grupo de religiosos que con él había fundado la Compañía de Jesús. En medio de su plegaria el Santo entró en éxtasis y vio entre grandes resplandores al Padre Eterno dirigiéndose a su Hijo, que avanzaba llevando una pesada cruz a sus espaldas y le pidió que protegiese al Santo y a sus compañeros. Entonces Cristo, volviendo los ojos hacia San Ignacio le habló diciendo: «Yo os seré propicio en Roma», al tiempo que la visión desaparecía.

La pintura de Valdés se ajusta exactamente a la descripción de este pasaje de la vida del Santo, que aparece arrodillado en el interior de un templo inundado de nubes celestiales. A su derecha figura Cristo que camina con la Cruz a cuestas y coronado de espinas, en el momento de pronunciar la frase propiciatoria, mientras que en lo alto el Padre Eterno preside la escena; también en la parte superior tres pequeños ángeles revolotean entre nubes. Como punto de partida para realizar esta composición Valdés parece haber utilizado una estampa de Cornelius Bloemaert, que sin embargo ha sabido recrear con habilidad para evitar el sometimiento fiel a la imagen que se le había proporcionado. Al fondo de la pintura se desarrolla una escena en la que un guerrero armado sobre un caballo persigue a un jesuita, que quizás es el propio San Ignacio, representación alegórica de la persecución que se desató contra los miembros de la Compañía de Jesús a su llegada a Roma.

El cromatismo de esta escena es el más rico y mejor conservado de toda la serie; el negro dominante del hábito del Santo se contrasta armoniosamente con el gris blanco de la túnica de Cristo, mientras que en la parte superior de la pintura el áureo rompimiento de Gloria se vitaliza con los cuidados matices que el artista ha obtenido en la túnica roja que envuelve al Dios Padre.

Bibliografía: Ver la general de la serie en *San Ignacio haciendo penitencia en la Cueva de Manresa.*

50 *Alegoría de la Salvación*

Lienzo: 130 x 99 cm
York: Galería de Arte de la ciudad
Hacia 1660

En torno a 1660 Valdés Leal alcanzó la plenitud de un estilo, siendo claro testimonio de esta afirmación la pareja de "vanitas" que realizó en este año y que se conservan respectivamente en el Wadsworth Ateneum de Hartford, en los Estados Unidos y en la Galería de Arte de la Ciudad en York. La primera de estas obras no ha podido ser obtenida en préstamo para la exposición malográndose por ello el objetivo de poder ser vistos juntos por primera vez y admirar en tanto su unitario sentido compositivo, así como su común y complementaria iconografía.

Mientras la Alegoría de la vanidad de Hartford alude a la fugacidad del disfrute de placeres y a la inutilidad de acumular riquezas, detentar el poder, acumular la sabiduría o disfrutar de la fama, ante el inexorable paso del tiempo y el inevitable final de la vida, esta *Alegoría de la Salvación*, señala que la salvación del alma y la consecución de la vida eterna es el fin último y primordial que debe perseguir el hombre. En el proceso para alcanzar dicha meta, está basado el sermón moralizante contenido en estas pinturas. La intención de subrayar como fin fundamental de la existencia la salvación del alma, aparece claramente indicada por la figura de un ángel que, con una de sus manos, muestra un reloj de arena como indicación de la brevedad de la vida humana mientras que con la otra señala hacia lo alto donde aparece una corona rodeada de áureos resplandores sobre la cual una inscripción latina dice: *Quam repromisit Deus,* es decir «La que prometió Dios». Esta inscripción no es más que una síntesis de una frase más extensa que figura en una epístola del apóstol Santiago, 1, 12-20 que señala «Bendito es el hombre que resistió la tentación, pues una vez probado recibirá la corona de vida, que Dios ha prometido a los que le aman». La obtención de la corona de vida a que alude el texto no es otra cosa que la salvación eterna.

Los medios para conseguir esta meta están claramente especificados en la pintura y no son otros que la oración, la penitencia, la dedicación a lecturas piadosas y el ejercicio de la castidad. Este pensamiento estaba intensamente arraigado dentro del sentimiento religioso español de la época y fue sentido de forma especial dentro del ambiente espiritual sevillano, llegándose a plasmar primero en estas pinturas y posteriormente a través de Mañara, en el Hospital de la Caridad.

La representación pictórica está protagonizada por un hombre joven de unos treinta años, sentado tras una mesa, que en actitud profundamente concentrada lee y medita sobre un texto sagrado. Esta dedicación piadosa se amplía con la aparición de un rosario en su mano y un flagelo sobre la mesa, en claras alusiones a la oración y penitencia. En medio de varios libros religiosos aparece un búcaro con lirios, atributo de la castidad, completándose así todos los sím-


QUAM REPROMISIT DEUS
Simbolo de la
Triunfo de la Cruz

bolos de virtud que conducen al alma humana por el camino de la salvación. Sobre la pared del fondo de la estancia figura una representación pictórica de *la Crucifixión*, adornada con un rico marco en el que aparecen pequeños ángeles y varios de los instrumentos simbólicos de la pasión de Cristo. La presencia de esta pintura refuerza el sentido de meditación espiritual que en conjunto contiene esta alegoría.

El cromatismo de esta pintura es consecuencia de la intencionalidad moral de su iconografía presentando por ello tonos fríos y apagados en los que dominan grises, marrones, y azules oscuros, contrastados tan sólo por el golpe rojo que figura en la capa del ángel. Al igual que en la pintura anterior la pincelada es rápida, intuitiva y vital.

Exposiciones: Londres, 1938, n° 20; York, 1955, n° 93; Bernard Castle, 1967, n° 77; Londres, 1981, n° 37; Madrid, 1983-1984, n° 108.

Bibliografía: E.H., 1938, p. 56; Borenius, 1938, pp. 146-147; Trapier, 1956, pp. 8, 11, 25, 28, 30; Gaya Nuño, 1958, p. 32; Kubler-Soria, 1959, p. 293; Nordstrom, 1959, pp. 127-137; Trapier, 1960, pp. 14, 32-34, 54; Catg. York Art Gallery, 1961, p. 98; Darby, 1962, pp. 142, 144; Gallego, 1962, pp. 136-138; Young, 1967, pp. 57-58; Gallego, 1968, pp. 201-202; Bergstrom, 1970, p. 77; Angulo, 1971, p. 374; Kinkead, 1978, pp. 152-155, 401-402; Pérez Sánchez, 1984, p. 108; Kinkead, 1985, p. 39; Valdivieso, 1986, p. 270.

Detalle CAT. 50

Alegoría de la Vanidad.
Hartford. Wadsworth Atheneum.

51 San Marcos el afligido y San Eloy

Lienzo: 90 x 67 cm
Las Arenas (Vizcaya): Colección particular
Hacia 1660-1665

La iconografía de esta pintura ha sido determinada como *San Marcos el afligido y San Eloy*, aunque la identificación del primero de estos personajes es difícil de precisar. Lo que parece cierto es que la pintura iconográficamente refleja la contraposición del espíritu ascético de la vida de los eremitas, con la vinculación al mundo material de los religiosos insertos en la jerarquía eclesiástica. Ambos personajes parecen estar inmersos en un diálogo en el que cada cual intenta justificar el sentido de la respectiva actitud espiritual que desempeñan. San Eloy aparece suntuosamente vestido con ropaje de obispo, llevando mitra, báculo y capa pluvial. Como patrono de los plateros, oficio que ejerció antes de ser obispo, aparecen a sus pies el yunque y otros instrumentos de trabajo, así como distintas obras de orfebrería identificables con un aguamanil, una bandeja y una taza. Por otra parte dos pequeños ángeles juegan con una cruz procesional y un cáliz, testimonio del suntuoso ajuar litúrgico que la iglesia utiliza. Al fondo de la pintura y enmarcado en un solemne espacio arquitectónico, se advierte un trono de orfebrería que pudiera relacionarse con el que San Eloy realizó para Clotario II rey de los francos.

Esta referencia al esplendor y boato del ceremonial litúrgico contrasta con la austeridad que emana de la figura de San Marcos, que lleva humildes vestidos que subrayan su condición de ermitaño despojado de todos los valores materiales y dedicado a una vida de soledad y penitencia. Con una mano señala al cielo donde aparece la figura de un ángel, que según la leyenda de la vida de este Santo, le dio la comunión cuando estaba retirado en los desiertos de Egipto, alusión que traduce el árido paisaje que cierra la composición a la izquierda, marcando una profunda perspectiva.

Procedencia: Perteneció en el siglo XVIII al Marqués de Feria de Madrid. En el siglo XIX fue de Don José Madrazo figurando en su catálogo de 1865. Pasó después a la colección de Aureliano de Beruete. Posteriormente figuró en el comercio de arte de Madrid, donde hacia 1940 fue adquirido por Félix Valdés de Bilbao.

Exposiciones: Londres, 1920-1921, nº 90.

Bibliografía: Madrazo, 1856, p. 104; Gestoso, 1916, p. 205; Trapier, 1960, p. 17; Kinkead, 1978, p. 167, 413, Valdivieso, 1988, p. 139, 247.

52 *La Inmaculada Concepción con dos donantes*

Lienzo: 190 x 204 cm
Londres: Galería Nacional
Firmado: Jn Baldes (en monograma) fac 1661

Como obra excepcional hay que considerar la representación de *La Inmaculada Concepción con dos donantes* que se conserva en la Galería Nacional de Londres, obra que incluye los dos mejores retratos que de Valdés han llegado hasta nuestros días. El situado a la izquierda muestra a una dama de edad avanzada vestida de negro, cubierta con toca y en actitud orante; su rostro concentrado y sereno refleja al mismo tiempo un ánimo bondadoso y afectivo. A la derecha aparece un varón de unos treinta y cinco años que puede ser el hijo de la anterior; en una de sus manos lleva un misal, mientras que con la otra señala hacia la figura de la Virgen. El birrete que aparece detrás de su brazo parece indicativo de su condición de eclesiástico; su rostro conecta con el del espectador trasmitiendo a través de sus rasgos finos y agraciados las características de una personalidad sensible e inteligente.

En la figura de la Inmaculada Valdés refleja un prototipo ya conocido en su producción, puesto que lo había plasmado de forma próxima en la versión del Museo del Louvre. Su ondulado perfil se recorta sobre un fondo de nubes plateadas, en el que aparece profusión de pequeños ángeles rodeándola. Los que figuran en la parte superior se disponen a coronarla, mientras que otros llevan atributos marianos como el espejo, lirios, rosas, ramos de olivo y palma. Otros atributos como el trono de la sabiduría y la puerta del Cielo aparecen entre las nubes, mientras que arriba el Padre Eterno y el Espíritu Santo presiden la composición. También se identifican a la izquierda las figuras de los Arcángeles San Miguel y San Rafael.

El colorido que el artista ha empleado en esta pintura está presidido por sobrios matices armoniosamente conjuntados; el vestuario de ambos donantes está dominado por el negro, mientras que en la figura de la Virgen alternan el blanco y el azul. Pequeños y vivaces toques de amarillo, rosa, verde, rojo y ocre emanan de los leves paños que cubren a los ángeles, completándose esta gama de tonos vibrantes con el naranja que lleva la túnica del Dios Padre.

Procedencia: Adquirido en España por Frederic Charteris; su viuda lo vendió en 1889 a la Galería Nacional de Londres.

Exposiciones: Londres, 1862, n° 73.

Bibliografía: López Martínez, 1907, p. 45. Beruete, 1911, pp. 53-54; Mayer, 1911, pp. 190-191. Tormo, 1914, p. 207. Gestoso, 1916, pp. 80-81; López Martínez, 1922, p. 32. Von Loga, 1923, p. 354; Mayer, 1928, p. 333. Friedlander-Lafuente, 1935, p. 138; McLaren, 1972, pp. 98-99. Pompey, 1955, p. 24; Kubler-Soria, 1959, p. 292. Trapier, 1960, pp. 35-36. Angulo, 1971, p. 383. Kinkead, 1978, pp. 163-164, 410; Valdivieso, 1986, p. 270, Id, 1988, p. 124, 248.

53 *La Magdalena*

Lienzo: 216 x 117 cm
Villamanrique de la Condesa, Sevilla: Colección de S.A.R. e I. Dª Esperanza de Borbón
Hacia 1660-1665

Hasta fechas recientes se creía perdida la pintura de *la Magdalena* que en el siglo XIX perteneció a la colección de D. Aniceto Bravo de Sevilla, donde formaba conjunto con *Santa Lucía, Santa Inés* y *Santa Catalina,* hoy en paradero desconocido.

En la época romántica fue ésta una pintura que gozó de especial popularidad, conociéndose de ella numerosas copias. No fue gratuito este aprecio popular por esta obra ya que es una de las más atractivas de las que pintó Valdés Leal, no sólo por su excelente calidad técnica sino también por la elegancia y belleza del modelo. Valdés ha configurado en ésta una admirable presencia femenina, de cuerpo entero, elegantemente ataviada de la cabeza a los pies y dotada de intensa movilidad expresiva al mostrarla ligeramente de perfil y girando su cintura. Su rostro se vuelve hacia lo alto en actitud de solicitar ayuda divina para tener la fuerza suficiente que le permita apartarse de los deleites de la vida mundana. La alusión a la riqueza y a los placeres se plasma en el conjunto de ricas telas y joyas que aparecen sobre una silla y que ella rechaza con gesto vehemente para dedicarse a la vida de oración y penitencia. Es obra ésta que muestra claramente la faceta de Valdés Leal como excelente intérprete de la elegancia y la hermosura, en unos términos que desmienten categóricamente la tópica leyenda de pintor macabro y atormentado.

El cromatismo de esta pintura está presidido por el ambiente gris verdoso que domina en la estancia donde se encuentra la Santa. En su vestuario destaca sobre todo el efecto de los ostentosos bordados en oro y plata que junto con el rojo forman un repertorio de tonos perfectamente armonizados.

Procedencia: Colección de Don Aniceto Bravo, Sevilla, 1844; Colección del Duque de Montpensier, Sevilla; Colección Infanta Luisa de Orleans, de donde pasó por herencia a su actual propietario.

Exposiciones: Sevilla, 1902, nº 13.

Bibliografía: Amador de los Ríos, 1844, II, p. 424; Banda, 1957-1958, nº 8; Kinkead, 1978, p. 448; Valdivieso. 1982. p. 28. Id. 1986, p. 270. Id. 1988, p. 139, 248.

54 *Camino del Calvario*

Lienzo: 209 x 160 cm
Madrid: Museo del Prado
Hacia 1661

Es ésta una obra de potente efecto dramático, merced a la monumentalidad de su composición que presenta en primer plano y a gran tamaño la figura de Cristo con su cuerpo doblado por el peso de la Cruz. Valdés ha conseguido describir con acierto el penoso esfuerzo que Cristo realiza en su subida al Calvario, dando la sensación de que camina tambaleante, abriendo ampliamente sus piernas para poder mantener el equilibrio. A pesar del padecimiento corporal a que está sometido su rostro muestra una concentración emotiva que no traduce sufrimiento físico, sino una serena aceptación del suplicio.

Detrás de Cristo marchan, en un doliente cortejo, la Virgen, que es consolada por San Juan, y una de las Marías que da rienda suelta a su aflicción. Al fondo, la composición se abre a un paisaje que describe las laderas del Monte Calvario.

Muy sobrio es el cromatismo incluido en esta pintura, puesto que aparece presidido por los tonos grises y malvas del vestuario de Cristo, que sólo se animan por los ligeros toques rojos y azules que llevan las túnicas de San Juan y la Virgen. En la Hispanic Society de Nueva York se conserva una repetición casi exacta de esta obra firmada y fechada por Valdés en 1661. Existen únicamente diferencias en las expresiones de los integrantes del cortejo que sigue a Cristo y en el paisaje de fondo en el que el pintor ha colocado las figuras de los soldados que con los dos ladrones ascienden hacia el Calvario. La comparación de las pinturas muestra que la versión del Museo del Prado es más fluída en su ejecución que la de Nueva York, apreciándose una pincelada más vivaz y deshecha; sin embargo su cromatismo es prácticamente similar.

En el Museo de Bellas Artes de Bilbao figura una pequeña composición que representa el *Camino del Calvario,* fechable hacia 1661 y que puede considerarse como un estudio preparatorio para las versiones de este tema antes mencionadas. Este estudio muestra ya el esquema compositivo que luego desarrolló en las pinturas definitivas, incluyendo además en la parte superior una mayor amplitud espacial que contribuye a equilibrar la escena.

Procedencia: Adquirido por el Estado Español en 1986, siendo destinado al Museo del Prado.

Exposiciones: Florencia 1986, p. 64.

Bibliografía: Mena Marqués M., 1986, p. 64. Valdivieso, 1988, p. 127, 249.

Camino del Calvario.
New York. The Hispanic Society of America.

55 *La conversión de San Pablo*

Lienzo: 188 x 108 cm
Lyon: Museo de Bellas Artes
Hacia 1660

Esta pintura ha permanecido inédita hasta la presente exposición en la que por vez primera se muestra el público como obra de Valdés Leal; por sus características compositivas y su considerable formate puede ser considerada a partir de ahora como una de las obras más relevantes de este artista.

La aparatosa movilidad que exige la descripción de este episodio hubo de ser por fuerza motivo de interés para un pintor como Valdés Leal a la cual aportó su característico dibujo y especialmente la vitalidad de su pincelada. De igual manera la gesticulante y teatral actitud del apóstol y también del caballo derribado reflejan la peculiar impronta estilística de Valdés Leal, quien en esta pintura utilizó recursos muy afines a los que había empleados años antes en la *Retirada de los sarracenos* realizada para la iglesia del convento de Santa Clara de Carmona en 1656.

La triunfal actitud de Cristo en la parte superior de la composición está también configurada con fisonomía vitalista y expresiva. Tonos de rojo gris y amarillo dominan en el cromatismo del cuadro armonizando perfectamente entre sí y contribuyendo con sus contrastes a intensificar el sentido del ímpetu y la violencia que impera en la escena.

Hasta ahora esta pintura venía considerándose en el Museo de Lyon como anónima de escuela indeterminada.

Procedencia: Iglesia de San Vicente de Lyon.

Exposiciones: Nunca expuesto al público.

Bibliografía: Inédito.

56 *La imposición de la casulla a San Ildefonso*

Lienzo: 274 x 252 cm
Sevilla: Catedral. Capilla de San Francisco
Hacia 1661

En la Catedral de Sevilla figura desde 1657, en el retablo de la Capilla de San Francisco, una magnífica y aparatosa representación de su Apoteosis que había sido realizada por Francisco de Herrera el Joven. Para completar el retablo de esta capilla, el Cabildo decidió en 1661 colocar en su remate una pintura de *La Imposición de la Casulla a San Ildefonso* ya que la Catedral carecía de una imagen dedicada a este Santo, siendo encargada esta obra a Valdés Leal.

