

JUAN DE VAIDÉS LEAL

ENRIQUE VALDIVIESO

JUAN
DE
VAIDÉS LEAL



2ª EDICIÓN



SEVILLA 2021

COMITÉ EDITORIAL

Araceli López Serena
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Catalogación de la Editorial Universidad de Sevilla
Colección
Núm. 66

JUNTA DE ANDALUCÍA

Patricia del Pozo Fernández
Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico
María Esperanza O'Neill Orueta
Viceconsejera de Cultura y Patrimonio Histórico
Juan Cristóbal Jurado Vela
Secretario General de Patrimonio Cultural
Miguel Ángel Araúz Rivero
Director General de Patrimonio Histórico y Documental

COORDINACIÓN DE LA EDICIÓN

Carmen Pizarro Moreno
Jefa del Servicio de Investigación y Difusión del Patrimonio Histórico

Departamento de Difusión

Rocío Ortiz Moyano
Catalina Jofre Serra
Raquel Monterio Artús
Pedro Jaime Moreno de Soto

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla y la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía.

Motivo de cubierta: *Danza de Salomé* (detalle). Museo de Bellas Artes de Asturia. Oviedo.

© Editorial Universidad de Sevilla 2021
c/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía 2021
Palacio de Altamira. C/ Santa María La Blanca, 1. 41004 - Sevilla
Correo electrónico: informacion.ccul@juntadeandalucia.es
Web: <https://www.juntadeandalucia.es/organismos/cultura.html>

© Enrique Valdivieso 2021

Impreso en España-Printed in Spain
Impreso en papel ecológico

ISBN: Editorial Universidad de Sevilla: 978-84-472-3088-4
ISBN: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía: 978-84-9959-387-6

Depósito Legal: Editorial Universidad de Sevilla: SE 2221-2021
Depósito Legal: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico. Junta de Andalucía: SE 2309-2021

Diseño de cubierta y maquetación: ed-Libros. Fernando Fernández
Impresión: Pinelo. artes gráficas

AGRADECIMIENTOS

INSTITUCIONES

Museo del Prado, Madrid.
Fundación Juan March, Madrid.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Biblioteca Nacional, Madrid.
Fundación Villar Mir. Madrid.
Ayuntamiento de Sevilla.
Hospital de Venerables Sacerdotes. Sevilla.
Museo Nacional de Arte de Cataluña. Barcelona.
Museo de El Greco. Toledo.
Diputación Provincial de Murcia.
Museo de San Pío V. Valencia.
Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Museo del Louvre. París.
National Gallery. Londres.
Bowes Museum. Barnard Castle.
Museo Municipal de Rosario. (Argentina).
Museo Tessé. Le Mans.
Kunsthalle. Hamburgo.
Galería del Estado de Dresde.
Apeles Collection. Londres.
Museo de Escultura y de Pintura de Grenoble.
Meadows Museum. Dallas.
Metropolitan Museum. Nueva York.
Mead Art Museum. Amsherts.
Museo de Santa Bárbara.
Museo de Cleveland.
Museo de Arte de San Diego.
Wadsworth Atheneum. Hartford.
Museo de Arte de El Paso.
Museo de Arte de la ciudad de York.
Young Memorial Museum. San Francisco.
Museo de Bellas Artes de Lyon.
Paul Getty Museum. Los Ángeles.
The Hispanic Society of America. Nueva York.
Ecole National de Beaux-Arts. París.
Museo de Bellas Artes de Valence. Francia.
Museo Goya de Castres.
Museo Ernst Rupin. Brive la Gaillarde. Francia.
Courtauld Institute. Londres.
Galería Nacional de Washington.
Schloss Harrach. Rourau. Austria.
Museo Nacional de Buenos Aires.

PERSONAS FÍSICAS

Luis Martínez Montiel. Sevilla.
Ignacio Medina. Sevilla.
Pedro Feria. Sevilla.
Juan Luis Coto. Sevilla.
José Antonio de Urbina. Madrid.
Jean Luis Augé. Museo de Castres.
Charlotte Chastel-Rousseau. Museo del Louvre. París.
Manuel Jesús Roldán.

COLECCIONES

Colección Valdés Zúbiría. Bilbao.
Colección Granados. Madrid.

ENTIDADES RELIGIOSAS

Catedral de Sevilla.
Hospital de la Santa Caridad. Sevilla.
Parroquia de San Andrés. Sevilla.
Hermandad de la Quinta Angustia. Sevilla.
Convento de Santa Isabel. Sevilla.
Hermandad de la Santa Caridad. Málaga.
Iglesia de San Pedro. Córdoba.
Iglesia del Carmen. Córdoba.
Iglesia de Santa María Coronada. San Roque (Cádiz).
Iglesia del Convento del Santo Ángel. México D. F.
Iglesia de San Pedro de Lima.

El autor manifiesta su especial agradecimiento al conjunto de colaboradores que le han ayudado en la confección de la primera maqueta de este libro.

Gonzalo Martínez.
Carmen Tena.
Carmen Rodríguez.
Cristina Herranz.
Magdalena Illán.
Rocío García.
Alejandro Valera.

AGRADECIMIENTOS DE FOTOGRAFÍAS

Fundación Juan March.
Fotografías de David Bonet.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	11
LA SEVILLA DE VALDÉS LEAL.	16
Biografía.	22
Cronología.	41
Estilo	51
PRIMERA ETAPA CORDOBESA. 1647-1649.	72
SERIE DE SANTA CLARA DE CARMONA. 1652-1653	80
SEGUNDA ETAPA CORDOBESA. 1654-1656.	94
PINTURAS DEL RETABLO DEL CARMEN CALZADO DE CÓRDOBA. 1655-1656	110
Elías y los profetas de Baal - Elías y el ángel.	126
Consideraciones sobre la identificación de Santa Sinclética	132
SERIE DEL MONASTERIO DE SAN JERÓNIMO DE SEVILLA. 1656-1657	136
LOS RETABLOS DE SAN BENITO DE CALATRAVA. 1659-1660.	164
PINTURAS SEVILLANAS DE 1656-1659.	174
SERIE DE LA VIDA DE SAN IGNACIO DE LOS JESUITAS DE SEVILLA. 1660-1665	196
SEVILLA 1660-1664. OBRAS MAESTRAS DEL PERÍODO DE PLENITUD	220
SEVILLA 1665-1669.	266
SEVILLA. 1670-1679. LA DÉCADA DE ESPLENDOR	298
El retablo de San Ambrosio del Palacio Arzobispal de Sevilla.	305
Sobrepuestas para el Palacio Arzobispal de Sevilla	315
Los Jeroglíficos de las Postrimerías.	321
El retablo de los Capuchinos de Cabra. Otras pinturas	330
Pinturas de Santa Rosa de Lima	351
El San Fernando de la Catedral de Jaén. Otras representaciones pictóricas del santo rey	356
Otras pinturas del período de esplendor	363

SERIE DE LA VIDA DE SAN IGNACIO DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE LIMA	384
1680-1690. OBRAS EN LA SANTA CARIDAD, SAN CLEMENTE Y LOS VENERABLES.	
OTRAS PINTURAS.	396
1680-1690. OBRAS EN LA SANTA CARIDAD, SAN CLEMENTE Y LOS VENERABLES...	396
El proceso decorativo de la iglesia del Monasterio de San Clemente	411
La decoración pictórica de la Iglesia del Hospital de los Venerables de Sevilla	417
Obras de la última producción de Valdés Leal	428
CATÁLOGO.	463
OBRAS CITADAS	545
Rectificación de atribuciones	556
DIBUJOS DE VALDÉS LEAL DE ADMISIBLE ATRIBUCIÓN.	585
Introducción	587
Dibujos para la iglesia del Hospital de los Venerables.	603
Dibujos de Valdés Leal de discutible atribución.	608
GRABADOS DE VALDÉS LEAL	613
BIBLIOGRAFÍA	621
ÍNDICES	639
Índice de artistas	639
Índice geográfico	641
Índice iconográfico.	643