La composición de esta obra muestra un sencillo esquema en diagonal, que une las figuras de la Virgen y San Ildefonso. La aparente simplicidad compositiva de carácter estático, se dinamiza sin embargo con la presencia de la casulla, amplia y ondulada, que con su opulento colorido se convierte en el elemento dominante de la escena. Las dos figuras que protagonizan este episodio son amplias y monumentales, estando descritas con facciones anchurosas, propias para ser vistas desde lejos, y lógicamente diseñadas espacialmente para ser contempladas de abajo arriba. El emotivo rostro de San Ildefonso es de carácter totalmente naturalista y tomado sin duda de un modelo real, que puede ser perfectamente el de algún prebendado o canónigo de la Catedral de Sevilla.

Los escasos espacios libres que dejan las figuras están ocupados por pequeños ángeles que revolotean en la parte superior, juegan escondidos bajo la casulla o sostienen el libro de loas marianas escrito por el Santo. Todos ellos muestran las facciones propias de los graciosos niños feos que Valdés describe habitualmente.

Una luz de tonalidades áureas invade toda la escena, estando este efecto reforzado por las gamas doradas de la casulla bordada, que contrastan armoniosamente con el verde de su forro. Los restantes efectos cromáticos son convencionales, puesto que en la figura de la Virgen alterna el azul de su capa con el rosa de su túnica, mientras que en la de San Ildefonso combinan el rojo de la muceta con el negro de la sotana.

Otra versión de la *Imposicion de la Casulla a San Ildefonso* se encuentra en colección particular de Palma de Mallorca, firmada y fechada en 1661. Es obra que presenta una composición totalmente opuesta a la pintura de la Catedral, pero el dato de que ambas estén realizadas en el mismo año y además presenten el mismo formato y las mismas medidas, permite pensar que la pintura de Mallorca pudo ser una primera versión del tema y que una vez colocada en su lugar no fue aprobada por el Cabildo de la Catedral, a causa de la profusión de figuras que posee y su falta de claridad compositiva. Esto llevaría a Valdés Leal a realizar una segunda versión más simplificada, pefectamente visible desde el suelo.

Procedencia: Ha permanecido en el lugar para el que fue pintado.

Bibliografía: Torre Farfán, 1671, p. 160; Ponz, ed. 1947, p. 672; Céan Bermúdez, 1800, V, p. 113; Id. 1804, p. 75; Passavant, 1887, p. 292; López Martínez, 1907, p. 38; Gestoso, 1909 s/p; Beruete, 1911, p. 64; Mayer, 1911, p. 193; Gestoso, 1916, pp. 81-83; Von Loga, 1923, p. 358; Mayer, 1928, p. 334; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, p. 138; Angulo, 1944, pp. 394-395; Pompey, 1955, p. 23; Kubler-Soria, 1959, p. 330; Trapier, 1960, p. 36; Darby, 1962, pp. 144-145; Gómez Menor, 1965-1966, p. 29; Kinkead, 1978, pp. 161, 407; Valdivieso, 1978, p. 105; Id. 1985, p. 431; Id. 1986, p. 268. Id, 1988, pp. 130-132, 250.

La imposición de la casulla a San Ildefonso.
Palma de Mallorca. Colección particular.

57 San Judas Tadeo

Lienzo: 110 x 91 cm
Toledo: Museo de el Greco
Hacia 1660-1665

El *San Judas Tadeo* que se conserva en el Museo del Greco de Toledo, es probablemente la única pintura identificada de un apostolado completo pintado por Valdés Leal. Para la realización de esta figura el artista se ha servido de una fuente iconográfica muy difundida, ya que empleó un grabado de P. Isselburg que reproduce uno de los apóstoles de Rubens, actualmente en el Museo del Prado. La expresión de vehemencia espiritual que refleja el rostro del anciano apóstol se apoya en una definición facial de carácter naturalista, que indica también la utilización de un modelo vivo.

El estado de conservación de esta pintura es precario, puesto que muestra excesivos repintes que han alterado el cromatismo original, en azul y verde, que figura en el manto y la túnica del apóstol.

Procedencia: Colección del Marqués de Vega Inclán, Toledo, quien en 1942 lo donó al Museo del Greco.

Bibliografía: Beruete, 1911, pp. 58-59; Mayer, 1911, p. 194; Gestoso, 1916, p. 203; Gómez Moreno, 1968, p. 78; Kinkead, 1978, pp. 167, 412, Valdivieso, 1988, p. 142, 247.

58 La visión de la Cruz en el taller de Nazaret

Lienzo: 155 x 144 cm
Sevilla: Colección particular
Hacia 1665-1669

La habitual intrascendencia anecdótica que se otorga en el barroco a la escena del taller de Nazaret queda superada en esta pintura, al configurar Valdés Leal una representación premonitoria de la Pasión de Cristo. En efecto la actividad artesana que San José efectúa en su banco de carpintero y la lectura que la Virgen realiza en su libro quedan interrumpidas por ambos para concentrar su atención en la figura del Niño, ya casi adolescente, que levanta sus ojos hacia lo alto para contemplar una aparición de la Cruz rodeada de ángeles que muestran atributos de la futura Pasión, como la corona de espinas, el sudario y la lanza.

La trascendencia espiritual del momento representado se desenvuelve sin embargo en un ambiente de marcado carácter naturalista, ya que Valdés se ha ocupado de describir con cuidadosa técnica detalles íntimos como la [illegible]cenas que figuran en un búcaro, los accesorios del taller de carpinteria, el cesto con la ropa e incluso dos palomas que aparecen en la parte inferior de la escena.

Procedencia: Colección del Marqués de San José de Serra desde mediados del siglo XIX.

Bibliografía: Gestoso, 1916, p. 143; Gudiol, 1957, p. 133; Kinkead, 1978, pp. 168-415, Valdivieso, 1988, p. 152, 251.

59 *San Antonio de Padua con el Niño*

Lienzo: 176 x 113 cm
Valencia: Museo de Bellas Artes
Hacia 1665-1669

Valdés ha captado en esta obra el emotivo encuentro del Santo con el Niño, a través de gestos y actitudes que traducen una intensa vehemencia espiritual, en unos términos opuestos y distantes a las versiones que Murillo realizó de este tema, siempre presididas por la amabilidad de las presencias físicas. La tensión anímica que Valdés introduce en esta versión beneficia altamente su trascendencia expresiva, intensificando su carácter visionario y místico.

El encuentro de San Antonio con el Niño transcurre en medio de un paisaje en que el Santo hace penitencia arrodillado ante una roca, sobre la que aparece un libro y un ramo de azucenas atributo este último simbólico de pureza; en la parte inferior dos ángeles juegan con un crucifijo de madera, un flagelo y una calavera. Todos estos objetos están descritos admirablemente como elementos de naturaleza muerta, siendo indicativos de la intensidad de la vida ascética del Santo, recompensada por el Niño al descender del cielo para abrazarle. Este efecto está adecuadamente resuelto en la pintura, al aparecer el Niño de pie en el espacio, apoyado sobre una peana configurada por tres cabezas de ángeles. Su ligera anatomía refleja la sensación de un cuerpo ingrávido que desciende movido por un leve impulso.

Un desdibujado fondo de paisaje respalda a ambas figuras, adivinándose una lejanía animada por árboles de nervioso ramaje, cuya movilidad refuerza también el efecto del celaje ocupado por vaporosas nubes. El cromatismo de esta pintura está presidido por el tono marrón que cubre la figura del Santo, complementándose con el leve toque rojo que aparece en la túnica del Niño, cuyos extremos ondean ampulosamente en el espacio.

Procedencia: Sir John Fitsherbert, Tissington Hall; Herner Wengraff, Londres. Madrid colección particular de donde pasó al Estado español, por venta, siendo depositada en 1983 en el museo de Valencia.

Exposiciones: Londres, 1971, n° 4; Londres 1976, n° 67; París, 1976, n° 58.

Bibliografía: Pérez-Sánchez, 1976, p. 81. Kinkead, 1978, pp. 187, 423; Valdivieso, 1986, p. 270, Id, 1988, p. 142, 251.

60 *La Asunción de la Virgen*

Lienzo: 215 x 156 cm
Washington: Galería Nacional de Arte
Firmado: Baldés Leal (con anagrama)
Hacia 1665-1669

Obra de especial interés es *La Asunción de la Virgen* que se conserva en la Galería Nacional de Washington, firmada por Valdés Leal aunque carente de fecha; sin embargo por sus características de estilo puede situarse hacia 1665-1669. En esta representación el pintor ha utilizado un solemne esquema compositivo, en el que se integran figuras con presencias rotundas y monumentales. Estas características permiten pensar que se trata de una pintura realizada para ser contemplada a cierta distancia del espectador y con punto de vista de abajo-arriba, reforzado por la disposición del apóstol que aparece de medio cuerpo y en primer término de la escena.

El espacio superior de la pintura está ocupado por la grandiosa figura de la Virgen, ascendiendo con los brazos abiertos, mientras es sostenida por tres ángeles que unen sus brazos formando una sólida peana al tiempo que adoptan impetuosas y arrebatadas actitudes físicas. Este sentido de energía y de fuerza se advierte también en la técnica pictórica empleada por Valdés, habitual en él cuando resuelve composiciones que han de situarse a gran altura. Por ello utiliza un toque de pincel grueso y pastoso que aplica sobre el lienzo con golpes restregados e impetuosos.

Un cromatismo con dominante azulado preside la escena, condicionado en principio por el propio fondo celestial que le respalda, configurado con retazos azulados y blanquecinos sobre el que se superponen difusas figuras de ángeles músicos y cantores con suaves tonalidades rosáceas. Azul y blanco vuelven a repetirse en el manto y la túnica de la Virgen y el rosa en las telas del ángel que centra la peana. Tonos más potentes aparecen en el vestuario de los apóstoles situados en primer término, que pueden identificarse con San Pedro y San Juan, destacándose sobre todo el ocre y azul que dinamizan la figura del primero, con la intención de servir de punto de atracción visual para introducir con su actitud la atención hacia la figura de la Virgen, en el centro de la escena.

Procedencia: Alcázar de Sevilla en 1810. Sustraído de España por las tropas napoleónicas en 1812; Colección Mme. Landolfo Carcano, París; Galería Georges Petit, París, 1912; Colección Carvalho, Chateau de Villandry; Resemberg and Stiebel, New York; Colección Kress, 1955, de donde pasó por donación en 1961 al actual Museo.

Exposiciones: Londres, 1914, n° 102; París, 1925, n° 100; Princenton, 1982, n° 43.

Bibliografía: Gómez Imaz, Ed. 1971, p. 139; Beruete, 1914, p. 102; Gestoso, 1916, p. 208; Von Loga, 1923, p. 356; Benech, Ed. 1971, pp. 174-178; Milward, 1926, p. 21; Mather, 1939, p. 661; Nieto, 1950, p. 152; Suida-Shapely, 1956, p. 188; Evans, 1959, pp. 34, 35; Kubler-Soria, 1959, p. 294; Trapier, 1960, p. 48; Angulo, 1971, p. 383; Kinkead, 1978, pp. 184-186, 420-422; Mallery, 1982, pp. 106-107; Valdivieso 1986, p. 270.

VALDES LEAL. *La Asunción de la Virgen.*
Domaine de Curson. París.

61 La Asunción de la Virgen

Lienzo: 50 x 33 cm
Rohrau; Austria: Colección del Conde de Harrach
Hacia 1665-1669

En algunas ocasiones esta Asunción se ha considerado como el boceto preparatorio para la pintura con este mismo tema que se conserva en la National Gallery de Washington. Sin embargo la comparación del esquema compositivo de ambas obras revela que son diferentes, ya que ninguna de las figuras que lo protagonizan son coincidentes.

Probablemente esta Asunción de Rohrau es un estudio preparatorio para una composición de mayor tamaño que no ha llegado hasta nosotros o se encuentra en paradero desconocido. En esta Asunción, Valdés ha introducido un efecto de agitación colectiva reflejado tanto en los apóstoles que han descubierto el sepulcro vacío donde había estado el cuerpo de la Virgen, como en los que la contemplan ascendiendo impetuosamente hacía el cielo. En la parte superior y también en medio de un movimiento arrebatado, varios ángeles sostienen las nubes sobre las que se eleva la Virgen, mientras que otros revolotean jubilosos sobre su cabeza.

Procedencia: Adquirido en 1676 por el Conde Buenaventura Harrach en Madrid. Actualmente pertenece a sus descendientes.

Exposiciones: Madrid, 1981-1982, nº 43.

Bibliografía: Benech, 1926, p. 256; Gaya Nuño, 1958, p. 134; Castro, 1961, pp. 28-33; Heintz, 1960, p. 78; Kinkead, 1978, pp. 184, 422.

62 San Francisco recibiendo la ampolla de agua

Lienzo: 204 x 13 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1665

Esta obra, inédita hasta el presente, es característica del período de madurez de Valdés Leal y por ello puede fecharse en torno a 1660-65, en una fecha coincidente con la realización de las pinturas del patio de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla.

La iconografía de esta pintura es muy característica dentro de las directrices del pensamiento religioso del barroco europeo y concretamente del español, en el que la figura de San Francisco adquirió una fisonomía muy alejada de la apacibilidad y dulzura con que le había representado en el mundo gótico y en el Renacimiento. En efecto, la iconografía española postridentina configuró, sobre todo a partir del Greco y las numerosas versiones que realizó con la imagen de este Santo, un personaje febril y demacrado, con la mirada perdida, inmerso en su oración y penitencia e imbuido en visiones de carácter místico.

En esta representación Valdés Leal siguió por lo tanto las directrices iconográficas que debieron de emanar de los Capuchinos reformados, presentes en la vida conventual sevillana, que propugnaban una vida religiosa basada en la mortificación y la penitencia. El episodio que recrea el artista capta a San Francisco en el momento en que un ángel le muestra una ampolla o jarra de cristal llena de agua trasparente, símbolo de la pureza de la condición sacerdotal que el Santo esperaba alcanzar.

Valdés ha resuelto la escena en el interior de una celda donde San Francisco aparece orando ante un Crucifijo. El fondo de la estancia se abre en perspectiva hacia un claustro que ha de ser el del Convento de la Porciúncula; allí aparece sentado el hermano León, custodio del Santo. En la pintura puede advertirse que San Francisco lleva ya los estigmas en las manos y en los pies, merced a la milagrosa imposición en el Monte Alverna sucedida en 1224. Corresponde por lo tanto esta visión del ángel con la ampolla a los últimos años de su vida ya que murió en 1226.

La pintura pese a su sobrio cromatismo, en el que predomina tonos marronáceos y amarillentos, posee una vigorosa impronta expresiva sugerida por la movilidad de la figura del Santo, especialmente por la vehemencia mística de su semblante. Una pincelada suelta y enérgica resuelve con facilidad la descripción de las formas corporales y las estructuras arquitectónicas, destacando especialmente la habilidad con que el artista ha descrito las disciplinas, la calavera y el libro que a los pies del Santo constituyen un magnífico motivo de "vanitas".

Procedencia: Adquirido por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en Edmun Peel. Madrid 31-X-1989.

Detalles CAT. 62

63 Visión de San Antonio

Lienzo: 124 x 97 cm
Madrid: Colección particular
Hacia 1665-1669

Gran interés iconográfico presenta esta *Visión de San Antonio* que se conserva en una colección particular de Madrid. En esta escena, la tradicional aparición del Niño al Santo para abrazarle en recompensa de su virtud, se completa con la integración de San José, Santa Ana y la Virgen dando así un mayor carácter devocional a la composición. La visión se desarrolla en el interior de la celda conventual, donde el santo oraba ante una mesa; sobre ella figura un crucifijo, un libro y una calavera que componen un excelente detalle de naturaleza muerta. También el Niño aparece sobre la mesa entregando al Santo un ramo de azucenas, símbolo de su pureza, estando respaldado a su derecha por la figura de San José. En la parte superior de la escena y sentadas sobre un trono de nubes se encuentran las figuras de la Virgen y de Santa Ana en medio de un rompimiento de gloria poblado por una aureola de ángeles centrada por la Paloma del Espíritu Santo.

A pesar de su reducido tamaño es obra de gran belleza presentando todos sus protagonistas una intensa vivacidad expresiva propia del arte de Valdés en estos años que oscilan entre 1665 y 1670. Un dibujo preparatorio para esta pintura, se encuentra en el Kunsthalle de Hamburgo.

Procedencia: Colección María Cavalieri, Sevilla, 1922; Colección Fernández Castillejo, Sevilla, hasta 1959 fecha en la pasó a su actual propietario.

Exposiciones: Sevilla, 1922 (C), nº 37.

Bibliografía: Gestoso, 1916, p. 199; Kinkead, 1978, pp. 169, 415. Pérez Sánchez, 1980, p. 110, Valdivieso, 1988, p. 752, 252.

Visión de San Antonio.
Dibujo. Hamburgo. Kunsthalle.

64 *Sansón y el León*

Lienzo: 126 x 105 cm
Madrid: Colección particular
Hacia 1665

Esta pintura ha permanecido en paredero desconocido durante setenta y cinco años del presente siglo, desde que fue citada y reproducida por Beruete en 1911 y Gestoso en 1916. Reaparece en la presente exposición y puede por ello ser ahora estudiada debidamente.

El actual análisis de esta obra permite realizar interesantes comentarios y valoraciones puesto que en principio confirma la atribución que los críticos antes mencionados habían emitido y que posteriormente ha sido negada. Valga en descargo del rechazo sobre la autoría de Valdés en esta pintura el que haya tenido que ser juzgada a través de reducidas y deficientes reproducciones que imposibilitaban su correcta apreciación.

El estilo de Valdés aparece con evidencia en esta pintura, reflejándose tanto en la violenta configuración de la anatomía del personaje bíblico en su lucha con el león, como en el movido paisaje que sirve de fondo a la escena, aspectos captados con su característica soltura de dibujo y con su ágil y suelta pincelada.

La configuración general de la escena se resuelve con el dinamismo y la vitalidad propia del espíritu decididamente barroco de Valdés, advirtiéndose como en la descripción del episodio se atiene al pasaje del libro de los Jueces, 14, 5-6, en el que se describe el enfrentamiento de Sansón con un león que le salió a su encuentro en los olivares de Timna. Con la ayuda de Dios, Sansón desgarra a la fiera matándola tras un duro combate.

Resulta curioso como pese a ser el olivo árbol familiar en el entorno geográfico sevillano, Valdés no describe este árbol sino una vegetación de carácter indeterminado; estas mismas características se evidencian también en el paisajista sevillano Ignacio de Iriarte, contemporáneo de Valdés, quien nunca refleja en sus obras paisajes vinculados a la orografía local.

Procedencia: Marqués de la Vega Inclán, Toledo 1911.

Bibliografía: Beruete 1911, p. 59. Gestoso 1916, p. 203. Kinkead 1978, p. 502. Valdivieso 1988, p. 281.