INTRODUCCIÓN

Dentro de la bibliografía dedicada a la pintura española del Siglo de Oro ha destacado siempre la atención que ha suscitado la sugestiva figura de Juan de Valdés Leal. Sin embargo, desde que Gestoso le consagrara en 1916 su conocida monografía, y hasta 1988 no volvió a aparecer ningún trabajo extenso en castellano sobre este gran pintor. Ciertamente, la figura de Valdés Leal ha interesado de manera notoria a especialistas norteamericanos en pintura española y, así, Elisabeth du Gué Trapier publicó en inglés 1960 un magnífico libro que ha sido durante mucho tiempo, tanto por su texto como por sus ilustraciones, un instrumento de trabajo fundamental a la hora de referirse a este artista. Posteriormente, en 1978, se editó en reprografía la tesis doctoral de Duncan Kinkead, excelente estudio de la vida y de la obra del artista presentado en la Universidad de Michigan, siendo este el primer intento serio de catalogación de su obra pictórica.

Por mi parte, desde que en 1976 me incorporé al Departamento de Historia de Arte de la Universidad de Sevilla y comencé a familiarizarme con el panorama de la pintura barroca local, fui progresivamente estudiando el amplio contingente de obras de Valdés Leal que, por fortuna, permanece en esta ciudad y que constituye aproximadamente la mitad de la producción que de este artista ha llegado hasta nuestros días. Así empecé a concebir la idea de dedicarle una monografía tomando contacto con el resto de las obras del pintor dispersas en museos y colecciones de España y del extranjero. En sucesivos artículos y en diferentes exposiciones tuve ocasión de dar a conocer obras ignoradas de Valdés Leal y al mismo tiempo aportar datos que perfilan diferentes aspectos de su producción. Por otra parte, en este trabajo, al tiempo que se recogen todas las valiosas publicaciones que otros estudiosos han ido realizando en los últimos años, se ofrecen algunas pinturas inéditas y distintas noticias e interpretaciones que incrementan lo ya conocido.

Aparte de actualizar los conocimientos que en el presente poseemos de Valdés Leal, esta monografía pretende dar una visión más parcial sobre el carácter personal y también sobre el sentimiento pictórico de este artista. Es mi intención primordial intentar eliminar la leyenda que otorga a Valdés la condición de pintor de la muerte y de especialista en plasmar aspectos macabros y desagradables, emanados de la ideología barroca hispana. Se intenta evidenciar en este trabajo que este artista no fue más que un afortunado intérprete de una faceta del sentimiento espiritual vigente en su época.

Sin dejar de reconocer que Valdés Leal fue un hombre de fuerte temperamento, es necesario precisar que su forma de ser ha sido en exceso novelada y, por lo tanto, ha adquirido matices personales totalmente desenfocados. Fueron escritores lejanos a la época en que vivió Valdés los que desfiguraron su talante cuando, al compararlo con el de Murillo, incurrieron en un ingenuo maniqueísmo que hacía del primero un ser de carácter duro y envidioso y del segundo persona bondadosa y prudente. Esta contraposición de caracteres fue acentuándose progresivamente en contra de Valdés Leal hasta distorsionar por completo su figura y convertirlo en el prototipo de un malvado. Nada más lejos de una realidad histórica que tan solo nos lo muestra como poseedor de un carácter enérgico y decidido, puesto al servicio de la ideología de su tiempo. A la vida y la obra de Valdés Leal hemos dedicado un primer trabajo en 1988, que se encuentra totalmente agotado, por lo que, con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento de este artista, hemos decidido realizar este nuevo estudio, que incluye la recogida de numerosos datos referidos a su vida y obra. En este sentido, podemos señalar que hemos añadido al catálogo de este artista unas sesenta nuevas obras que permanecían inéditas. Estas nuevas pinturas han ido apareciendo en el mercado de arte español y extranjero, y también son el resultado de consultas que se me han formulado, así como de visitas realizadas a colecciones en domicilios privados, fundamentalmente en Sevilla y Madrid.

También muchas obras inéditas de Valdés Leal aparecieron en la exposición que se le dedicó en 1991, de la que fui comisario, y que tuvo lugar primero en Sevilla, en el Museo de Bellas Artes, después en el Museo del Prado y finalmente en la Kutxa de San Sebastián. Para estas exposiciones se organizaron importantes procesos de restauración en muchas pinturas de este artista, que se conservaban sucias y repintadas, lo que ha permitido que recuperen parte de su primitivo esplendor, beneficiando así la calidad de las imágenes que de ellas se han obtenido. También se han podido obtener nuevas fotos en color de pinturas de las cuales solo se poseían reproducciones en blanco y negro, lo que ha mejorado la visualización de muchas de las obras de Valdés Leal.

De igual modo, han sido muy valiosas las aportaciones del catálogo de Valdés Leal que otros investigadores han ido realizando en los últimos años, y que han sido puntualmente recogidas en este trabajo.

Otra de las novedades que también hemos incluido en esta edición ha sido la reconstrucción a través de Photoshop de numerosos retablos desaparecidos en los que figuraban pinturas de Valdés Leal, que luego se dispersaron por distintas colecciones y museos. Reintegradas en estas reconstrucciones, los conjuntos pictóricos recuperan el sentido iconográfico que originalmente poseyeron y, por lo tanto, el mensaje con el que fueron concebidas.

INTRODUCCIÓN

Finalmente, señalaremos que en este libro recogemos el catálogo de los dibujos de Valdés Leal y también sus grabados.

A la hora de recordar a aquellas personas o instituciones que con su ayuda han facilitado la realización de este trabajo, he de manifestar numerosos testimonios de gratitud. En primer lugar, quiero mencionar aquí a mi buen amigo, desgraciadamente ya fallecido, Duncan Kinkead, gran conocedor de Valdés Leal con quien, a lo largo de sus numerosas y dilatadas estancias en Sevilla, tuve la oportunidad de confrontar ideas y puntos de vista que han contribuido a mejorar notablemente el contenido de esta monografía.

Importantes han sido las consultas bibliográficas que he podido realizar en las bibliotecas del Museo del Prado y del Instituto Diego Velázquez del CSIC de Madrid, e igualmente han sido fundamentales las sesiones de estudio realizadas en la fototeca del Instituto Amatller de Barcelona.

Fuera de España, he de señalar la cooperación de numerosos colegas que me han ayudado a solucionar diferentes problemas, sobre todo los directores y conservadores de museos donde se guardan obras de Valdés Leal. Especial mención he de hacer aquí a la comunidad de padres jesuitas de Lima, quienes pusieron a mi disposición un andamio que me permitió estudiar de cerca el inaccesible conjunto pictórico de Valdés Leal que se guarda en la iglesia de San Pedro de dicha ciudad.

Salvo en raras excepciones, la mayor parte de los coleccionistas privados a los que me he dirigido para estudiar obras de Valdés Leal de su pertenencia me han acogido con generosa cordialidad, aunque en muchos casos, por razones comprensibles que he respetado, han rogado que sus nombres no figurasen como título de propiedad. A todos ellos mi gratitud por su actitud amistosa y comprensiva.



Figura 1. *Autorretrato de Juan de Valdés Leal.*
Grabado. Madrid, Biblioteca Nacional.

LA SEVILLA DE VALDÉS LEAL

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 lo describieron como un demonio. No llegó a tales extremos en su vida real, siendo tan solo posible definirlo 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, 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 tras el 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 retroceso¹.

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 sostener el estado de guerra y que recaían especialmente sobre las clases populares, contribuían a mantenerlas en una permanente situación de duelo, motivada por la agobiante y perpetua carencia de recursos.