65 *La Asunción de la Virgen*

Lienzo: 319 x 20 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia: 1670-1672

La espectacularidad mencionada en la *Inmaculada Concepción* del Museo de Bellas Artes de Sevilla se intensifica en su pintura compañera, que representa *La Asunción de la Virgen*, obra que presenta una descripción trepidante tanto en su composición como en la expresividad de sus figuras. El efecto principal de la pintura se concentra en la presencia de la Virgen que, con el rostro tenso, desbordado por la emoción, asciende sentada en un trono de nubes transportados por ángeles mancebos que con gestos forzados y aparatosos impulsan su cuerpo hacia lo alto.

Como pintura de altar la composición sigue un ritmo marcado por una diagonal de abajo arriba, que intensifica el sentido impetuoso de la escena. El arranque del impulso ascendente se inicia en la parte inferior derecha de la composición, donde se describe un ámbito terrenal, inundado de luces crepusculares, para ir intensificando su fuerza hacia la parte superior izquierda, en donde se sitúa un rompimiento de gloria. Distintas manifestaciones anímicas se paran también la zona inferior de la superior, puesto que mientras abajo pequeños ángeles muestran impávidos el blanco sudario que había envuelto en el sarcófago el cuerpo de María, arriba se describe la recepción jubilosa que en el cielo se la dispensa. En efecto allí en presencia de su Hijo un ángel se dispone a coronarla como reina de los cielos.

Un potente fondo de tonalidades áureas respalda toda la escena, intensificando con un vibrante resplandor el sentido de espacialidad y de ingravidez del ámbito celestial. El cromatismo que Valdés ha desplegado en esta representación apenas difiere del de la *Inmaculada* antes citada, puesto que en la figura de la Virgen vuelven a alternarse los tonos azul y blanco de su vestuario mientras en las capas de los ángeles y en el manto que envuelve a Cristo firguran tonos rojos, rosas, verdes y azules de cuidados matices, algunos de los cuales presentan magníficas calidades por sus conseguidos efectos de transparencia.

En el Museo de Cleveland, se conserva una *Asunción de la Virgen* que es el modelo preparatorio que Valdés realizó para la versión definitiva del Museo de Sevilla. En el citado modelo el artista ha empleado una técnica abocetada y resumida, realizada al primer toque, que es muestra elocuente del talento creativo de este artista.

Procedencia: En un informe realizado en 1810 se menciona esta pintura como situada en un retablo en el colateral del Evangelio de la Iglesia de San Agustín de Sevilla. Igualmente señala esta procedencia el inventario del Museo realizado en 1840. Ponz, Arana de Valflora, Ceán Bermúdez y González de León, citaron esa pintura como obra de Herrera el viejo.

Bibliografía: Ponz, 1786, IX, p. 135: Arana de Valflora, 1789, II, p. 41; Ceán , 1800, II, p. 279; Amador de los Ríos, 1884, II, p. 374; González de León, 1844, II, p. 273; Amador de los Rios, 1844, II, p. 374; López Martínez, 1907, p. 35; Beruete, 1911, pp. 54-55; Mayer, 1911, p. 191; Gestoso, 1918, p. 72; Sentenach, 1913, p. 14; Tormo, 1914; p. 207; Gestoso, 1916, pp. 189-191; Von Loga, 1923, p. 354; Mayer, 1928, p. 333; Carriazo, 1929, pp. 170-175; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, p. 139; Pompey, 1955, p. 24; Gudiol, 1957, p. 133; Kubler-Soria, 1959, 294; Trapier, 1960, pp. 47-48; Hernández Díaz, 1967, p. 52; Angulo, 1971, p. 383; Sotos, 1972, p. 287; Kinkead, 1978, pp. 182-184, 418; Id. 1985, p. 56; Valdivieso, 1986, p. 270; Id. 1988, p. 159, 255.

La Asunción de la Virgen.
Boceto. Cleveland. Museum of Art.

66 *La Inmaculada Concepción*

Lienzo: 319 x 201 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1670-1672

Al Museo de Bellas Artes de Sevilla pertenecen dos magníficas representaciones de *La Inmaculada Concepción* y *La Asunción de la Virgen* que originariamente formaron parte de los dos pequeños retablos colaterales en la iglesia del Convento de San Agustín de Sevilla. Ambas son obras que reflejan la plenitud estilística que Valdés Leal había alcanzado en este momento de su vida, ya que se poseen referencias que permiten situar su ejecución en torno a 1670-1672.

La Inmaculada Concepción es probablemente la más espectacular y aparatosa de cuantas versiones de este tema se pintaron en el barroco sevillano y español. En ella la figura de María aparece arrodillada sobre un trono de nubes, teniendo en torno una nutrida y abigarrada aureola de ángeles niños que en su mayor parte muestran atributos marianos como palmas, lirios, rosas y ramas de olivo. Otra alusión mariana es la silla, de rica talla dorada, que un ángel lleva a sus espaldas en la parte inferior izquierda de la composición, atributo de la Virgen como trono de la Sabiduría. A la derecha unos pequeños ángeles hostigan con una rama de olivo a la serpiente infernal que con su cola tiene atenazado el globo terráqueo, al tiempo que en su boca aparece la manzana alusiva al pecado original, del cual la Virgen fue preservada.

En la parte superior de la escena aparece un intenso resplandor en cuyo centro figura el triángulo que alude a la Trinidad; una aureola circular de cabezas de ángeles rodea a este deslumbrante foco que recae directamente sobre el cuerpo de la Virgen, cuyo rostro al estar vuelto hacia arriba se inunda de luz celestial. Progresivamente la intensidad de la luz va disminuyendo hacia la parte inferior de la pintura, donde efectos tenebrosos envuelven la representación del mundo amenazado por la serpiente infernal.

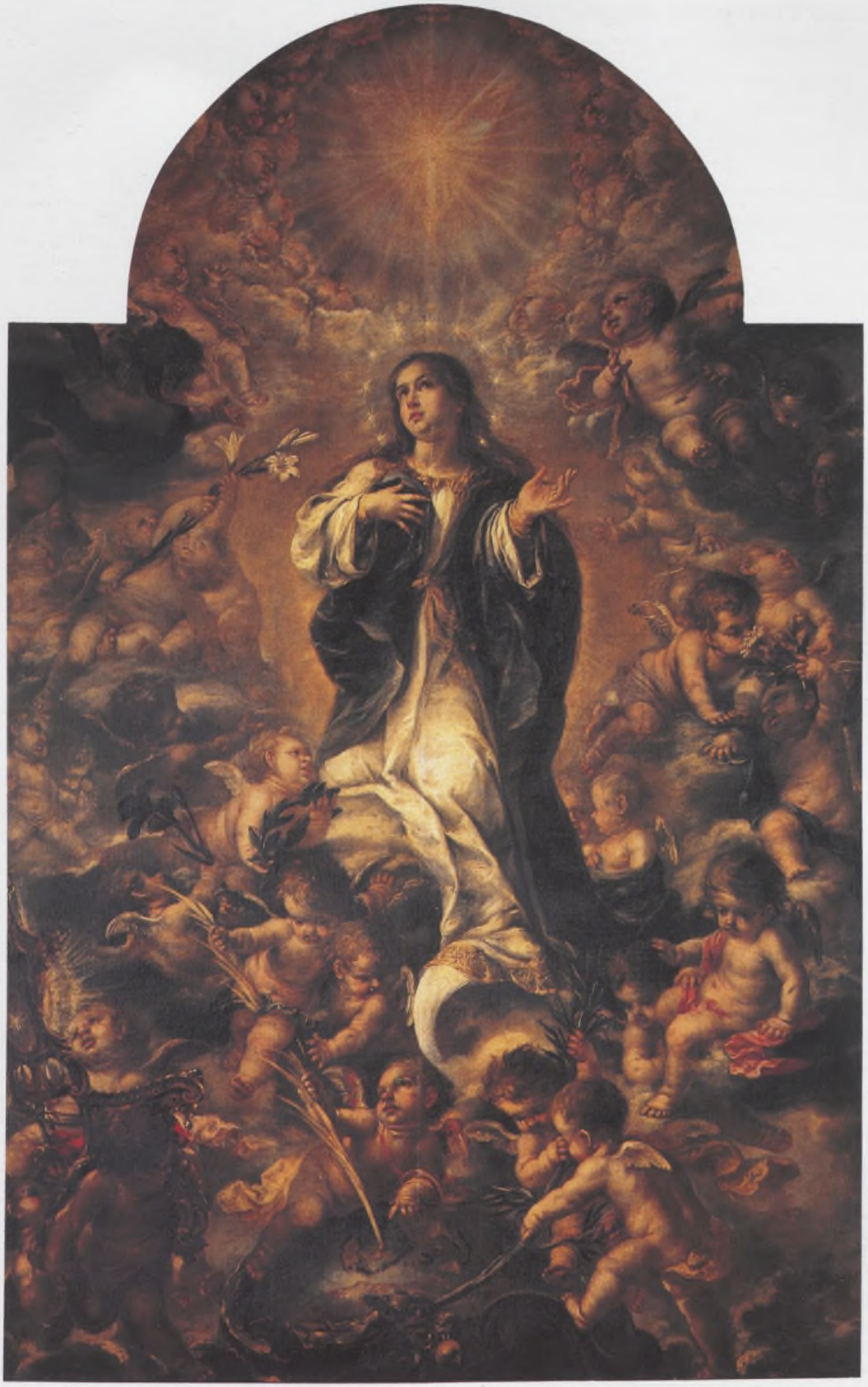
Todo el ámbito de la pintura está respaldado por fulgurantes refulgencias doradas, que alternan con leves nubes de tonalidades gris-plata en armonioso contraste. Sobre este fondo concuerdan perfectamente el azul y el blanco del manto y la túnica de la Virgen. Menores, pero muy sutiles, son los toques de color que aparecen en las leves capas que cubren a los ángeles y que muestran refinadas entonaciones en azul púrpura, amarillo y rosa.

En una colección particular de París se encuentra una pequeña *Inmaculada Concepción* que por características compositivas puede ser considerada como una primera idea para realizar la versión definitiva del Museo de Bellas Artes de Sevilla antes citada. En esta primera versión se advierte que el modelo de la Virgen es prácticamente infantil y que también el artista ha dispuesto una corte angélica mucho menos numerosa.

Procedencia: En un informe realizado en 1810, se menciona esta pintura en el colateral de la Epístola del convento de San Agustín de Sevilla, donde anteriormente Ponz, Arana de Varflora, Ceán Bermúdez y González de León la citaron como obra de Herrera el Viejo. Sin embargo el Conde del Aguila señaló correctamente su pertenencia a Valdés Leal.

Bibliografía: Ponz, 1786, T. IX, p. 135; Arana de Varflora, 1789, p. 41; Ceán Bermúdez, 1800, II, p. 275; Amador de los Ríos, 1844, II, p. 374; González de León, 1884, II, p. 273; López Martínez, 1907, p. 35; Beruete, 1911, pp. 54-56; Mayer, 1911, p. 191; Gestoso, 1911, p. 72; Sentenach, 1913, p. 14; Tormo, 1914, p. 207; Gestoso, 1916, pp. 189-191; Von Loga, 1923, p. 354; Mayer, 1928, p. 333; Carriazo, 1929, pp. 170-175; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, p. 139; Pompey, 1935, p. 24; Gudiol, 1957, p. 133; Kubler-Soria, 1959, p. 294; Trapier, 1960, pp. 46-47; Hernández Díaz, 1967, p. 52; Angulo, 1971, p. 383; Sotos, 1972, p. 287; Kinkead, 1978, pp. 180-181, 418-419; Id. 1985, p. 56; Valdivieso, 1986, p. 270, Id, 1988, p. 159, 256.

La Inmaculada Concepción.
Boceto. París. Colección particular.



67 La Inmaculada Concepción con Santa Rosa de Lima y Santa Rosalía de Palermo

Lienzo: 108 x 82 cm
Sevilla: Colección Particular
Hacia 1671-1675

La canonización en 1671 de Santa Rosa de Lima motivó que en años sucesivos se realizaran en Sevilla numerosas representaciones pictóricas de dicha Santa reclamadas por una clientela devota hacia su presencia. La iconografía de Santa Rosa de Lima es propicia a captarla en actitud mística e intimista, especialmente en su escena de diálogo con el Niño Jesús, aspecto que Valdés Leal supo recrear magníficamente en las versiones que realizó de este tema.

En los años que señalan la difusión del culto en Sevilla a Santa Rosa de Lima hay que situar la ejecución por parte de Valdés Leal de esta bella pintura que representa a *La Inmaculada Concepción con Santa Rosa de Lima y Santa Rosalía de Palermo,* que es obra de reducidas dimensiones y por lo tanto realizada para satisfacer devociones domésticas. Por sus características técnicas puede fecharse hacia 1675, presentando una iconografía original y rara, puesto que no es usual la vinculación de la Inmaculada con estas Santas. Las composición de esta pintura muestra una disposición triangular, en la que la Virgen ocupa la mitad superior, rodeada de un fondo resplandeciente de nubes y orlada de ángeles. En la zona inferior y en los flancos laterales de la Virgen aparecen ambas santas, teniendo tras ellas un desdibujado fondo de paisaje.

Bibliografía: Palomero, 1987, p. 411, Valdivieso, 1988, p. 169, 256.

68 Santa Rosa de Lima

Lienzo: 120 x 96 cm
Barcelona: Colección particular
Hacia 1671-1675

Esta admirable versión de *Santa Rosa de Lima* puede fecharse por sus características de estilo hacia 1671-1675. Es obra que ha permanecido inédita hasta fechas recientes en la que el artista ha plasmado en la presencia de la Santa una figura femenina provista de una belleza amable y delicada, que por supuesto no llega a emular los modelos que captó Murillo al describir esta misma iconografía, pero que refleja un sentido espiritual más intenso y vibrante. En la expresión de su rostro y de sus manos el artista refleja perfectamente el anhelo místico que embarga el espíritu de la Santa, mostrando el niño, en el gesto de entregarle una rosa la satisfactoria complacencia de quien está recompensando una actitud de alto mérito espiritual. En suma Valdés captó en esta escena un intenso sentimiento de ternura, que en contra de la leyenda que le identifica como un pintor brutal y desgarrado, manifiesta tener una especial sensibilidad a la hora de descubrir matices afectivos.

La profundidad emotiva que se refleja en esta pintura está respaldada por la aparición de un fondo de paisaje suavemente descrito, donde aparecen formas arquitectónicas y una movida vegetación que se pierde en lejanía. También el cromatismo de la obra está dispuesto de acuerdo con su sentimiento espiritual, presentando suaves tonos envueltos en luces cálidas, destacando el efecto blanco del hábito de la santa en contraste con el rojo que vibra en la ondulante capa que cubre al Niño.

Esta pintura de Valdés guarda un estrecho parentesco compositivo con la del mismo tema de Murillo que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, fechable también por estos mismos años. La proximidad de ambas pinturas puede estar basada en la inspiración por parte de los dos artistas en una fuente iconográfica común.

Exposiciones: Río de Janeiro 1983, n° 89.

Bibliografía: Valdivieso-Serrera, 1983, p. 96. Valdivieso 1988, p. 169, 256.

Santa Rosa de Lima.
Madrid. Colección particular.

69 In Ictu Oculi

Lienzo: 220 x 216 cm
Sevilla: Iglesia del Hospital de la Santa Caridad
Hacia 1671

Las dos pinturas que figuran en las paredes laterales del sotocoro de la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, denominados tradicionalmente *Los Jeroglíficos de las Postrimerías* han proporcionado el sustento fundamental de la fama de Valdés Leal, aunque también han motivado la creación del tópico que le identifica como «el pintor de la muerte». Sin embargo en estas dos pinturas Valdés no hizo otra cosa que interpretar de manera genial el pensamiento de Don Miguel de Mañara quien, como primer responsable de la Hermandad de la Santa Caridad, encargó a los mejores artistas sevillanos un conjunto de obras para decorar el interior de la Iglesia del Hospital, con el intento deliberado de crear un programa iconográfico que ilustrase el contenido de su «Libro de la Verdad».

Miguel de Mañara fue un noble sevillano nacido en esta ciudad en 1627 en el seno de una familia aristocrática; fue caballero de la Orden de Calatrava, ocupando también a lo largo de su vida cargos de importancia en el gobierno de la ciudad. Según él mismo confesó en el «Libro de la Verdad» tuvo una juventud disipada pero a partir de 1661, año en que quedó viudo, abandonó progresivamente las glorias y placeres mundanos para entregarse a la vida espiritual, dedicándose a la práctica de la caridad y a ofrecer todos sus esfuerzos y fortuna a los menesterosos y enfermos de la ciudad. En 1662 fue admitido en el seno de la Santa Caridad de la que al año siguiente fue nombrado Hermano Mayor; desde este momento se ocupó en la tarea de finalizar las obras de la nueva Iglesia de la Hermandad que se venían realizando desde 1647 y al mismo tiempo de dar un nuevo sentido a esta institución, que hasta entonces se ocupaba únicamente de enterrar cristianamente los cadáveres de los ahogados en el río y de los ajusticiados, cuyos cuerpos nadie reclamaba. Mañara consiguió que la Hermandad aprobase la fundación de un Hospital que recogiese a los enfermos y desvalidos, cuyo auge motivó sucesivas ampliaciones. Para el gobierno de este Hospital redactó unas reglas en 1675, entregándose de lleno a la tarea de conservar e impulsar su obra, hasta el punto de abandonar su palacio sevillano para irse a vivir a unas humildes estancias en el propio Hospital donde murió en olor de santidad en 1679.

El pensamiento religioso de Mañara aparece perfectamente recogido en su propio «Libro de la Verdad» editado en 1672, el cual debió de ser escrito en años anteriores. Este pensamiento es el que se refleja de forma clara en el programa iconográfico de la iglesia, para cuya realización contó con los más destacados artistas sevillanos de su momento, como el retablista Bernardo Simón de Pineda, el escultor Pedro Roldán y los pintores Murillo y Valdés Leal. Por otra parte es necesario precisar que tal programa estaba destinado a los hermanos de la Santa Caridad, que eran quienes fundamentalmente tenían acceso a la iglesia; estos hermanos de acuerdo con la regla de la Santa Caridad habían de ser de condición


INVICTV OCVLI

aristocrática y tener cierta fortuna para poder disponer de tiempo y dinero en su dedicación a los pobres y enfermos.

Sólo el conocimiento del programa completo de la iglesia puede propiciar la adecuada comprensión de los famosos *Jeroglíficos de las Postrimerías*. En principio, el escenario donde están situados contribuye a subrayar el sentido de advertencia moral que tienen estas pinturas, referido al dilema de conseguir la salvación o la condenación eterna, puesto que a la contundente fuerza que poseen las imágenes hay que añadir el contenido de un texto latino que en grandes letras capitales recorre el friso del sotocoro. La lectura de dicho texto y la consiguiente contemplación de las pinturas invitan a una inevitable reflexión que viene a obtener, como pretende la conducta espiritual del barroco, unos resultados altamente efectivos. Dicho texto corresponde a los versículos 34-36 del capítulo 25 del Evangelio de San Mateo, donde Cristo en el juicio final se dirige a los bienaventurados diciendo «Escuchad la palabra del Señor: Venid benditos de mi padre, tomad posesión del reino preparado para vosotros desde la creación del mundo porque tuve hambre y me dísteis de comer, tuve sed y me dísteis de beber, peregriné y me acogísteis, estaba desnudo y me vestísteis, enfermo y me visitásteis, preso y vinísteis a verme». El sentido de esta frase dentro del contexto iconográfico de la iglesia señala claramente que a la hora del juicio sólo conseguirán la salvación eterna los que hayan practicado las obras de misericordia.

Con este mensaje inicial se entiende más fácilmente el programa ideológico de Miguel de Mañara y por otra parte se define con mayor claridad el sentido de *Los Jeroglíficos de las Postrimerías*. Los acontecimientos que se suceden en los Novísimos se inician siguiendo una lógica lectura de izquierda a derecha, en la pintura que se denomina *In ictu oculi*. En ella aparece la muerte, que ha llegado de forma súbita, llevando bajo su brazo izquierdo un ataúd junto con una guadaña y una mortaja. Con su mano derecha apaga bruscamente la llama de una vela, sobre la cual aparece la inscripción latina que da nombre al cuadro y que pertenece a la primera epístola de San Pablo a lo Corintios en su capítulo 15 versículo 52. La advertencia escrita de que la muerte llega en un abrir y cerrar de ojos, es decir en un instante, extinguiendo la vida humana inesperadamente, se refuerza en la pintura con la presencia de numerosos atributos que aluden a la vanidad de todas las glorias y placeres que el hombre puede disfrutar en su existencia y que ha de abandonar cuando le llega el instante final.

El sentido despectivo que el hombre ha de tener para con las cosas mundanas alcanza por igual a aquéllos que derivan de las situaciones de poder, del conocimiento científico o literario. En suma es un desengaño universal el que se plasma en la pintura, aspecto que se personifica en el detalle del pie de la muerte pisando el globo terráqueo, clara alusión de su triunfo sobre todo lo que se desarrolla sobre la faz de la tierra. El poder que emana del peso de la púrpura civil o eclesiástica es especialmente señalado como rechazable, a tenor de la aparición sobre un sepulcro, lugar donde van a parar todas las vanidades terrenas, de una cruz patriarcal, una

Detalle CAT. 69

tiara, una mitra, un báculo, un capelo cardenalicio, un cetro, una corona y una cadena con el toisón de oro, junto con ricas telas alusivas a los suntuosos vestuarios que portan las altas jerarquías eclesiásticas o los grandes gobernantes.

En la parte inferior de la pintura aparecen otros símbolos de la gloria de las armas o de las letras y las ciencias. Allí figuran una armadura, una espada, un bastón de mando, otras lujosas telas y varios libros cuyos títulos han sido identificados en su mayor parte. Estos textos de contenido religioso o científico aluden a la inutilidad de las grandezas y lo efímero de la gloria, de la sabiduría literaria o de la erudición científica.

Desde el punto de vista compositivo se advierte en esta obra que Valdés ha acomodado adecuadamente la disposición de los elementos al formato de la pintura, rematado en medio punto. Dentro de un esquema triangular el artista ha introducido ritmos diagonales, en los que se integran la figura de la muerte y los numerosos objetos alegóricos. El fondo de intensa penumbra que respalda la escena, se funde con la que habitualmente ocupa el sotocoro de la iglesia cuando en ella impera la luz natural. Este recurso lumínico teatraliza adecuadamente la figura de la muerte, creando el efecto barroco que la muestra resurgiendo de las tinieblas y avanzando hacia el espectador. El oscuro fondo de la pintura contrasta con los tonos brillantes en gamas blancas, grises y marrones con que el artista ha descrito el repertorio de objetos, de los que destaca la potencia de los rosas y rojos de las telas.

Procedencia: Esta pintura ha figurado siempre en el lugar para el que fue pintada.

Bibliografía: Cárdenas, 1679, ed. 1907, p. 83; Palomino, 1724, ed. 1940, p. 1.053; Ponz, 1772-1784, ed. 1947, p. 802; Ortiz de Zúñiga, 1796, V, p. 301; Ceán Bermúdez, 1800, V, p. 110; Gautier, 1843, ed. 1920, II, p. 219; Amador de los Ríos, 1884, II, p. 401; Latour, 1855, II, pp. 172-173; Palomo, 1857, ed. 1862, p. 27; Sentenach, 1855, pp. 73-74; Collantes de Terán, 1886, pp. 114-115; Lefort, 1893, p. 233; López Martínez, 1907, pp. 39-40; Beruete, 1911, pp. 86-92; Mayer, 1911, p. 196; Romero de Torres, 1913, pp. 41-43; Id, 1914-1915, pp. 283-290; Lafond, 1915, p. 58; Gestoso, 1916, pp. 112-118; Von Loga, 1923, p. 358; Ciolokowsky, 1924, p. 441; Mayer, 1928, p. 334; León Domínguez, 1930, pp. 19-27; 112-113; Guichot, 1930, s/p.; Male, 1932, pp. 93, 95-96; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, p. 193; Gudiol, 1940, p. 120; López Martínez, 1943, pp. 14-17; Orozco, 1947, p. 21-22; Serullaz, 1947, p. 322; Baticle, 1950, p. 137; Guerrero Lovillo, 1952, pp. 39-40; Sánchez Camargo, 1944, pp. 255-256; Francis, 1955, p. 5; Pompey, 1955, pp. 25-26; Trapier, 1956, pp. 30-34; Hernández Perera, 1958, p. 38; Kubler-Soria, 1959, p. 294; Trapier, 1960, pp. 56-58; Gallego, 1962, p. 138; Granero, 1963, pp. 407-409; Castell, 1966, pp. 35-36; Guinard, 1967, p. 200; Gallego, 1958, pp. 162-164, 200-202; Brown, 1970, pp. 265, 269, 272, 274, 275; Angulo, 1971, p. 383; Castán, 1972, p. 56; Bialostocki, 1973, pp. 192-204; Kinkead, 1978, pp. 425-427; Valdivieso-Serrera, 1980, p. 47; Kinkead, 1985, p. 46; Valdivieso, 1986, p. 270, Id, 1988, p. 161, 257.

Detalle CAT. 69

70 *Finis Gloriae Mundi*

Lienzo: 270 x 216 cm
Sevilla: Iglesia del Hospital de la Santa Caridad
Hacia 1671-1672

Después de la meditación sobre la llegada fulminante de la muerte y del consiguiente apartamiento del ser humano de los disfrutes terrenales, el otro jeroglífico completa el discurso de las Postrimerías; rotulado en la propia pintura como *Finis Gloriae mundi*, su contenido enfrenta al espectador con la terrible visión, nunca superada en la historia del arte, del interior de una cripta donde figuran varios cadáveres, descompuestos y corroidos por repugnantes insectos, que esperan el momento en que han de presentarse al Juicio Divino. Por otra parte el propio Mañara, sin duda conocedor de la ideología jesuitica, era consciente de que el ejemplo de la visión directa de la muerte había de impresionar fuertemente al espectador, desengañándole de las vanidades y pompas mundanas.

En primer término de esta pintura aparece el cadáver de un obispo en un ataúd, revestido de sus ropas litúrgicas entre las que aparece su esqueleto con restos de su anatomía momificada entre la que se mueven gusanos y cucarachas. A su lado figura el cadáver de un caballero de Calatrava envuelto en su capa, alusión probable al mismo Mañara que quiso así anticipar la representación de su propia muerte. En el fondo de la cripta sumida en la penumbra aparecen una lechuza y un murciélago, animales que habitan en las sombras y que refuerzan aquí la dramática alusión al mundo horripilante de la muerte.

En medio de este pavoroso ambiente aparece en la parte superior de la pintura una alusión directa al juicio del alma en la figura de la mano llagada de Cristo resucitado rodeada de un halo luminoso. De esta mano pende una balanza en cuyo plato izquierdo, junto con la leyenda *ni más*, aparecen símbolos de los pecados capitales que conducen a la condenación del alma. En el otro plato aparece la inscripción *ni menos*, junto con símbolos de virtud en los ejemplos de oración, penitencia y caridad. La interpretación del equilibrio de ambas balanzas junto con el significado de los rótulos puede definirse como «*ni más* pecados son necesarios para la condenación *ni menos* virtudes son necesarias para la salvación». Será la conducta del ser humano ante esta disyuntiva la que, siguiendo su libre albedrío, inclinará la balanza hacia el lado de su condenación o salvación.

La composición de esta pintura, al igual que la anterior, se adecua al formato del lienzo, siguiendo una disposición triangular. Para reforzar el dramático efecto de la representación, el artista ha introducido un potente foco de luz, que procede de la parte superior izquierda de la escena y que incide sobre los cadáveres situados en primer plano, dejando el fondo sumido en la penumbra. El colorido, al igual que en la pintura compañera, es muy sobrio y está dominado por blancos, grises y marrones; sólo se ha revitalizado con algunos tonos de rojo intenso que figuran en el terciopelo que


NIMAS
NIMENOS
FINIS GLORIÆ MVNDI

forra el ataúd del obispo y en la cruz de Calatrava bordada en la capa del caballero.

Teniendo en cuenta que los *Jeroglíficos de las Postrimerías* aparecen en el inventario realizado en la Santa Caridad en los últimos días de 1672, puede conjeturarse que fueron pintados en este mismo año o a lo sumo comenzados en 1671.

Las ideas de Mañara, que traduce la iconografía de estas pinturas, son bien claras y concisas; en ellas se advierte que la muerte priva al ser humano de todas sus glorias y placeres, que no podrá llevarse al otro mundo. Por otra parte, para contrarrestar el inevitable cúmulo de pecados que se cometen a lo largo de la existencia y lograr la salvación eterna en el momento del Juicio, es necesaria la práctica de la oración, la penitencia y la caridad. En suma este pensamiento no es otra cosa que una profunda meditación sobre los Novísimos en sus episodios de muerte, juicio, infierno y gloria. Para ilustrar estos ejercicios de los Novísimos, que son la parte dramática del programa, Mañara contó con Valdés Leal sin duda por conocer bien tanto su talante personal como su arte y por haber visto obras de contenido similar como son las Alegorías que se conservan actualmente en York y Hartford. Por el contrario a Murillo le encargó los episodios que en este programa señalan la esperanzadora trayectoria que permite obtener la salvación, en las representaciones pictóricas de las obras de misericordia. En este caso también Mañara demuestra que conocía el temperamento personal y la técnica de Murillo, mucho más amable y apta para ilustrar esta segunda parte de su programa ideológico. Finalmente para plasmar la última obra de misericordia, que es la de enterrar a los muertos y que había sido la dedicación originaria de la Hermandad, Mañara hizo construir el retablo mayor de la iglesia, obra de Bernardo Simón de Pineda en su arquitectura y de Pedro Roldán en la escultura, corriendo a cargo de Valdés la labor de estofar este esplendoroso conjunto.

El mensaje iconográfico de la iglesia se completó después de muerto Mañara, siguiendo quizás sus ideas, puesto que la iconografía añadida se adecua perfectamente a su pensamiento. Se trata de una clara alusión, tomada del Evangelio, de que ningún rico entrará en el reino de los cielos; esta alusión se plasma en la pintura que describe la *Exaltación de la Santa Cruz*, en la que se narran las circunstancias que impidieron entrar al emperador Heraclio en la ciudad de Jerusalén, como ya se revelará en el momento de describir esta obra en el justo momento de su ejecución ya que Valdés Leal fue el encargado de realizarla. Igualmente Valdés fue solicitado para realizar los ejemplos de la santidad adquirida a través de la práctica de la caridad, pintados en las enjutas del ante-presbiterio. También se ocupó de realizar los ángeles con atributos de la Pasión que figuran en la media naranja y los cuatro evangelistas que aparecen en las pechinas.

Procedencia: Ha figurado siempre en el lugar para donde fue pintada.

Bibliografía: Ver la misma que la pintura anterior.

Detalles CAT. 70

71 *La visión de San Francisco en la Porciúncula*

Lienzo: 437 x 322 cm
Cabra: Colegio de las Escolapias
Firmado: I° Bal... (en anagrama) Fª A° 1672

En la iglesia del colegio de las Escolapias de Córdoba, que en el siglo XVIII fue de los Capuchinos se encuentra un sencillo retablo presidido por esta monumental pintura, que puede considerarse como una de las obras maestras de la producción de Valdés Leal. La iconografía que presenta esta pintura es en cierto modo compleja, aunque su tema es con seguridad la *Visión de San Francisco en la Porciúncula* a la cual se le han añadido aditamentos iconográficos propios de la ideología barroca y por otra parte señalados por los patronos o los frailes de la iglesia. El núcleo esencial de la escena narra el episodio acaecido a San Francisco en una noche de Julio de 1256, cuando se encontraba en la capilla del Convento de Santa María de la Porciúncula, y se le aparecieron Cristo y la Virgen para concederle una petición que el santo les había demandado, consistente en la obtención de una indulgencia plenaria a todos aquellos fieles que visitasen la capilla. El ángel que entrega un pergamino a San Francisco sirve de mensajero entre los personajes divinos y el Santo, quien se apresta a recoger la indulgencia con actitud conmovida.

La aparición de San José en la parte superior de la escena, aunque situado marginalmente, y de San Antonio con el niño en la inferior, también en un lateral de la composición, da a la representación un sentido alegórico más amplio, incorporando en ella dos devociones de marcado arraigo franciscano Un trepidante movimiento físico y espiritual embarga a todos los personajes que protagonizan la escena, configurándose así una representación aparatosa y teatral, en la que a la grandiosidad de los gestos se une la potencia de los sentimientos. Muy especial atención suscita la figura de San Francisco, arrodillado en actitud convulsa y contrahecha, mostrando una de las expresiones corporales más patéticas y sobrecogedoras de cuantas aparecen en la producción pictórica de Valdés Leal. Igualmente la figura de San Antonio, que encorvado se agacha para besar los pies del Niño, muestra el genial recurso empleado por este artista para traducir expresiones de intimidad espiritual, al plasmar formas con gestos tensos y bruscos que proyectan una vibración anímica nunca superada en el panorama del arte barroco español.

En la composición de esta escena Valdés parece haber tenido en cuenta, como punto de partida, la que con el mismo tema había realizado Murillo en el convento de los Capuchinos sevillanos; en ella el artista añadió otro débito murillesco, consistente en captar de forma aproximada la figura del ángel que entrega el pergamino a San Francisco, que parece derivar del ángel que Murillo incluyó en la Imposición de la casulla a San Ildefonso, hoy en el Museo del Prado, obra fechable hacia 1650-55.

El jubileo de la Porciúncula.
Dibujo. París. Museo de Artes Decorativas.

El empeño que Valdés Leal puso en la realización de esta pintura queda plasmado en su magnífico dibujo preparatorio, conservado en el Museo de Artes Decorativas de París. Este dibujo muestra una excepcional técnica y un tratamiento si cabe más impetuoso y dramático que el que refleja la obra definitiva.

Bibliografía: Valverde, 1963, p. 16-17; Kinkead, 1978, p. 293, 453; Valdivieso, 1986, p. 465; Id. 1986, p. 274, Id, 1988, p. 166, 258.

Detalles CAT. 71

72 *La Visitación*

Lienzo: 176 x 144 cm
París: Galería Heim
Firmado: J. BAL/DES Fa A° 1673

Firmada y fechada en 1673 se encuentra en la Galería Heim de París la pintura de Valdés Leal que representa *La Visitación*, en la que se describe el pasaje evangélico de la visita de María y José a su prima Isabel y a su marido Zacarías para comunicarles la buena nueva de estar esperando un hijo. La escena se desarrolla en un atrio, descrito con solemnes formas arquitectónicas que marcan una profunda perspectiva hacia el fondo abierto en un arco, a través del cual puede contemplarse la lejanía de un difuso paisaje. La composición se centra fundamentalmente en el abrazo de las dos mujeres, que el artista resuelve dentro de una disposición triangular en la que la reverente actitud de Santa Inés crea una marcada distorsión expresiva. El trascendental encuentro entre las dos primas está presidido por el Espíritu Santo que aparece en forma de paloma, sobre sus cabezas; un grupo de ángeles niños revolotean en el techo del atrio, mostrando amables actitudes corporales, llevando uno de ellos un ramo de lirios alusivos a la pureza de María.

En el segundo plano de la escena se describe el encuentro y saludo entre San José y Zacarías, estando resuelta su vinculación a través de una línea diagonal en la que se integran perfectamente las contrapuestas actitudes de los dos varones, siendo dinámica y vehemente la de San José y estática y receptiva la de Zacarías.

Gran calidad presenta la gama de matices cromáticos que se despliegan en los vestuarios de los personajes, destacando los tonos potentes en rojo púrpura y azul del manto y la túnica de la Virgen que armonizan perfectamente con los amarillos, ocres y blancos del vestuario de Santa Isabel. Menos vibrante es el cromatismo que aparece sobre los dos varones, figurando en ellos tonos marrones, matizados de gris y de amarillo. Una pincelada ágil y viva contribuye a subrayar el clima de efusividad anímica que impera en la pintura.

Procedencia: Colección de D. José Madrazo en Madrid en 1856; Colección Negrón; comercio de arte, de donde fue adquirida por la Galería Heim de París hacia 1950.

Exposiciones: París, 1956, n° 27; Londres, 1966, n° 15; Barnard Castle, 1967, n° 78.

Bibliografía: Catálogo Colección Madrazo, 1866, p. 104; Gudiol, 1957, p. 269; Gaya Nuño, 1958, 315; Trapier, 1960, p. 59; Mullay, 1966, p. 167; Young, 1967, p. 58; Kinkead, 1978, pp. 244, 432; Valdivieso, 1986, p. 274, id, 1988, p. 169, 258.

Detalles CAT. 72

73 *San Fernando*

Lienzo: 340 x 210 cm
Jaén: Catedral
Hacia 1673-1674

Entre 1673 y 1674 Valdés Leal debió de pintar la magnífica representación de *San Fernando* que se conserva en la Catedral de Jaén, realizada a raíz de la coronación del Santo Rey y como consecuencia de una orden de Carlos II al clero español recomendando que se le rindiese solemne culto. Con este motivo el cabildo de la Catedral de Jaén decidió, en abril de 1673, construir un retablo con pinturas alusivas a la vida del santo y por ello delegó en dos canónigos «para que en Madrid y Sevilla buscasen lo mejor de los artistas de la pintura». Esta intención debió de cristalizar en el encargo a Valdés Leal de la ejecución de la pintura, testimoniando este hecho que estaba considerado como uno de los mejores artistas de su tiempo. No se sabe la fecha exacta en que aceptó el encargo, pero puede suponerse que su realización se llevaría a cabo lo más tardar en 1674.

Sin embargo el cabildo jiennense no encargó al mismo tiempo la estructura del retablo para albergar las pinturas, puesto que un siglo más tarde los canónigos seguían acordando que había que construirlo. Finalmente éste se llevó a cabo en 1790, en frío estilo neoclásico, colocándose en su centro la monumental pintura de *San Fernando* y a los lados dos medallones también en pintura con las efigies de San Pedro y San Pablo, que no parecen del artista. Si Valdés Leal, aparte de la representación del Santo entregó otras pinturas con destino al primer proyecto del retablo, éstas no se han conservado.