1. El decaimiento de Sevilla, sobre todo en la segunda mitad del siglo XVII, ha sido estudiado por Domínguez Ortiz (1946). Para esta época, ver también, del mismo autor, «La Sevilla de Murillo» (DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1982).



Figura 2. Frederick de Witt. *Vista de Sevilla*. Grabado. 1690.

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. Aun 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 religiosas, 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 sucedió con 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 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 solo 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, y se daba la paradoja en ocasiones de que se invertía más dinero en costear el marco que en pagar el valor del lienzo. Solo 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 constató 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 de 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 relación de Valdés Leal con el aristócrata sevillano don Miguel Mañara. Este interesante personaje, preocupado por la grave situación social que padecía la ciudad, hizo construir a partir de 1662 un hospital a 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 generaron la construcción de las naves del hospital y la terminación de la iglesia, caudal 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 banqueros².

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 esta época. Lógicamente, los particulares enriquecidos también propiciaban la actividad artística al sufragar la construcción de nuevas residencias o al reformarlas o proveerlas de ornato mobiliario. También las corporaciones de carácter civil patrocinaron trabajos que dieron la 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 de Sevilla 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 solo 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.

Por supuesto, la vida prosiguió a pesar de lo inseguro de las circunstancias, situación que obligó a muchos de sus habitantes a incrementar el ingenio y la astucia para procurarse su 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 esporádicamente 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 culto a una amplia nómina de santos milagrosos y profilácticos, sobre todo aquellos 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, al propiciar la

2. Una de las mejores semblanzas sobre Mañara es la realizada por GRANERO, 1963.

recepción de sacramentos como la confesión y la extremaunción, que conducían a la salvación del alma. San Roque y san Sebastián también fueron tomados por la creencia popular sevillana como protectores contra las diversas enfermedades, 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, solo unos pocos han sobrevivido hasta nuestros días, por haber sido destruidos en nombre del progreso a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX³.

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 provocadas 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 juzgaban las catástrofes como señales 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, iban a solazarse al teatro, fuente de inspiración, según los predicadores de prácticas licenciosas. Por ello, y a instancias clericales, el arte escénico 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 de que las desgracias eran consecuencia de la conducta de los sevillanos, se predicaba que era necesario resignarse ante los infortunios y aceptar la voluntad divina que los 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 Mañara, quien protagonizó el más ejemplar apartamiento de las vanidades mundanas y asumió la necesidad de prepararse ante la llegada de la muerte, acopiando un bagaje de méritos

3. El retablo de culto callejero en Sevilla ha sido estudiado por FERNÁNDEZ DE PAZ, 1985.

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 en las pinturas de Valdés Leal y de 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 conducen hacia el cielo⁴.

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 enterramiento 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, las procesiones en favor de la Inmaculada y las 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 revestían 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, se construían 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 Fernando⁵.

Época, 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 coartado por el infortunio.

4. Reflexiones sobre el programa iconográfico que ideó Miguel de Mañara para la iglesia del Hospital de la Santa Caridad se encuentran en BROWN, 1978. A este respecto, ver también VALDIVIESO-SERRERA, 1980.

5. Véase TORRES FARFÁN, 1671.

BIOGRAFÍA

Nació Juan de Valdés Leal en 1622, puesto que fue bautizado el día 4 de mayo de dicho año en la parroquia de San Esteban de Sevilla⁶ (figs. 3-4). Su padre fue Fernando de Nisa⁷, 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 edad⁸.

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 (fig. 5). 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 cordobesa⁹.

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 artista que entonces pretendiera dar sus primeros pasos. Por otra parte, la existencia en Córdoba de escasos maestros de renombre y la

6. La referencia bibliográfica de cada una de las fechas que jalonan la vida de Valdés Leal se encuentra al pie de la mención correspondiente en el capítulo dedicado a su cronología.

7. 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.

8. 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 1625. 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 solo era seis años mayor que Valdés y porque cuando este llegó a Córdoba ya debía de haber realizado su formación en Sevilla.