Este *San Fernando* de la Catedral de Jaén es una de las mejores obras del artista, en la que dada la procedencia del encargo y el gran aparato de la pintura que se le encomendaba, hubo de poner su mayor empeño en realizarla. Ateniéndose a la iconografía que se había fijado en Sevilla en las fechas de la canonización del Santo y que había sido plasmada en pinturas de Murillo, o los grabados de Herrera el Joven y del propio Valdés, el artista configuró un prototipo grandioso y apoteósico, concorde con su temperamento e idea de la práctica pictórica. La espectacular figura aparece en pie sobre un estrado dispuesto al aire libre, con un extenso fondo de paisaje a sus espaldas. A los pies del Santo aparecen turbantes, cimitarras y pertrechos de los musulmanes por él derrotados en la conquista de Jaén el año 1246. Sobre su cuerpo aparece un ostentoso y anacrónico vestuario que incluye coraza, calzón corto y medias junto con una capa con forro de armiño ricamente bordada en su exterior con las armas de Castilla; al cuello lleva gola y sobre la cabeza, corona. En una de sus manos porta una espada que levanta hacia el cielo y en la otra la bola del mundo, símbolo de su misión de conquista y de gobierno. Su rostro se vuelve hacia lo alto con expresión vehemente y tensa, muy lejana a la dulzura y ensimismamiento que muestran las representaciones del Santo realizadas por Murillo en estos mismos años.

La intensa expresividad física y espiritual de San Fernando en esta pintura está configurada dentro de una típica postura de carácter triunfal. Este aspecto está reforzado por la aparición en la parte superior de una nutrida corte angélica, que revolotea en actitudes jubilosas arrojando flores sobre su figura. Alguno de estos ángeles llevan símbolos alegóricos, como el escudo de Castilla, palmas, corona de laurel, alusivos tanto a la grandeza de sus empresas militares como a su santidad.

Muy amplia y cuidada es la descripción realizada por el artista en el fondo de paisaje que respalda la figura del Santo. A su izquierda se abre una lejanía cortada por el perfil nervioso de las ramas y troncos de los árboles, mientras que a la derecha se describe un perfil imaginario de la ciudad de Jaén con sus casas e iglesias, e incluso un castillo amurallado en la cima de una colina. Una tonalidad general de gamas cálidas con predominio de dorados, inunda el ambiente espacial de la pintura.

Procedencia: Ha pertenecido desde su realización a la Catedral de Jaén.

Exposiciones: Sevilla, 1973-1974, n° 38.

Bibliografía: Capel Margarito, 1978, p. 126; Kinkead, 1978, p. 447; Valdivieso, 1986, p. 274. Id, 1988, p. 173, 259.

Detalles CAT. 73

74 *Sagrada Familia*

Lienzo: 270 x 207 cm
Baeza: Catedral
Hacia 1673-1675

Obra de gran importancia dentro de la producción de Valdés Leal y que hasta fechas recientes permanecía inédita es esta *Sagrada Familia* que se conserva en la Catedral de Baeza. Su amplia composición se divide en dos registros de tierra y cielo; aparecen en el primero las figuras de la Virgen, San José y el Niño vinculados por gestos que traducen una intensa emotividad. En el registro del cielo figura el Padre Eterno, rodeado de una nutrida corte de pequeños ángeles, en actitud de amparar y proteger a los personajes terrenales. Pertenece esta pintura al momento de plenitud del artista, siendo fechable hacia 1673-1675.

Una reciente restauración ha devuelto a esta obra gran parte de su primitivo cromatismo, pudiéndose constatar por ello la habilidad del artista para armonizar y equilibrar los tonos. En principio el artista ha inundado el interior del taller de Nazareth de tonalidades áureas que proceden de los resplandores que rodean al Padre Eterno. Los tonos de los vestuarios que llevan los personajes de la Sagrada Familia, azules, rojos, morados y amarillos marcan un repertorio vibrante y armonizado entre sí.

Aunque su presencia es muy secundaria destacan también en la obra detalles naturalistas, perfectamente captados, como son el banco de carpintero de San José y el cesto de la ropa de la Virgen.

Procedencia: Figuró hasta 1978 en la escalera del palacio de Javalquinto de Baeza, antiguo Seminario Diocesano.

Bibliografía: Valdivieso, 1988, p. 173, 259.

75 *El Milagro de las abejas*

Lienzo: 120 x 107 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1673

Según Ceán Bermúdez, en 1673 Valdés Leal pintó por encargo del arzobispo de Sevilla D. Ambrosio de Spínola una serie de obras para el retablo del oratorio bajo del Palacio Arzobispal de esta ciudad. Las pinturas permanecieron en su lugar de origen hasta la ocupación napoleónica de Sevilla en 1810,fecha en que el mariscal Soult se instaló en el propio palacio arzobispal, circunstancia que aprovechó para expoliar las mejores pinturas que se encontraban en su interior. Entre estas obras se encontraban las que Valdés había pintado para el oratorio bajo del palacio, las cuales fueron llevadas por Soult a París para formar parte de su colección privada,siendo posteriormente vendidas por sus herederos a mediados del siglo XIX. Durante mucho tiempo se pensó que las pinturas se habían perdido, hasta que en 1960 reaparecieron en el mercado de arte internacional, encontrándose actualmente repartidas en diferentes paraderos.

La intención del Arzobispo D. Ambrosio de Espínola al encargar a Valdés Leal la realización de estas pinturas fue configurar un repertorio de imágenes en honor del Santo Padre de la Iglesia que llevaba su mismo nombre y al mismo tiempo evidenciar un cierto paralelismo con su propio ministerio de arzobispo. Este último aspecto se confirma, al advertirse que el rostro de San Ambrosio que aparece en las pinturas es el mismo que el del Arzobispo. En este sentido hay que señalar el origen italiano de la familia Spínola y su vinculación a la corte española; varios miembros de la familia fueron gobernadores de Milán, ciudad donde se rendía especial culto a este santo.

La fuente de inspiración para resolver la iconografía de cada una de las pinturas de la serie sería suministrada al pintor por el propio arzobispo, correspondiendo los pasajes que los narran a la *Vita Sancti Ambrosii* de Paulino, a la *Leyenda Dorada* de Jacopo de Vorágine y al libro *Flos Sanctorum* de Alonso Villegas Selvago.

El primer episodio de esta serie es precisamente la representación de *El Milagro de las abejas*. Esta escena refiere un prodigio acontecido durante la niñez del futuro Santo y tuvo lugar en la sala del pretorio de Roma donde su padre era gobernador. La representación muestra al niño dormido en su cuna en el momento en que un enjambre de abejas irrumpió en la estancia revoloteando en torno a su cara e incluso introduciéndose en su boca entreabierta. Después de unos momentos el enjambre desapareció sin que ninguna abeja llegase a picar al niño, suceso que en aquel mismo momento su padre interpretó como un presagio de su futura grandeza.

La descripción arquitectónica de este episodio está recreada por Valdés inspirándose en aspectos constructivos propios del arte sevi-

San Ambrosio nombrado gobernador de Milán.
Kreuzlingen, Suiza. Colección particular.

llano de la segunda mitad del siglo XVII. Dentro de un ambiente sumido en la penumbra, los personajes presentan reacciones que el pintor ha traducido de la vida cotidiana. Así el aya que figura junto a la cuna reacciona, se asusta ante la presencia del enjambre y gesticula intentando alejarlo de su persona. Por el contrario el padre del niño se acerca cauteloso para no irritar a las abejas, al tiempo que muestra su asombro ante el hecho que está contemplando; a la derecha de la escena dos damas se asoman a un balcón y curiosas comentan el suceso.

Procedencia: Desde 1673 en el Palacio Arzobispal de Sevilla. Sustraído por el mariscal Soult en 1810. Venta Drovot, París, 25-III-1981. Galería Heim. París, 1985. Adquirido para el Museo de Bellas Artes de Sevilla en 1990.

Bibliografía: Ceán Bermúdez, 1800. V, pp. 110, 114; Kinkead, 1978, pp. 239, 428-432, Id, 1982, pp. 472-480. Id, 1985, p. 54; Valdivieso, 1986, p. 275. Id, 1988, p. 181, 260.

Detalles CAT. 75

76 *La danza de Salomé*

Lienzo: 177 x 148 cm
Madrid: Colección particular
Hacia 1676

En 1676 Valdés Leal contrató en Sevilla con el capitán Don Juan José de Bárcena un conjunto de siete lienzos y tres sobrepuertas en los que se narraba la historia de San Juan. Estaban destinadas estas pinturas a adornar un gran salón de la casa de este personaje que quiso así rendir homenaje de devoción al Santo Precursor que llevaba su mismo nombre.

En fecha desconocida los herederos de Bárcena debieron de vender las pinturas dentro del ámbito sevillano, puesto que en 1803 siete lienzos grandes de la vida de San Juan Bautista son mencionados como obras de Valdés Leal, figurando en el inventario realizado a la muerte del asistente de Sevilla Don Francisco de Bruna. El tamaño de estas pinturas citadas en el inventario coincidente con el de esta "Danza de Salomé", que suponemos pertenece a esta serie.

A mediados del siglo XIX parte de esta conjunto pictórico había pasado a Madrid, puesto que en la colección de Don José Madrazo de dicha ciudad fueron citadas por Pascual Madoz varias pinturas de Valdés Leal que tienen clara relación con la vida de San Juan Bautista, como son "La Visitación de la Virgen a Santa Isabel", "La aparición del Angel en el Templo a Zacarías", "La predicación de San Juan Bautista", y "El banquete de Herodes ante el cual baila su hija Salomé". Obra esta última que califica de "cuadro bellísimo" y que es probablemente la pintura que ahora exponemos.

La belleza de esta "Danza de Salomé" hubo de suscitar la atención del Marqués de Salamanca, quién compró esta pintura para su colección en fecha no precisada y después, en 1881, la pintura fue de nuevo vendida pasando a los Estados Unidos, donde ha permanecido más de un siglo antes de ser recuperada para España por su actual propietario, quién la ha adquirido recientemente.

Esta hermosa pintura muestra probablemente una de las escenas de mayor carácter profano de toda la producción de Valdés Leal. La presencia de la seductora Salomé lujosamente ataviada aparace danzando ante una mesa repleta de comensales, moviéndose al compás de los sones que un grupo de músicos interpreta en la tribuna que se adivina al fondo de la escena. El ritmo sensual de la danza atrae y subyuga la atención de los comensales, que fijan sus ojos en ella, singularmente Herodes, cuyos ojos la admiran con especial complacencia. A su lado Herodias muestra en su rostro el rictus sarcástico que refleja la cruel satisfacción de saber que la danza de Salomé le proporcionará la ejecución del Bautista.

Desconocedor Valdés del refinado erotismo que emana de la danza oriental con la que podía haber ambientado la escena, refleja

sin embargo el desenfado y la gracia que supo captar de la danza de su propio marco histórico, ya que la bella Salomé se comporta como una seductora bailarina de su época, marcando los pasos y contoneando su figura al tiempo que con una de sus manos sujeta el pliegue de su vestido y con la otra hace sonar una castañuela.

Un potente golpe de luz, que penetra por el arco que se abre a la izquierda, inunda el salón donde se celebra el banquete, haciendo destacar de la penumbra las figuras de los comensales y especialmente el grácil cuerpo de Salomé, cuyo vestuario dominado por tonos verdes y rojos destaca en la composición sirviendo de fácil reclamo para captar la atención del espectador sobre la protagonista del episodio.

Procedencia: 1765, Don Juan Bárcena, Sevilla; 1803, Francisco de Bruna, Sevilla; 1848, José Madrazo, Madrid; 1860, Marqués de Salamanca, Madrid; 1881, Propiedad particular en Portsmit, New Hampshire; 1984, A. C. Kaye, Boston; 1988, Kate Ganz, Londres, 1989 de donde ha sido adquirido por su actual propietario.

Bibliografía: Kinkead, 1986, p. 82. Valdivieso, 1988, p. 176, 265.

Detalles CAT. 76

77 *Don Miguel de Mañara leyendo la regla de la Santa Caridad*

Lienzo: 196 x 225 cm
Sevilla: Hospital de la Caridad. Salón de Cabildos
Inscripción: Acaboce a° de 1681

A la izquierda y en un papel figura el siguiente texto: «A Don Miguel de Mañara Vicentelo de Leca. Caballero de la orden de Calatrava gde Dios. Provincial de la Hermandad y ermano m^or^ de la Sta. Caridad de Nuestro Señor Jesucristo p. mor R. Sevilla».

Esta pintura debió de realizarse a raíz de la muerte de D. Miguel de Mañara, con la intención de que sirviese para guardar perpetua memoria de quien había sido el fundador del Hospital. En dicho retrato aparece en actitud de presidir el Cabildo de la Hermandad, dirigiéndose a los asistentes con gesto vivo y directo, ataviado con vestido negro y golilla blanca en el cuello. Mañara está sentado ante una mesa que se recubre con tapete y faldas de terciopelo negro adornado con bordados y flecos dorados, destacando en el frente el escudo de la Santa Caridad. Sobre la mesa figuran varios libros, uno de los cuales lleva en su cubierta el título de «Discurso de la Verdad», una cruz de madera sobre un corazón en llamas, emblema de la Santa Caridad y dos votaderas, que son dos urnas azules de madera que se utilizaban en las votaciones que se llevaban a cabo en los cabildos de la Hermandad.

En el fondo de la pintura y a la izquierda aparece un bargueño, sobre el cual están colocados un libro, un reloj de arena, una calavera y un búcaro de cristal con tulipanes, componiendo una «vanitas» que alude a la brevedad de la vida y a lo efímero de los placeres y de las glorias humanas. Mañara, sentado tras la mesa, está dirigiendo la palabra a los hermanos de la Santa Caridad reunidos en Cabildo; parece estar comentando alguno de los pasajes de la regla de la Hermandad y subraya unas palabras con el gesto de una de sus manos señalando hacia una pintura que aparece sobre la pared del fondo. En dicha pintura fingida se representa una alegoría del Monte de Dios, al que Mañara alude en el preámbulo de la regla de la Santa Caridad. En la parte inferior aparece un relieve geográfico culminado por una construcción sobre la que se advierte una franja roja a la manera de un arco iris. De esta zona inferior se eleva una columna de humo que asciende hasta la parte superior, donde entre nubes se alberga una estructura arquitectónica que probablemente sea una representación de la Jerusalén celestial. El paso del mundo terrenal al cielo, que se plasma en la columna de humo, puede interpretarse como una alegoría de la salvación, que según Mañara se conseguía indefectiblemente practicando la caridad con los pobres.

A la izquierda de la representación aparece un niño con el hábito de enfermero de la Hermandad, llevándose un dedo a los labios en actitud de rogar que se guarde silencio ante la plática de Mañara. Este detalle del niño enfermero es un recurso anecdótico típicamente barroco, que introduce la atención del espectador en el tema.

Procedencia: Ha permanecido siempre en el Hospital de la Santa Caridad.

Bibliografía: Palomo, 1862, p. 20; Gestoso, 1882, III, p. 337; López Martínez, 1908, p. 38; Beruete, 1911, pp. 81-85; Mayer, 1911, pp. 195-196; Sentenach, 1913, pp. 95-96; Gestoso, 1916, pp. 162-165; López Martínez, 1916, p. 9; Id., 1922, pp. 42, 45, 48; León Domínguez, 1930, pp. 67-69; Guichot, 1931, p. 8; Friedlander-Lafuente Ferrari, 1935, p. 139; López Martínez, 1943, II, pp. 17-19; Pompey, 1955, pp. 26-27; Trapier, 1960, pp. 65-67; Angulo, 1971, p. 383; Kinkead, 1978, pp. 287-289, 448-450; Valdivieso-Serrera, 1980, pp. 91-92; Valdivieso, 1986, p. 275, Id, 1988, p. 197, 271.

Detalles CAT. 77

78 *Los desposorios místicos de Santa Catalina*

Lienzo: 127 x 100 cm
Sevilla: Museo de Bellas Artes
Hacia 1680-1685

Esta representación de *Los desposorios místicos de Santa Catalina* es obra que en nuestra opinión puede atribuirse con claridad a Valdés Leal; sin embargo ha sido considerada últimamente como de su hijo Lucas. Se trata de una composición de reducidas dimensiones, pintada para ser vista de cerca, probablemente para un oratorio y que el artista ha realizado con pincelada firme, ajustándose a un dibujo previo, preciso y concreto. La posibilidad de que sea obra de su hijo, como ha sido señalado, ha de ser en principio descartada, ya que el conocimiento del estilo de Lucas Valdés evidencia que nunca alcanzó el nivel técnico que aparece en esta obra, ni sus figuras tienen la expresividad que en ella se refleja.

La composición está concebida a base del cruce de dos diagonales que coinciden en el centro de la escena, vinculándose en ellas todos los personajes que la protagonizan. El motivo central lo componen las figuras de la Virgen con el Niño que aparecen en un trono situado bajo un dosel. A sus pies se encuentra Santa Catalina recibiendo del Niño el anillo alusivo a su unión mística; junto a ella aparecen la espada y la rueda, alegorías de su martirio, aspecto que refuerzan las palmas que muestran los ángeles situados en primer término. Completan esta bella representación las presencias de Santa Ana, San Joaquín y San Juan Bautista niño, este último acompañado por el cordero que le simboliza. A la derecha de la escena aparece un cortejo de ángeles que sostenienen la capa de la Santa, portando flores e interpretando música, a la vez que componen un grupo de bellas y elegantes presencias. Una luz ambiental de tonalidades cálidas inunda la escena, cuyo cromatismo está armonizado a base de tonos azules, blancos y rojos.

El boceto de esta obra se conserva en el Museo Ernest Rupin, de Brive la Gaillarde en Francia, advirtiéndose en él una ejecución fogosa e intuitiva que el artista atemperó en la versión definitiva. Repeticiones de este tema se conservan en la colección March de Palma de Mallorca y el Museo de Baltimore.

Bibliografía: López Martínez, 1907, p. 35; Beruete, 1911, p. 17; Mayer, 1911, pp. 192-193; Gestoso, 1912, pp. 68-69; Id., 1916, pp. 192-193; Von Loga, 1923, p. 354; Pompey, 1955, p. 67; Gudiol, 1957, p. 132; Darby, 1962, p. 145; Hernández Díaz, 1967, p. 67; Kinkead, 1978, pp. 466-467, Valdivieso, 1988, p. 207, 266.

Los desposorios místicos de Santa Catalina.
Brive la Gaillarde. Museo Ernest Rupin.