9. Según la partida de casamiento dada a conocer por ROMERO DE TORRES en el periódico *Patria*, n.º 83 y recogida por GESTOSO, 1916, p. 21, asistió a la boda como testigo el poeta y notario Luis Rufo y Carrillo.



Figura 3. Iglesia de San Esteban. Sevilla.

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 artística¹⁰.

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 cara que la anterior vivienda que había disfrutado junto con su esposa, lo que permite suponer afianzamiento de su disposición económica. Poco iba a durar esta apacibilidad familiar, puesto que la llegada a Córdoba

10. Según ROMERO DE TORRES en *Patria*, n.º 65-67, la esposa de Valdés Leal recibió en 1648, 3653 reales como dote, mientras que Valdés aportó al matrimonio 1061 reales.



Figura 4. Pila bautismal.
Iglesia de San Esteban. Sevilla.

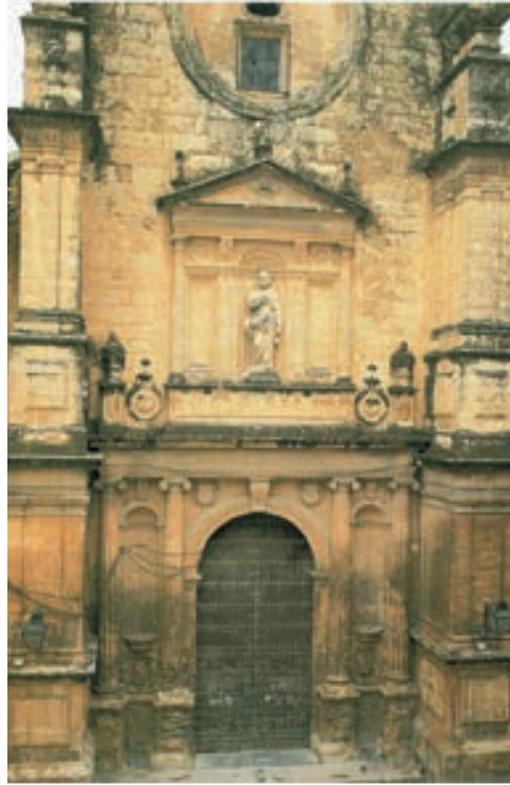


Figura 5. Fachada de la parroquia
de San Pedro. Córdoba.

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 (fig. 6).

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



Figura 6. Convento de Santa Clara. Carmona, Sevilla

meses, puesto que al celebrarse en noviembre de 1655 la ceremonia de sus relaciones matrimoniales, realizada ocho años después de su boda, consta que era vecino de la parroquia de la Magdalena¹¹.

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 parroquia 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 (fig. 7). Por otra parte, pintores de renombre como Herrera el Viejo y Zurbarán abandonaron Sevilla para instalarse en la Corte, quedándose tan solo 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 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 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 petición¹² 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

11. GESTOSO, 1916, pp. 21-22.

12. GESTOSO, 1916, p. 56.



Figura 7. Capilla de la Virgen del Rosario. Iglesia de San Andrés. Sevilla.

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 escultor¹³, dato en principio sorprendente, pero que es cierto, ya que se poseen testimonios de su dedicación a este menester¹⁴.

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 institución¹⁵.

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 sería con el tiempo 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 este le había entregado como parte de la dote de su esposa; en este mismo año figura como testigo de una boda.

13. KINKEAD, 1978, p. 538.

14. PALOMINO, Ed. 1947, p. 1055, señaló ya la dedicación de Valdés Leal a la escultura.

15. 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.

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 desempeñando en la Hermandad de Pintores de San Lucas y en noviembre fue nombrado presidente de la Academia de Pintura por un periodo de cuatro años.

Según informaciones que ofrece Palomino¹⁶, por el año de 1664 Valdés Leal realizó un viaje a Madrid, donde su curiosidad artística lo llevó a visitar las pinturas que había en las iglesias y palacios de la Corte, viajando incluso a El Escorial. En Madrid asistió 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 el de 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 solo 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 que en ocasiones realizó Valdés Leal se comprueba de nuevo en 1666, año en que decide adquirir

16. PALOMINO, Ed. 1947, p. 1055.

a la viuda del escultor José de Arce 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 mandato¹⁷.

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 año¹⁸. 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.

17. 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.

18. 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 portugal 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 compañía 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 conttor Lorenço del Rio estrada Hermano de esta ssma. Hermandad A quien fue comettido la verificacion de la Calidad Vida y Costümbre de Juan de Valdes nissa y Leal que pretende entrar por hermano conttenido en la petiçion de est otra parte y auiendo hecho muchas y muy particulares delixencias emos aliado quel padre aunqu efue 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 Rdo 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 n.º 123 del protocolo, fol. 125).

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 presbiterio¹⁹.

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.

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 de 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.

19. 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.

Según Palomino²⁰, 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 (fig. 8).

En 1673 sabemos por Ceán Bermúdez²¹ 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 1674 Valdés Leal se ocupó de pintar las labores arquitectónicas 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 solo 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 (figs. 9 y 10). En este mismo año de 1681 el arzobispo de Sevilla, Ambrosio de Espínola, encargó a Valdés Leal uno de los diseños para la construcción de la urna de San Fernando de la Catedral de Sevilla,

20. PALOMINO, Ed. 1947, p. 1054.

21. CEÁN BERMÚDEZ, 1880, V, p. 110.



Figura 8. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad. Sevilla.

obra que se dilató durante largos años y que finalmente fue realizada siguiendo un dibujo de Francisco Herrera el Joven.

Sabemos que en 1682 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 Sevilla²². 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 vida²³.

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 solo se conocen pagos de los trabajos que realizaba para la iglesia de San Clemente y la del Hospital de la Caridad, donde en el último año citado

22. La esposa de Lucas Valdés era hija del retablista Francisco Dionisio de Ribas.

23. 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.



Figura 9. Retablo mayor del monasterio de San Clemente. Sevilla.