79 *La Inmaculada Concepción*

Lienzo: 208 x 143 cm
Madrid: Colección Particular
Firmado: Juan de Valdez Leal, 1682

Entre las escasas pinturas de caballete que se encuentran firmadas y fechadas por Valdés Leal en la última década de su vida, hay que consignar en primer lugar *La Inmaculada Concepción* que se conserva en una colección particular de Madrid, firmada y fechada en 1682. La iconografía de esta pintura muestra un repertorio de símbolos que sobrepasa la representación de la Inmaculada para referirse más concretamente a la invocación de las Letanías Marianas de «Mater inviolata». La composición está presidida por la figura de la Virgen, en actitud recogida y concentrada, mientras que en la parte superior se encuentran el Dios Padre y el Espíritu Santo en actitud de auspiciar la trascendental misión de María de ser la Madre de Dios. A la izquierda aparece un trono que alude a la suprema sabiduría divina, del que emana un rayo de luz que en diagonal cruza la composición, hasta llegar a un espejo sostenido por un ángel en la parte inferior derecha. En la superficie de este espejo se refleja la figura de Cristo Niño, aludiendo a cómo María concibió a su Hijo sin detrimento de su virginidad.

En torno a la parte inferior de la figura de la Virgen hay una nutrida aureola de pequeños ángeles que sostienen rosas, ramas de olivo, de ciprés, azucenas y palmas, como atributos marianos. Debajo de sus pies aparece la media luna y la serpiente demoníaca con la manzana en la boca, símbolo del triunfo de María sobre el pecado original. La descripción de la figura de la Virgen es menos aparatosa que en otras versiones de la Inmaculada Concepción realizadas por Valdés en décadas precedentes, renunciando el artista a desplegar en el espacio el manto azul de la Virgen, que en este caso permanece estático sobre la túnica blanca.

La técnica empleada por Valdés en esta obra corresponde exactamente a la que se refleja por estos años en otras pinturas, sin que pueda advertirse la intervención de su hijo Lucas, como ha sido señalada, a no ser en labores totalmente subsidiarias que no se reflejan en la factura externa del lienzo.

Procedencia: Colección del Duque de Osuna. Sevilla; Colección José Pintado, Sevilla; Colección Von Loga, Amsterdam; Colección Gottschewsky de Hamburgo; Schaeffer Gallery de New York, de donde fue adquirida por el Museo de Dallas en 1990. Colección particular, Madrid.

Bibliografía: Gestoso, 1916, pp. 148-149; López Martínez, 1922, p. 32; Von Loga, 1923, p. 360; Mayer, 1932, p. 22; Gaya Nuño, 1958, p. 315; Trapier, 1960, p. 47; Jordan, 1974, p. 104; Kinkead, 1975, pp. 291, 451; Id., 1985, p. 58; Valdivieso 1986, p. 275. Id, 1988, p. 207, 267.

80 La Inmaculada Concepción

Lienzo: 1,64 x 1,07 cm
Barcelona: Colección particular
Hacia: 1685

Esta espléndida Inmaculada es por sus características de estilo obra correspondiente a la producción tardía de Valdés Leal, siendo por lo tanto posible situarla en la última década de su vida. En ella se advierte fácilmente cómo el artista ha recreado un elegante prototipo físico dotado de una notoria belleza en su disposición corporal, levemente encurvada y especialmente reflejada en su rostro, que puede considerarse como uno de los más bellos semblantes femeninos que el artista plasmó a lo largo de su vida.

Considerado Murillo como el pintor por excelencia *de la Inmaculada*, dentro de la pintura barroca sevillana, esta obra evidencia que Valdés Leal fue también un afortunado intérprete de este tema, cuyas versiones no han sido nunca encomiadas ni valoradas suficientemente. Con otras ideas en la concepción compositiva, en la forma de definir el modelo corporal de la Virgen y en las figuras de los pequeños ángeles, Valdés alcanzó con respecto a Murillo a traducir el prototipo de la Inmaculada con una personal y atractiva tipología que hubo de ser sin duda muy solicitada por la clientela sevillana.

Bibliografía: Valdivieso, 1988, p. 207-267.

81 Cristo disputando con los Doctores en el Templo

Lienzo: 200 x 215 cm
Madrid: Museo del Prado
Firmado: Joan Baldes Leal A de 1686

La última pintura sobre lienzo fechada por Valdés Leal data de 1686, año en que se encuentra firmada la representación de *Cristo disputando con los doctores en el templo*, perteneciente al Museo del Prado. Es ésta una de sus mejores obras, cuya excelente técnica manifiesta que en los últimos años de su vida, pese a su delicado estado de salud, conservaba íntegras sus facultades artísticas, sin que se advierta en ellas un ápice de decadencia. La iconografía de esta obra se ajusta al pasaje del Evangelio de San Lucas 2, 42-45 en el cual Cristo, a la edad de doce años, estando con sus padres en Jerusalén, se extravió de ellos y pasó tres días en el templo discutiendo la superioridad de la Ley Nueva que El anunciaba sobre la Ley Antigua que defendían los rabinos. Estos se disponen en su torno perfectamente configurados con pintorescos vestuarios, a la moda oriental. En primer término aparecen tres de ellos sentados y mostrando actitudes de asombro en sus gestos; en segundo término y de pie figuran otros dos que compulsan las palabras de Jesús con lo que señalan sus textos antiguos; otro más al fondo, convencido de lo que está oyendo, muestra una actitud arrobada y vehemente. Finalmente en el último plano de la escena aparecen más doctores sentados, que muestran contrastados gestos de admiración; resulta especialmente original, por su teatral disposición, el conjunto de rabinos que escuchan desde una tribuna situada en lo alto del muro que cierra la escena. En la zona izquierda de la composición se abre una perspectiva hacia un pórtico, donde aparecen las figuras de María y José en el momento de descubrir al Niño.

Un rico colorido que integra cuidadas gamas de rojos, naranjas, rosas, verdes, grises, amarillos, marrones, resalta en el amplio repertorio de ropajes que cubren a los protagonistas de la escena. Destaca especialmente en esta obra la utilización de detalles arquitectónicos propios del arte sevillano contemporáneo, sobre todo de las yeserías de marcado resalte que cubren parte del paramento de los muros.

Procedencia: Colección Luis de Echevarría, de donde fue adquirida por el Prado en 1880.

Bibliografía: López Martínez, 1907, p. 45; Beruete, 1911, p. 114-115; Mayer, 1911, p. 205; Gestoso, 1916, pp. 161-162; López Martínez, 1922, p. 35; Von Loga, 1923, p. 360; Mayer, 1928, p. 335; Sánchez Cantón, 1948, p. 179; Gudiol, 1957, p. 127; Kubler Soria, 1959; p. 294; Trapier, 1960, p. 69; Sánchez Cantón, 1963, p. 772; Kinkead, 1978, pp. 229-300; Valdivieso, 1976, p. 275, Id, 1988, p. 215, 267.

82 La imposición del nombre de Jesús

Lienzo: 105 x 76 cm
Madrid: Colección particular
Hacia 1680

Esta pintura, totalmente inédita hasta su presente exhibición puede ser considerada por sus carecterísticas de estilo, obra tardía de la producción de Valdés Leal. Parece ser por sus reducidas proporciones, obra destinada a la devoción privada; por otra parte, puede pensarse que su iconografía está inspirada por el pensamiento jesuítico.

Esta escena tiene como remoto precedente la pintura de gran formato realizada en 1606 por Juan de Roelas para el retablo principal de la Iglesia de la Casa Profesa de los Jesuitas de Sevilla, que Valdés Leal conocía sin duda. Valdés Leal a la hora de describir la iconografía de esta obra, se atiene fielmente a las directrices que señalar la forma con que se debía pintar la Circuncisión del Niño Jesús. Indica Pacheco que la Virgen "se fue a purificar al templo de Jerusalén y que ella misma circuncidó al Niño Jesús por su mano y le puso el nombre en el mismo lugar, no habiendo más testigos que su esposo San José y los ángeles del cielo. Que la Virgen hiciese este oficio es opinión constante de muchos santos y autores y la que pretendo seguir, la cual he oído predicar a muchos varones doctos y entre ellos al Padre Juan de Pineda en la Casa Profesa".

En la representación se advierte que el paño y el cuchillo que sostiene un ángel están visiblemente ensangrentados, prueba evidente de que la Circuncisión ha sido realizada mientras que la ausencia del sacerdote indica que la Virgen ha actuado como oficiante.

En la parte superior de la pintura aparece un rompimiento de gloria inundado de tonos áureos donde una orla de ángeles envuelve el anagrama del Nombre de Jesús que resplandece a la manera del astro solar. De esta manera se vincula la ceremonia de la Circuncisión con la imposición del nombre de Jesús al Niño, exaltándose también a través de su anagrama el coincidente emblema de la orden jesuítica.

Resalta especialmente en la composición el intenso movimiento que Valdés otorga a la escena, desplazando las figuras de la Virgen, el Niño y San José hacia la izquierda y colocando dos ángeles en el lado opuesto. Un sentimiento de emoción colectiva, reflejado intensamente en los rostros, preside la expresividad física y anímica de todos los personajes integrantes de la escena.

En enérgico contraste de luces y sombras que se advierte en la parte inferior de la pintura refuerza con su intensidad, la emotividad de la escena, permitiendo también el vigoroso contraste entre los tonos rosas, amarillos, azules y rojos que destacan en el vestuario de la Virgen, San José y los ángeles.

BIBLIOGRAFÍA

CATÁLOGOS

CATALOGOS DE MUSEOS, COLECCIONES Y VENTAS

BARCELONA.
Catálogo del Museo de Bellas Artes. Barcelona, 1906

CASTRES.
Le Musée Goya. Ed. 1981 y 1986.

LONDRES.
Catalogue des tableaux formant la célèbre collection Standich, leguè a S.M. feu le roi Louis Philippe par Mr. Frank Hall Standish. London, may 27–28, 1853.
Catalogue des tableaux formant le célèbre galerie de S.M. feu le roi Louis Philippe. London, may 6, 7, 13, 14, 20, 21. Londres, 1853.

PARIS.
Catalogue des tableaux anciens des écoles espagnoles (Colección Aguado) París, 1843.
Catalogue des tableaux des écoles espagnoles exposés dans la galerie du marquis de las Marismas. París 1837.
Notice des tableaux des écoles espagnoles exposés dans la galerie du marquis de las Marismas. París, 1839.
Tableaux anciens provenant a l'ancien Musée espagnol du Louvre, de la galerie Gosveltz á Londres, de la Galerie Uzcaiz á Madrid. Hotel Drouot. París, 1868.
Notice des tableaux de la galerie espagnole du Musée Royal du Louvre. París, 1855.
Catalogue des tableaux des anciens maîtres des écoles espagnoles composant le cabinet de M.L. de Madrid. París, 1861.
Catalogue d'une tres riche collection de tableaux de école espagnole. (Colección Quinto). París, 1862.
Catalogue «Importants tableaux anciens». Hotel Drouot, París 25–III–1981.

SEVILLA.
Memoria de los cuadros de D. Antonio Bravo. Sevilla, 1837.
Catálogo de los cuadros y esculturas que componen la colección formada por el Excmo. Sr. Dr. D. Manuel López Cepero. Sevilla, 1860.
Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de S.S.A.A.R.R. los serenísimos sres. Infantes. de España, Duques de Montpensier. Sevilla, 1866.
Catálogo de los cuadros y estatuas que existen en la actualidad en el Museo Provincial de Sevilla. Sevilla, 1868.
Catálogo de los cuadros y estatuas que existen en la actualidad en el Museo Provincial de Sevilla. Sevilla, 1888.

ZARAGOZA.
Catálogo del Museo Camón Aznar. Zaragoza s/f.

CATALOGOS DE EXPOSICIONES

ANDOVER.
Pictures within pictures. Addison Gallery of American Art. 1950.

ANN ARBOR.
Collection of the University of Michigan Museum of Art. 1962.

BARCELONA.
Pinturas Españolas siglos XVI–XVII. Sala Parés 1966.
Obras maestras de la pintura española del siglo XVII. Sala Parés, 1972.
L'epoca del Barroco, 1983.

BARNARD CASTLE.
Four Centuries of Spanish Art. Bowes Museum 1967.

BIRMINGHAM (ALABAMA).
Spain Splats. 1951–1952.

BORDEAUX.
L'âge d'or espagnol. 1955.

BOSTON.
Exhibition of pictures belongin to H.R.H. the Duke of Montpensier. 1874

BRUSELAS.
Splendeur d'Espagne. 1985.

BUENOS AIRES.
Exposición de Arte religioso retrospectivo. 1934.
Exposición de pinturas españolas desde los primitivos a Rosales 19.
Exposición del Greco al Tiépolo. 1964.
Exposición de los primitivos a Goya. 1966.
Exposición de pinturas de los Reyes Católicos a Goya. 1980.

CORDOBA.
Exposición de Valdés Leal. 1922.
Exposición de Valdés Leal. 1955.
Exposición Antonio del Castillo y su época. 1986.

DENVER.
Collector's Choise. 1958.
Baroque Art: An era of elegance. 1971.

FLORENCIA.
Da el Greco a Coya. I secoli d'oro della pittura spagnola. 1986.

GINEBRA.
Du Greco a Goya. 1989.

HARTFORD.
A Lean Exhibition of fifty painters of architecture. Wadsworth Ateneum 1947.
In retrospect twenty one years of Museum collecting. Wadsworth Ateneum 1948.
Pictures within pictures. Wadsworth Ateneum. 1949.

INDIANAPOLIS.
Indiana Collects. John Herron Art Museum 1960.

INDIANAPOLIS-PROVIDENCE.
From Greco to Goya. 1963.

KALAMAZOO.
Man and Good. 1965.

LIMA.
El Siglo de Oro de la pintura sevillana. 1985.

LONDON.
Exhibition of Spanish old masters. Grafton Galleries. 1914.
Winter Exhibition. Burlington Fine Arts Club. 1919.
Exhibition of Spanish painting. Royal Academy of Arts. 1920–1921.
Exhibition of painting from the Bowes Museum Agnews. 1925.
Exhibition of old masters. Spanish Gallery 1932.
From Greco to Goya. Spanish Art Gallery. 1983.
Winter Exhibition. Herner Wengraf,. 1971.
The Golden Age of Spanish painting. 1976.
From Greco to Goya. 1981.

MADRID.
San Pablo en el Arte. 1964
Maestros del tenebrismo español. 1976.
San José en el arte español. 1972.
Pintura española de los siglos XVI al XVIII en colecciones centroeuropeas. 1981–1982.
Pintura española del siglo XVII en los Museos provinciales de Francia. Madrid 1981.
Pintura española de Bodegones y floreros de 1600 a Goya. 1982–1983.

MILDLETOWN.
The baroque experience. The Davidson Art Center. 1966.

NEWARK.
The Golden Age of Spanish Still–Life painting. 1964.

NEW LONDON.
Spanish painting. Lyman Allyn Museum 1948.
The art of baroque. 1954.

NEW YORK.
Paintings from midwestern University Collections. Wildenstein and Company.

ONTARIO.
15–16–17–18 th Century Spanish Masters. University of Western, Ontario Art Gallery, 1955.

PARIS.
Exposition d'art ancien espagnol. Hotel Charpentier, 1925.
Cent tableaux d'art religieux de XIV siècle a nos jours. Galerie Charpetier, 1953.
Tableaux de maîtres anciens. Galerie Hoim, 1956.
Tresors de la peinture espagnole. Musée du Louvre, 1963.
La peinture espagnole du siècle d'or de Greco a Velázquez. 1976.
Du Greco a Picasso. 1987.

PALM BEACH.
Spanish painting. 1952.

PORTLAND.
75 Masterworks. The Portland Museum, 1965.

PRINCENTOWN.
Painting in Spain.1650-1700. The Art Museum, 1982.

RIO DE JANEIRO.
Pintura sevilhana de seculo XVII. Museo Nacional de Belas Artes, 1983.

SARASOTA.
A. Everett Austin Jr. A Director Taste and Archivement. The John and Mable Ringling Museum of Art. 1954.

SEVILLA.
Exposición de retratos antiguos. 1910.
Exposición de Valdés Leal y de arte retrospectivo. 1922.
Exposición Iberoamericana. 1929–1930.
Exposición de pintura restrospectiva. Club la Rábida. 1952.
Exposición Concepcionista. 1954.
La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura. 1982.
Catálogo de obras maestras en colecciones particulares. 1982–1983.
Ayuntamiento de Sevilla. Colección de pinturas. 1983.
Sevilla en el siglo XVII. 1983–1984.

SYRACUSE.
Spanish Art. 1952.

TOKIO-OSAKA.
Spanish Pantings of 16 th - 17h Century, 1985.

TOLEDO (OHIO).
Spanish Painting. 1941.

YORK.
The Lycett Green Collectión. City of York Art Gallery, 1955.

LIBROS Y ARTÍCULOS

AGUILERA CAMACHO, D., *La Inmaculada y Córdoba,* Córdoba, 1950.

AINAUD DE LASARTE, J., *Grabados,* Ars Hispaniae, 18, Madrid, 1966.
«Pintura española del Siglo de Oro en Burdeos», Goya, VII, 1955, 115.
«Ribalta y Caravaggio», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona,* V, 1947.
Donacio Joan Prats i Tomas, Barcelona, 1982.

ALCOLEA, S., *Córdoba,* Guías artísticas de España, Barcelona, 1963.

ALENDA y MIRA, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España,* Madrid, 1903, 2 vols.

ALONSO DE LA SIERRA, L y J. *Guía artística de Cádiz.* Cádiz, 1987.

ALVAREZ DE LINERA, J.L., *Crónica de la Venerable Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesucristo,* Málaga, 1925 (Manuscrito en el Archivo Diocesano de Málaga, legs. 37-38).

ALVAREZ DE MIRANDA, V. *Glorias de Sevilla...,* Sevilla 1849.

AMADOR DE LOS RIOS, J. *Sevilla pintoresca...,* Sevilla 1844, 2 vols.

AMAUDY, L. The collection of Dr. Carvalho at París. Spanish and other later pictures. *Burlington Magazine*, 1904.

ANGULO IÑIGUEZ, D. «Algunos cuadros españoles en museos franceses», *Archivo español de arte,* XXVII, 1967.
Casa de Venerables Sacerdotes. *Boletín de Bellas Artes,* Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2ª época, nº IV, Sevilla, 1976.
«El San Jerónimo de Herrera el Viejo del Museo de Rouen», *Archivo español de arte,* XXXIX, 1967.
«Francisco Camilo», *Archivo español de arte,* XXXII, 1959.
«José Moreno», *Archivo español de arte,* XXIX, 1956.
«Francisco Rizzi: cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar», *Archivo español de arte,* XXXV, 1962.
«La imposición de la casulla a San Ildefonso de Valdés Leal», *Archivo español de arte,* XVII, 1944.
«Nuevas obras de Francisco Camilo», *Archivo español de arte,* XXXVII, 1965.
«Nuevas obras de José Antolínez», *Archivo español de arte,* XXXI, 1958.
Pintura del siglo XVII, Ars Hispaniae, 15, Madrid, 1971.
«Un dibujo de Valdés Leal en la Escuela de Artes Decorativas de París» *Archivo español de arte,* XLII, 1970.
Murillo, Madrid, 1981, 3 vols.