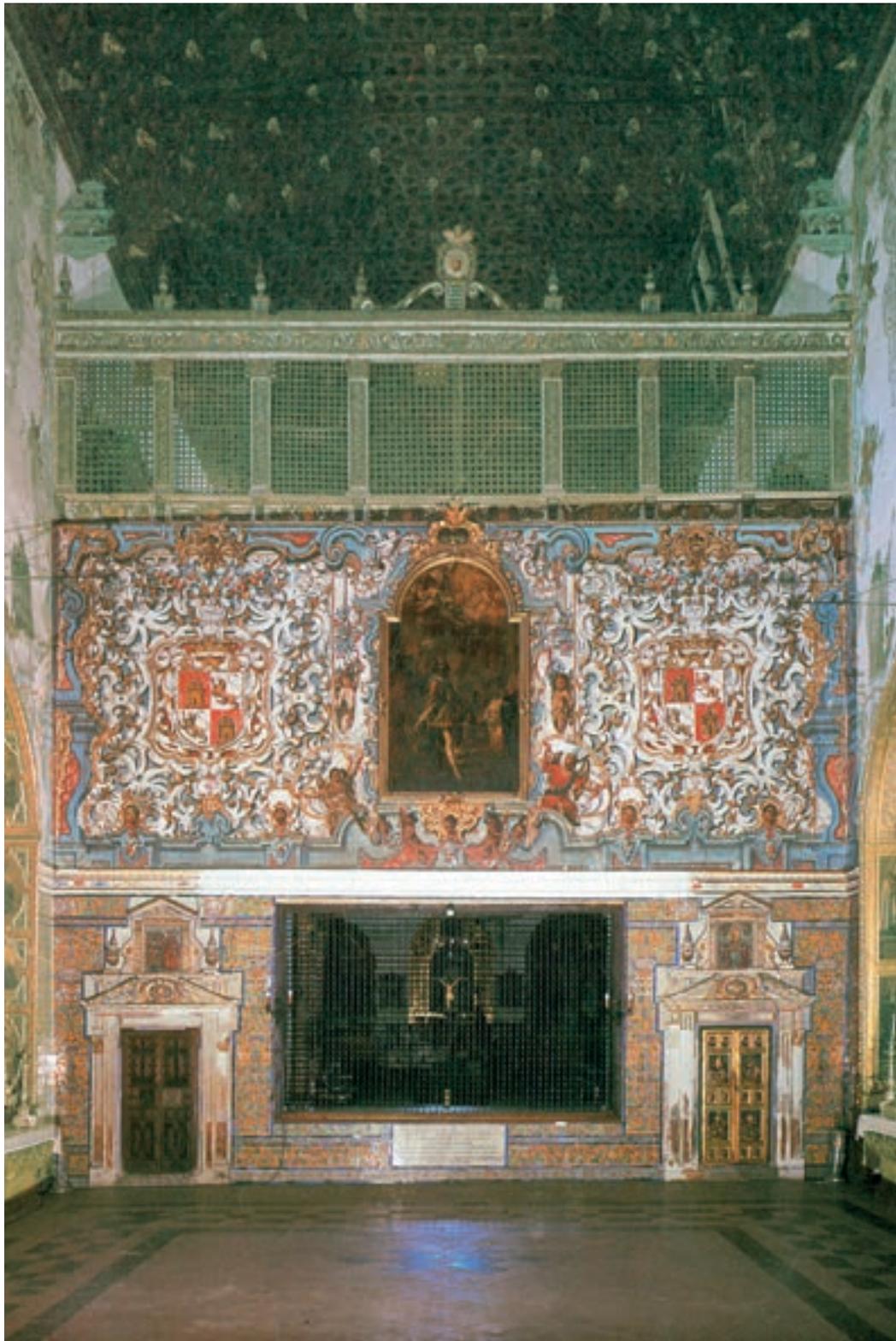


Figura 10. Muro del coro de la iglesia del monasterio de San Clemente. Sevilla

acomete la realización del gran lienzo del coro que representa la exaltación de la cruz. Nada sobresaliente puede señalarse en 1685, ya que solo 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 llevó a cabo en el retablo y en las paredes del presbiterio de San Clemente ocuparon fundamentalmente la actividad de Valdés Leal en 1687 y 1688 (fig. 11). No pudo culminar estas labores, 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 (fig. 12).

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 través de ellos un conjunto de documentos nos informa 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 configurar 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 conocerlo y a tratarlo 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»²⁴. 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

24. PALOMINO, Ed. 1947, p. 1056.



Figura 11. Iglesia del Hospital de los Venerables. Sevilla.

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 sus reacciones frente a los mediocres. Es este un matiz temperamental que para nada empaña la personalidad de Valdés Leal, sino que, en todo caso, la dignifica. El propio Palomino, conocedor del vivo genio de Valdés Leal, relata la anécdota en 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



Figura 12. Richard Ford. *Iglesia de San Andrés*. Dibujo. Hacia 1830

y tónica. No existe ningún testimonio que avale esta configuración personal y por lo tanto no se puede seguir admitiendo tales conceptos. Ceán Bermúdez²⁵ 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 cariño²⁶. 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 este 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 ser agradecidas y que él y su esposa lo estaban con su suegro por cuantos favores habían recibido de él.

25. CEÁN BERMÚDEZ, 1800, V, p. 108.

26. GESTOSO, 1916, pp. 84-85.

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.

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 desorbitada²⁷. 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 aparatadamente las narices al no poder soportar el hedor reinante en aquel lugar²⁸.

27. 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.

28. 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 este para alabar la verosimilitud de las representaciones mortuorias: «Compadre, esto es preciso verlo con las manos en las narices».

Posteriormente, Navarro Ledesma, en 1904²⁹, 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»³⁰, todo ello en función de las pinturas de la Caridad y de 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 hacia 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.

29. 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 Mañara [...] 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».

30. ROMERO DE TORRES, 1913, pp. 41-50.