ANGULO IÑIGUEZ, D. y PEREZ SANCHEZ, A., *Pintura madrileña, primer tercio del siglo XVII,* Madrid, 1969.
Pintura madrileña, segundo tercio del siglo XVII, Madrid, 1983.

ARANA DE VARFLORA, F., *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de Andalucía,* Sevilla, 1781.
Hijos de Sevilla..., Sevilla, 1791.

ALVAREZ, A. «Tradición concepcionista en la provincia Bética», *Archivo Hispalense,* 1957, nº 86; 1958, nº 87.

Anónimo, San Pedro, cuadro propiedad de la Academia de San Fernando. *Boletín de la Academia de San Fernando,* V, 1911.

BATICLE, J. La galerie espagnole de Courson. En *Domaine de Courson* Paris, 1985.

BERUETE, A. *Valdés Leal,* Madrid, 1911.

BIALOSTOCKI, J. *Estilo e iconografía,* Madrid, 1973.

BORENIUS, T., «An Allegorical Portrait by Valdés Leal», *Burlington Magazine* LXXV, 1938.

BORRAS, A., «En torno a la indumentaria de los jesuitas españoles en los siglos XVI y XVII», *Archivum Historicum Societatis Iesu.* XXXVI, 1967.

BOUTELOU, C, «Noticia de ocho pinturas en la iglesia de San Benito de Calatrava. *Museo Español de Antigüedades*, IX, 1878.

BROWN, J., «Herrera the Younger: Baroque Artist and Personality», *Apollo*, LXXXV, 1966.
«Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Sevilla», *Art Bulletin*, LII, 1970.
«Images and ideas in seventeenth century Spanish painting», Pricenton, 1978, Edición española, Madrid, 1978.
Valdés Leal, *Atribuciones y falsas atribuciones*, Archivo Español de Arte, 1976.

BUENDIA, R., «Sobre Escalante», *Archivo Español* de Arte, 1970, n° 43.

C., E. P. de, «La riqueza artística del Asilo de San Fernando de Sevilla», *La Esfera*, Julio 24, 1920.

CABRE-AGUILO, J., «El Museo Cerralbo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXVI, 1928.
«El Museo Cerralbo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LII, 1944.

CAMON AZNAR, J. *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid (1962), 6° ed. 1967.
«Valdés Leal en la exposición de Córdoba», *ABC*, Diciembre 13, 1955.

CAPEL MARGARITO, M., «Juan de Valdés Leal y sus pinturas de Jaén», *Archivo Hispalense*, 1978.

CARDENAS, J. de, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero D. Miguel de Mañara Vicentelo de Leca*, Sevilla (1679), edición 1903.

CARRIAZO, J. M., «Correspondencia de Don Antonio Ponz con el Conde de Aguila», *Archivo español de arte y arqueología*, XIV, 1929.

CASCALES, J., *Las bellas artes en Sevilla*, Toledo, 1929, 2 volúmenes.

CASTAN, L., *Homenaje al Venerable siervo de Dios Don Miguel de Mañara...*, Sevilla, 1972.

CASTELLI, E., *Simboli e immagini*, Roma, 1966.

CASTRO, C., «Pintura española en Viena», *Oretania*, VII, 1961.

CAVESTANY, J., *Floreros y bodegones en la pintura española. Catálogo ilustrado de la exposición*, Madrid, 1936-1940.

CEAN BERMUDEZ, J. A., *Apéndice a la descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1805.
Carta de D. J. A. Ceán Bermúdez... sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana... (Cadiz, 1806), edición Sevilla, 1968.
Descripción artística de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1804.
Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, Madrid, 1800, 5 vols.

CERTIMA, A. de, «Sevilla y el sentido de la muerte», *Archivo Hispalense*, XVII, 1953.

CHAVEZ, M., «Córdoba-Exposición Valdés Leal», *Bética*, Mayo 25, 1916.

CINTAS, A. *Iconografía del Rey San Fernando en la pintura sevillana*. Tesis de Licenciatura inédita. Sevilla, 1987.

CIOLKOWSKI, H. S., «Leal's Finis Gloriae Mundi», *International Studio*, LXXIX, 1924.

CLAVIJO, A., «La Iglesia Hospital de San Julián de Málaga», *Boletín del Museo Diocesano de Arte Sacro*, n° 1-2, Málaga, 1981.

COHEN, K., *Metamorphosis of a Death Symbol. The Transi Tomb in the Late Midle Ages and the Renaissance*, Berkley, California, 1973.

COLLANTES DE TERAN, F., *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1967.
Memorias históricas de los establecimientos de Caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos, Sevilla, 1884.

COLLANTES, A., «Valdés Leal, alcalde de la pintura», *El Noticiero sevillano*, Abril 26, 1922.

COLON y COLON, J., *Sevilla artística*, Sevilla, 1841.

CONTRERAS y LOPEZ DE AYALA, J. de. «Pintura española en el Perú», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XVII, 1943.

COOK, H., «Notas sobre pinturas españolas en galerías particulares de Inglaterra», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XV, 1907.

CHANALEILHES, J.C. L'Hospice de la Charité de Seville. *Bulletin de la Société Francaise d'histoire des hopitaux*, n°s 13-14. París, 1966.

DARBY, D., «Recensión del libro de Trapier: *Valdés Leal, Art Bulletin*, XLIV, 1962.

DIAZ DE ESCOBAR, N., «Los cofrades de San Juan Degollado», *Blanco y Negro*, Noviembre 12, 1933.

DOMINGUEZ, A., *Catálogo ilustrado de la exposición de pintura celebrada por el Club la Rábida en la Escuela de Estudios Americanos*, Sevilla, 1952.

DOMINGUEZ, L., *La Caridad de Sevilla. Mañara, Murillo y Valdés Leal*, Madrid, 1930.

DOMINGUEZ ORTIZ, A., *Orto y ocaso de Sevilla*, Sevilla, 1946.

DORIVAL, B., «Recherches sur les relations picturales franco-espagnoles au XVIIe siécle: Claude Vignon et Juan de Valdés Leal», *Pro arte et libris*, V, 1946.

FAISON, S., «Baroque and nineteenth-century paintings», *Apollo*, LXXXVIII, 1968.
Williams College Museum of art: Handbook of the collection, Williamstown, 1979.

FALCON, T., *La capilla del Sagrario de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1977.

FERNANDEZ y LOPEZ, M., *Historia de la ciudad de Carmona*, Sevilla, 1886.

FRAMIS, «Valdés Leal y Bécquer», *La Vanguardia española*, Enero 23, 1955.

FRIEDLANDER, M., y LAFUENTE FERRARI, E., *El Realismo en la pintura del siglo XVII: Paises Bajos y España*, Madrid, 1935.

D.C.G., *Guía para el forastero en Sevilla*, Sevilla, 1851.

GALLEGO, J., *La peinture espagnole*, París, 1962.
Visión et symboles dans la peinture espagnole du siécle d'or, París, 1968. Edición Española, Madrid, 1972.

GARCIA BELLIDO, A., «Conferencias de Arte Cristiano: Santa Inés; San Ildefonso, primer arzobispo de Toledo; San Vicente, Mártir», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXI, 1927.

GAUTIER, T. *Voyage en Espagne*, (París, 1843), Madrid, 1920, 2 volúmenes.

GAYA NUÑO, J. A., «El museo nacional de la Trinidad», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LI, 1947.
«Eternidad de un género», *Revista de ideas estéticas*, XVI, 1958.
Historia y guía de los museos de España, Madrid, 2ª edición, 1968.
La pintura española fuera de España, Madrid, 1958.

GESTOSO, J., *Biografía del pintor sevillano: Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1916.
Catálogo de la exposición de retratos antiguos celebrados en Sevilla en abril de MCMX redactados por J. Gestoso y Pérez, Madrid, 1910.
Catálogo de las obras que forman la exposición retrospectiva de la pintura española..., Sevilla, 1896.
Catálogo de las pinturas y esculturas del museo provincial de Sevilla, Sevilla, 1912.

Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII, Sevilla, 1899-1909, 3 vols.
Guía artística de Sevilla, Sevilla, 1884.
Memorias antiguas sevillanas: la colección de cuadros del canónigo León y Ledesma, Sevilla, 1911.
Sevilla monumental y artística, Sevilla, 1889-1892, 3 vols.
Una requisa de cuadros en la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1909.
Valdés y Mañara, Sevilla, 1890.

GOMEZ IMAZ, M., *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla (año 1810),* Sevilla, 2ª edición, 1917.

GOMEZ-MENOR, J. C., «El tema de San Ildefonso en el arte español», *Boletín de arte toledano,* I, 1965-1966.

GOMEZ-MORENO, M.E., *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa del Greco en Toledo,* Madrid, 1968.
Guía del Museo Romántico, Madrid, 1970.
La Casa y el Museo del Greco, León, 1984.

GOMEZ SICRE, T. *Les Dessins espagnols,* París, 1950.

GONZALEZ DE LEON, F., *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios de Sevilla...,* Sevilla, 1844, 2 vols.

GONZALEZ GUEVARA, M., *Apuntes sobre la historia de la pintura en general y particular de Córdoba,* Córdoba, 1869.

GONZALEZ MORENO, J., «El convento de San Antonio de Padua, de Sevilla», *Archivo Hispalense,* XX, 1954.

GRANDMAISON, G. de *Saint Ignace de Loyola,* París, 1930.

GRANERO, J. M. *D. Miguel Mañara,* Sevilla, 1963.
«Don Miguel Mañara. Una partida de bautismo descarriada y un retrato desconocido», *Razón y Fe,* CLXI, 1960.

GRAVES, A., *Art Sales from the early XVIII Century,* London, 1918-1921.

GUDIOL, J., «La peinture de Valdés Leal et sa valeur picturale», *Gazette des Beaux-Arts,* series 6, L, 1957.
Spanish Painting, Toledo, Ohio, 1941.
Un Valdés Leal inédito, Goya XVI, 1957.

GUERRERO LOVILLO, J., «La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas, de Sevilla», *Archivo Hispalense,* XVI, 1952.
«La pintura sevillana en el siglo XVIII», *Archivo Hispalense,* XXII, 1955. Sevilla.
Guías artísticas de España, 10, Barcelona 1952, 2ª edición, 1962.

GUIART, S. Le macabre dans l'art. *Aesculape* 1913.

GUICHOT, A., *Del notable retrato de Mañara que hizo Valdés Leal,* Sevilla, 1931.
El Cicerone de Sevilla, Sevilla, 1925, 2 vols.
Los famosos jeroglíficos de la muerte de Juan Valdés Leal de 1672. Análisis de sus alegorías. Estudio crítico, Sevilla, 1930.
Los jeroglíficos de la muerte de Valdés Leal y el Decálogo de la vida de Villegas Cordero, Sevilla, 1932.

GUINARD, P., *Les peintres espagnols,* París, 1967.
Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique, París, 1960.

GUTIERREZ ABASCAL R., *La pintura española,* México, 1958.

HARRIS, E., «Francisco Camilo: Un dibujo atribuido a Cano para un cuadro que se atribuyó a Valdés Leal», *Archivo español de arte,* XXXIV, 1962.
Recensión de Trapier, *Valdés Leal, Burlington Magazin,* CIII, 1961.

«Spanish Painting in Paris», *Burlington Magazine»,* CV, 1963.
«Spanish Pictures from the Bowes Museum», *Burlington Magazine»,* XCV, 1953.
From Greco to Goya, London, 1938.

HAZAÑAS LA RUA, J., *Noticias de las academias literarias, artísticas, y científicas de los siglos XVII y XVIII,* Sevilla, 1888.

HEINZ, H., *Katalog der Graf Harrchischen Gemaldegalerie,* Viena, 1960.

HELBURN, PH., The dream of St. Joseph by Francisco Herrera the Jounger, *Chrysler Museum Bolletin,* nº 3, 1974.

HELD, J., *Museo de arte Ponce, fundación de Luis A. Ferré: Catálogo I, Paintings of the European and American Schools,* Ponce, 1965.
«Rubens and the *Vita P. Ignatii Loiolae* of 1609», *Rubens before 1620* Princenton, 1972.

HERNANDEZ DIAZ, J., «El claustro del monasterio sevillano de San Clemente» *Archivo Hispalense,* III, 1944.
Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, Guías de los museos de España, 30, Madrid, 1967.
«Nuevos datos de Velázquez, Murillo y Valdés», *Archivo Hispalense,* IV, 1945.
«Papeletas para la historia del retablo en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII», *Boletín de Bellas Artes* Sevilla, II, 1935; III, 1936.
«Valdés Leal y el arte francés», *Archivo Hispalense,* VII, 1946.
«Juan de Valdés Leal y los Jerónimos de Buenavista». *Studio Hierymiana.* Madrid 1983.

HERNANDEZ DIAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectos y escultores del siglo XVII,* Sevilla, 1931.
Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por lo marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla, Sevilla, 1937.
«Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla saqueados y destruidos por los marxistas, Sevilla, 1936.

HERNANDEZ DIAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERAN, F., *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla,* Sevilla, 1939-1955, 4 volúmenes.

HERNANDEZ PERERA, J., «Iconografía española. El Cristo de los Dolores», *Archivo español de arte,* XXVII, 1954.
La pintura española y el reloj. Madrid, 1958.

HORNEDO, F. de, «La pintura de la Inmaculada en Sevilla» (primera mitad del siglo XVII), *Miscelánea Comillas,* XX, 1953.

HERRERA DAVILA, J., *Guía de forasteros de la ciudad de Sevilla,* Sevilla 18.

HERRERO, J.J. y CASTRO, A., *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Madrid, 1929.

HERRERO GARCIA, M., *Contribución de la literatura a la Historia del Arte,* Madrid, 1943.

INTERIAN DE AYALA, FRAY JUAN, *El pintor cristiano y erudito,* Madrid, 1730

JAMESON A.B. *Sacred an Legendary art.* 2 vols. 1866.

JUSTI, C., *Velázquez y su siglo,* (Bonn, 1888), Madrid, 1953.

KINKEAD, D.T., «An Important *Vanitas* by Juan de Valdes Leal». *Hortus imaginun, Lawrence, Kansas, 1974.*
Valdés Leal, New York, 1978.
«Nuevos datos de los pintores Juan de Valdés Leal y Matías de Arteaga y Alfaro», Archivo Hispalense, nº 200, 1982.
Juan de Valdés Leal. Nueva documentación y obras», *Actas del Symposium Internacional «Murillo y su época»,* Sevilla, 1982.
The alterpiece of the life of Saint Ambrose by Juan de Valdes Leal, *The Art Bulletin,* septiembre 1982.
Valdés Leal. Sevilla, 1985.
The picture colletion of Don Nicolás Omazur. *Bullington Magazin* febrero 1986.
La danza de Salomé de Juan de Valdés Leal. *Archivo Español de Arte* LIX, 1986, nº 233.

KUBLER, G., «El retrato de Fray Juan de San Bernardo atribuido a Valdés Leal», *Archivo español de arte, XXXIV. 1960.*

KUBLER, G. y MARTIN S. SORIA, *Art. and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions: 1500-1800*, Baltimore, 1959.
«La Santa Paula de Valdés Leal en Le Mans», *Goya*, V, 1955.

LABRADA, F., *Real Academia de San Fernando: Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1965.

LACLOTTE, M. y BATICLE, J. «Spanish Paintings from the French Museums», *Apollo*, LXXVII, 1963.

LAFOND, P., *Juan de Valdés Leal*, París, 1915.

LAFUENTE FERRARI, E., *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953.
«Dibujos de maestros Andaluces», *Archivo español de arte, XXXVII, 1937.*
Retratos de San Francisco Javier, S.F.

LANE FAISON Jr. S. *A guide to the Art Museums of New England*, New York, 1958.

LASTERRA, C., *Catálogo descriptivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Sección de Arte Antiguo, Bilbao, 1969.

LATOUR, A. de, *D. Miguel de Mañara*, Sevilla, 1862.
Etudes sur l'Espagne: Sevilla et l'Andalousie, París, 1855.

LEFORT, P., *Catalogue de la collection de dessins anciens des maitres espagnoles...*, Paris, 1869.
«Juan de Valdés Leal», *Ecole espagnole*, Histoire des peintres des toutes les ecoles, Paris, 1869.

LEON, A., Iglesia y Hospital de la Caridad, *Reales Sitios*, Edición dedicada a los museos de Sevilla, Madrid, 1976.

LEON DOMINGUEZ, L., *La Caridad de Sevilla*, Madrid, 1930.

LOAYSA, J. de, *Pésame a la santa iglesia de Sevilla en la reciente muerte de su venerable prelado... Don Ambrosio Spínola y Guzmán...*, Sevilla, 1684.

LOGA, V. VON, *Die Maleri in Spanien*, Berlín, 1923.
«Los cuadros de la 'Hispanic Society of America'», *Museum*, III, 1913.

LOPEZ MARTINEZ, C., *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928.
Desde Martínez Montañéz hasta Pedro Roldán, Sevilla, 1932.
«Juan de Valdés Leal, Sevilla, 1922.
«La Hermandad de la Santa Caridad y el venerable Mañara», *Archivo Hispalense*, II, 1943.
«La pintura sevillana en el siglo XVIII», *Bética*, 1914.
Retablos y esculturas de traza sevillana, Sevilla, 1928.
«Retrato de V. Miguel de Mañara», *Bética*, 1914.
«Valdés Leal y sus discípulos», *Archivo Hispalense*, XV, 1951.

LOPEZ REY, J., «Del Greco o Goya», *Goya*, XIII, 1963.

LUENGO PEDRERO, D., Un lienzo de Valdés Leal adquirido por el Museo del Prado y otra nueva atribución al artista. *Boletín del Museo del Prado*, nº 14, 1984.

LUGT. F., *Repertoire des catalogues de ventes 1600-1825*. La Haya, 1928.

MACLAREN, N., *National Gallery Catalogues. The Spanish School.* London 1952.
National Gallery Catalogues. The Spanish School, London, 1970.

MADRAZO, P. de, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, 1920.
Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado..., Madrid, 1872.

MAÑARA, M. de, *Discurso de la verdad*, Sevilla, 1671.

MARTI y MONSO, J., «La Eucaristía en el arte pictórico», *Boletín Sociedad Castellana de Excursiones*, IX, 1911.

MARTIN, J.L., «Marks and Monuments of the spanish Baroque», *The Architectural Revue*, 1933.

MARTIN GONZALEZ, J.J. Cabezas de Santos degollados en la escultura barroca española *Goya* nº 16, 1957.

En torno al tema de la muerte en el arte español *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid 1972.

MARTIN-MERY, G., *L'Age d'or espagnole*, Burdeos, 1955.

MASSA, P., *Juan de Valdés Leal*, Buenos Aires, 1942.

MATEO GOMEZ, I., *«Una Ascensión del Señor de Valdés Leal en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Archivo Español de Arte*, 241, 1988.

MATTONI, V., «De la Exposición de Arte Retrospectivo: Juan de Valdés Leal», *El Correo de Andalucía*, Mayo 12, 1922.
«Un autorretrato de Valdés Leal», *El Correo de Andalucía*, junio 7, 1922.

MATUTE y GAVIRIA, J., «Adiciones y correcciones... al Tomo IX del *Viaje de España* de Don Antonio Ponz», *Archivo Hispalense*, época I, III, 1887.
Hijos de Sevilla..., Sevilla 1886-1887.
Noticias relativas a la historia de Sevilla, Sevilla, 1886.

MAYER, A.L., «Arte español en el extranjero», *Revista española de arte*, marzo 1932.
Die Sevillaner Malerschule, Leipzig, 1911.
«La colección de dibujos españoles en el museo de Hamburgo», *Boletin de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVIII, 1920.
La pintura española, Barcelona, 1928.
«Las relaciones artísticas entre la escuela sevillana y veneciana», *La España moderna*, Madrid, XXIV, 1912.
«Los dibujos españoles de la colección Witt en Londres», *Arte Español*, XV, 1926.
«Notas sobre algunas pinturas en museos provinciales de Francia», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXXV, 1927.
«Notes sur quelques tableaux du musée de Grenoble», *Gazette des Beaux Arts*, serie 6, XIII, 1935.

MAZON, A. *José Leonardo*. Zaragoza 1978.

MESA, J. de, y GISBERT, T., «Seis cuadros inéditos de Valdés Leal en Lima», *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, XVII, 1964.

MESURET, R., «Une esquise de Valdes Leal», *Revue du Louvre*, V, 1955.

MEZQUIRIZ DE CATALAN, M.A. *Museo de Navarra*. Pamplona, 1968.

MILWARD, J., «The Carvalho collectión of Spanish Art», *International Studio*, LXXXIV, 1926.

MIREUR H., *Dictionaire des ventes d'art*, Paris, VII, 1912.

MONTAÑES FONTENLA, L., *«Bodegones y vanidades del Barroco Español», Cuadernos de relojería*, XIII, 1957.

MONTOTO de SEDAS, S., *Bartolomé Esteban Murillo. Estudio Biográfico-crítico*. Sevilla, 1923.
La Catedral y el Alcázar de Sevilla, Los monumentos de España, Madrid, 1948.
«Nuevos documentos de Bartolomé Esteban Murillo», *Archivo Hispalense*, V, 1945.

MORALES A., SANZ, M.J., SERRERA, J.M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y de su provincia*, Sevilla 1981.

MOURA SOBRAL, G., «Juan de Valdés Leal pintor de Vanitas», *Coloquio*, 31, 1977.
Deux nouveaux Valdés Leal, *Revue du Louvre et des Musées de France*, diciembre 1982.
«El Niño Jesús con la cruz. Una obra inédita de Valdés Leal», *Archivo Español de Arte*, nº 209, 1980.
Le Roi San Fernando: Deux Noveaux tableux de Valdés Leal. *Revue d'art Canadienne* XII,1, 1985.

MULLALY, T., «A Major Early and Other Works», *Connoisseur*, CLXV, 1966.

MULLER, P., «Paintings from Spain's Past at Indianapolis and Providence», *Art Quarterly*, XXVI, 1963.

MUÑOZ SAN ROMAN, J., «Mister Huntington regala a Sevilla dos magníficos cuadros de Valdés Leal», *La Esfera*, Abril 27, 1929.

NAVARRO y LEDESMA, F., «Las flores de Don Juan», *El Imparcial*, Madrid, diciembre 3, 1904.

NICOLLE, M., *La Peinture au Musée de Louvre. Ecole espagnole*, Paris, 1929.

NIETO, B., *La Asunción de la Virgen en el arte*, Madrid, 1950.

NIETO GALLO, G., *El Museo de Santa Cruz*, Madrid, 1966.

NORDSTROM, F., «The Crown of Life and the Crown of Vanity. Two Companion Pieces by Valdes Leal», *Figura Nova*, Series I, Estocolmo, 1959.

ORDEN, E., «Un museo Goya en Francia», *Mundo Hispánico*, X, 1957.

OROZCO DIAZ, E., *Temas del Barroco*, Granada, 1947.
«Un importante retrato de Valdés Leal desconocido», *Arte Español*, XXIII, 1960.

ORTEGA, A., *La tradición concepcionista en Sevilla*, Sevilla, 1917.

ORTIZ de ZUÑIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla...*, Madrid, 1677.
Anales eclesiásticos y seculares de... Sevilla... ilustrados y corregidos por Don Antonio María Espinosa y Cárzel, Madrid, 1795-1796, 5 vols.

PACHECO, F., Arte de la pintura. (Sevilla, 1649), Madrid, 1956, 2 vols.

PAEZ RIOS, E., *Iconografía Hispana*, Madrid, 1966, 4 vols.

PALLOL, B., «Valdés Leal», *Estudio*, II, 1914.

PALOMINO, A., *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid (1724), 1947.

PALOMERO J.M. Una Inmaculada inédita de Valdés Leal. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* 1987.

PALOMO, F. B. *Noticias históricas de la Santa Casa de la Caridad de Sevilla y de los principales objetos artísticos que en ella se conservan*, Sevilla, 1862.

PASSAVANT, J.D., *El arte cristiano en España*, (1853), Sevilla, 1877.

PEDREGAL, L.J., «Felipe de Rivas, escultor, arquitecto y constructor de retablos sevillanos», *Archivo Hispalense*, XLI, 1964.

PEMAN, C., *Catálogo del museo de Cádiz*, Madrid, 1964.
«Exposición de pintura antigua en Cádiz», *Archivo español de arte*, 1944, XVII.

PEREZ, M.J., del Río, F; Franco, A. *Ayuntamiento de Sevilla. Colección de pinturas*. Sevilla, 1983.

PEREZ EMBID, F., *San José en el arte español*, Madrid, 1972.

PEREZ LOZANO, M., La emblemática andaluza. Las empresas de Villalba en la obra de Valdés Leal. *Ephialte*, 11, 1990.

PEREZ-SANCHEZ, E., *Catálogo de la colección de dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*, Madrid, 1969.
I disegni dei maestri. Gli spagnoli da El Greco a Goya, Milán, 1970.
Inventario de las pintura, Academia de San Fernando, Madrid, 1964.
Museo del Prado. Catálogo de dibujos, I. *Dibujos españoles de los siglos XVI-XVII*, Madrid, 1972.
Diez años de adquisiciones para el Museo del Prado. *Goya* n° 90 1969.
Recensión al catálogo de las pinturas de la Catedral Sevilla de E. Valdivieso. *Archivo Español de Arte*, n° 20, 1978.
Pintura española e italiana de los siglos XVI y XVII, *Obras de Arte en el Banco Exterior de España*, Madrid, 1979.
Catálogo de la Exposición: Pintura española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya, Madrid, 1983.
Catálogo de la Exposición the Golden age of Spanish Painting. Londres, 1976.
Catálogo de la Exposición La peinture espagnole du siecle d'or Greco a Velázquez París, 1976.
Catálogo de la Exposición El dibujo español de los siglos de Oro. Madrid, 1980.
Pintura de los siglos XVI al XVIII en *Banco de España. Colección de Pintura* Madrid 1985.

PEROSTO, M. de, «Tres obras desconocidas de Juan de Valdés Leal», *La Unión* diciembre 7, 1928.

PIGLER, A., *Barockthemen*, Budapest, 1956, 2 vols.

PIKE, R., *Aristocrats and Traders: Sevillian Society in the Sixteenth Century*, Ithaca, New York, 1972.

PLA CARGOL, J., *Carreño, Coello, Pantoja y Valdés Leal*, Madrid, 1955.

POMPEY, F., *El arte español*, Madrid, 1940.
Juan de Valdés Leal, Temas españoles, 195, Madrid, 1955.

PONZ, A., *Viaje de España*, Madrid 1772–1784, 18 vols. Se cita por edición, Madrid 1947.

QUILLIET, F., *Dictionaire des peintres espagnols*, París 1816.

RAMIREZ DE ARELLANO, R., *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, Colección de documentos inéditos para la Historia de España, 107, Madrid, 1893.
«Discursos sobre Valdés Leal», *Boletín de la Real Academia de Ciencias Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, X, 1939.
Documentos relativos a la Hermandad de plateros de Córdoba, Coleción de documentos inéditos para la Historia de España, 107, Madrid, 1893.
Guía artística de Córdoba, Sevilla, 1896.
Colección de documentos inéditos o raros y curiosos para la historia de Córdoba, Córdoba, 1915.

RAMIREZ, L.M., *Indicador cordobés*, Córdoba, 1856.

RAMOS, G., *La Catedral de Zamora*, Zamora, 1982.

RAYA, M.A., *El retablo barroco cordobés*, Córdoba, 1987.

REAU, L., *Iconographie de l'art chretien*, Paris, 1955–1959, 6 volúmenes.

REDEL, E., «Obras de Valdés Leal en el convento de Carmelitas Calzadas de Córdoba», *Obras literarias*, II, Córdoba, 1899.
San Rafael en Córdoba, Córdoba 1899.

RESPETO MARTIN, E., «El Capitán Núñez de Sepúlveda y la Inmaculada concepción», *El Correo de Andalucía*, Diciembre 10, 1930.

RIBANEDEIRA, P., *Vida de San Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús*, (Madrid, 1590), Valladolid, 1740.

RICHERT, G., «Juan de Valdés Leal, Murillo's grosser Zeitgenosse in Seville», *Pantheon*, XVIII, 1936.

RODRIGUEZ GUTIERREZ DE CEBALLOS, A., «El pintor Valdés Leal y la Compañía», *Archivum Societatis Iesu*, XXV, 1966.
Aportación a la Iconografía de San Ignacio de Loyola. *Goya* n° 102, 1971.
«Sobre los cuadros de la vida de San Ignacio de Loyola, pintados por Valdés Leal, del Museo de Bellas Artes de Sevilla», *Archivo español de arte*, IXL, 1969.

ROMERO MURUBE, J. *Francisco de Bruna*. Sevilla 1965.

ROMERO DE TORRES, E., «El pintor de los Muertos», *Museum*, III, 1913, 41–50.
«La patria de Valdés Leal. Documentos inéditos», *Museum*, II, 1912,
«Nuevas obras del pintor de 'Los Muertos'» *Museum*, IV, 1914–1915,
«Valdés Leal: Cuadros y dibujos inéditos de este pintor», *Museum*, I, 1911,

ROSELL y TORRES, I. «Aguafuertes de antiguos pintores españoles», *Museo español de antigüedades*, V, Madrid, 1875.

ROUDIE P. Note sur un tableaux espagnol de l'eglise de La Réole. *Revue Historique de Burdeaux et du Departament de la Gironde,* 1961.

SAGGI, L., *Santos del Carmelo.* Madrid 1982.

SALAS X. de., «Inventario de las pinturas de la colección de Don Valetín Carderera», *Archivo español de arte,* XXXVIII, 1965.

SALAZAR y BERMUDEZ, M.D., *Breves aportaciones a la escultura religiosa en Andalucía a través de una figura representativa,* Madrid, 1955.
«Datos sobre la iconografía de San Fernando», *Mater Admirabilis,* X, 1944,
«Pedro Roldán, escultor», *Archivo español de arte,* XXII, 1949.
«Retablo del Descendimiento del antiguo convento de San Francisco de Sevilla», *Mater Admirabilis,* X, 1943,

SALTILLO MARQUES de, «Coleciones madrileñas de pinturas; la de D. Serafín García de la Huerta (1846)», *Arte español,* XXXV, 1951.
La Heráldica en el arte, *Arte Español,* 1951, 1° trimestre.

SAMOF, A., *Ermitage Imperial: Catalogue de la galerie des tableaux: première partie: les écoles d'Italie et d'Espagne,* Saint Petersburg, 1909.

SANCHEZ CAMARGO, M., *La Muerte y la pintura española,* Madrid, 1954.

SANCHEZ CANTON, F.J., *Dibujos españoles,* Madrid 1930, 5 vols.
Fuentes para la historia del arte español, Madrid, 1923–1941, 5 vols.
Museo del Prado: Catálogo de las pinturas, Madrid, 1963.
Pinturas y esculturas de colecciones malagueñas, Málaga, 1944.

SANCHO CORBACHO, A., *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII,* Madrid 1952.
«El monasterio de San Jerónimo de Buenavista», *Archivo Hispalense,* 1949.

SANCHO CORBACHO, H., *El escultor Pedro Roldán y sus discípulos,* Sevilla, 1950.
Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, III, Sevilla 1931.
«Artífices sevillanos del siglo XVII», *Homenaje al profesor Hernández Díaz,* Sevilla, 1982.

SANCHO DE SOPRANIS, H., «Artistas sevillanos en Cádiz», *Archivo Hispalense,* XII, 1951.

SANTA MARIA, M., «Informe acerca de un cuadro atribuido a Valdés Leal que ofrece en venta al Estado D. Lorenzo Albarrán», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* XXII, 1928.

SANTOS y OLIVERA, B., *Guía ilustrada de la catedral de Sevilla,* Sevilla, 1930.

SANZ PASTOR, C., «El Museo Cerralbo», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* LII, 1944.
Museo de Cerralbo, *Guía de los museos de España,* 5, Madrid, 1969.
San Pablo en el arte: XIX centenario de su venida a España, Madrid, 1964.

SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art.* London, 1971, 2 vols.

SEBASTIAN, S., *Contrarreforma y Barroco.* Madrid, 1981.

SEBASTIAN y BANDARAN, J., «Un retrato del venerable Mañara pintado por Juan de Valdés Leal», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras,* VII, 1923.
«El arte español en el Ateneo: Valdés Leal», *Por el arte,* I, 1913.
Los grandes retratistas en España, Madrid, 1914.

SERRANO y ORTEGA, M., *Glorias sevillanas, Noticia Histórica de la devoción y culto que la... ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción...,* Sevilla, 1893.

SAPLEY, *The Samuel A. Kress Collection,* El Paso Museum of Art, 1961.

SIGUENZA, FRAY JOSE de, *Historia de la orden de San Jerónimo,* Madrid (1600), 1909, 2 vols.
Vida de San Jerónimo, Madrid, 1599.

SOLIS, PADRE ANTONIO, *Los dos espejos...,* Sevilla (1755), 1909 copia del manuscrito, Biblioteca, Universidad de Sevilla.

SAMOF, A., *Ermitage Imperial: Catalogue de la galerie des tableaux: primiére parte: les écoles d' Italie et d'Espagne,* Saint Petersburg, 1909.

SOTOS, C., El retablo de San Agustín de Sevilla, *Archivo Español de Arte,* 1972.

STECHOW, W., «Homo bulla est», *Art Bulletin,* XX, 1938.

STERLING, CH., *La nature morte de l'antiquité à nos jours,* París, 1952.

STIRLING-MAXWELL, W., *Annals of the Artists of Spain,* London, 1848, 3 vols.

SULLIVAN, F., MALLORY, N., *Painting in Spain 1650-1700 from North-American Collections,* Pricentow, 1982.

TACHI VENTURI, P. S. J., *San Ignacio de Loyola en el arte de los siglos XVII y XVIII,* Roma, 1929.

TERVARENT, G. de, *Attributs et symboles dans l'art profane: 1450-1600,* Genova, 1958.

THATCHER, J. S., «The Painting of Francisco de Herrera, the Elder», *Art Bulletin,* XIX, 1937.

TORMO y MONZO, E., «Excursiones en la provincia de Huelva», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* XXXIII, 1925.
«Excursiones sevillanas, la de Utrera», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* XXXIII, 1925.
«La Inmaculada de las Gaitanas de Francisco Ricci», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* XXIV, 1916,
«La Inmaculada y el arte español», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* XXII, 1914.

TORRE y FARFAN, F. de la, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando...* Sevilla, 1671.
Fiestas que celebró la Iglesia parroquial de S. María la Blanca... en obsequio del nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII en favor del Purissimo mysterio de la concepción sin culpa original de María.... Sevilla, 1666.

TRAPIER, E. DU GUE, *Valdés Leal: Baroque Concept of Death and Suffering in his Paintings,* New York, 1956.
Valdés Leal: Spanish Baroque Painter, New York, 1960.

TRENS, M., *La Eucaristía en el arte español,* Barcelona, 1952.
María: Iconografía de la Virgen en el arte español, Madrid, 1946.

TRIADO, J. R. *Catálogo de la exposición, L'art Baroc,* Barcelona, 1982.

VALDIVIESO, E., *Catalogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla,* Sevilla, 1978.
Catálogo de la Exposición: Obras maestras de colecciones particulares, Sevilla, 1982.
Pintura sevillana del siglo XIX, Sevilla, 1981.
La primera imagen oficial de San Fernando, Revista del Monte de Piedad de Sevilla, n° 7, 1983.
Pintura de los siglos XVII al XX en *La Catedral de Sevilla,* Sevilla, 1985.
Historia de la pintura sevillana, Sevilla, 1986.
Precisiones sobre el Jubileo de la Porciúncula de Valdés Leal de la Antigua Iglesia de Los Capuchinos de Cabra. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid,* 1986.

VALDIVIESO, E. y MORALES, A., *Sevilla oculta,* Sevilla, 1981.

VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla,* Sevilla, 1979.
Catálogo de la Exposición: *La época de Murillo,* Sevilla, 1979.
Catálogo de la Exposición: *Pintura sevilhana do seculo XVII,* Río de Janeiro, 1983.
Pinturas de Juan de Valdés Leal en un retablo de la Virgen del Rosario, Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1984.

Tres pinturas inéditas de Valdés Leal, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid, 1978.*
El Hospital de la Caridad de Sevilla, Sevilla, 1980.
Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII. Madrid, 1985.

VALVERDE MADRID, J., *Dos pintores sevillanos en Córdoba, Sarabia y Valdés Leal,* Archivo Hispalense, 1963.

VERNET-RUIZ, J., «Peintures espagnoles des musées de France», *La Revue du Louvre,* XII, 1962.

VIARDOT, L., *Notice sur les principaux peintres de l' Espagne,* París, 1839.

VLIEGHE, H., *Saints,* Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, 8, New York, 1972, 2 vols.

WEBER, F. P., *Aspects of Death and Correlated Aspects of Life in Art, Epigram, and Poetry,* New York, 1920.

WEISBACH, W y LAFUENTE FERRARI, E., *El Barroco, arte de la contrarreforma,* Madrid, 1942.

WETHEY, HAROLD, E., *Alonso Cano, Painter, Scultor, Architect,* Pinceton, 1955.

YOUNG, E., *Four Centuries of Spanish Painting,* Durham, 1967
The Bowes Museum: Catalogue of Spanish and Italian Painting, Washington, England, 1970.
«The Spanish Paintings at the Bowes Museum», *Apollo,* LXXXV, 1967.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

MUSEO NACIONAL DEL PRADO BIBLIOTECA

MINISTERIO DE CULTURA

JUNTA DE ANDALUCÍA