

TEXTOS DE SALA

EXPOSICIÓN VALDÉS LEAL (1622 – 1690)

INTRODUCCIÓN

Juan de Valdés Leal fue protagonista principal del panorama artístico sevillano de su época. Su singular personalidad y rotunda individualidad determinaron un estilo teatral, dinámico, una factura inquieta y elocuente puesta al servicio del gesto y la expresión que nos muestra el barroquismo triunfante en la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVII.

Con motivo del cuarto centenario de su nacimiento en 1622 la exposición propone una visión actualizada del artista que transformó los principios del estilo pictórico barroco que imperaban en Sevilla. El peso de la estética de Murillo y de su extraordinaria calidad como pintor debió impulsar a Valdés a recorrer sendas expresivas alternativas, superando el tradicional ejercicio del oficio en su época al mismo tiempo que afianzaba su personalidad como artista.

Para desarrollar su desbordante fuerza creadora empleó todos los recursos y técnicas a su alcance. La selección de obras incluye bocetos, dibujos, grabados, esculturas, policromías y pinturas de diverso formato. Distribuidas en tres espacios y diez ámbitos, constituyen un conjunto destacable tanto por su calidad como por ser representativo de la producción del artista. El primer espacio acoge su labor como pintor, con obras que abordan los rasgos distintivos de su estilo: la expresión, el cuadro como escenario, la escultura y policromías y la emblemática empresa para la Hermandad de la Caridad de Sevilla. En el segundo, se aborda el proceso creativo a través de dibujos y bocetos o trabajos como los realizados con motivo de la canonización de san Fernando, en los que fue importante la colaboración de su entorno familiar y profesional. El tercero reúne series que realizó para importantes instituciones religiosas, los Carmelitas Calzados de Córdoba, el convento de San Agustín, el monasterio de San Jerónimo y la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla.

VALDÉS LEAL PINTOR DE IMAGINERÍA

(Sala V)

1. *Cristo camino del Calvario*, hacia 1661

Juan Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado, Madrid

Para representar a Jesús, Valdés elige una figura en escorzo, huyendo así de un planteamiento más convencional y reposado. En su carrera, el pintor dio abundantes muestras de su preferencia por puntos de vista complejos, que constatan su confianza y facilidad para el dibujo y la composición.

Para ahondar en la sensación de movimiento y dinamismo, el cuerpo se vence bajo el peso de la cruz, como si estuviera a punto de caer. Ante el humano sufrimiento que trasmite, unos rayos de luz, levemente sugeridos en la cabeza, son el único signo que nos recuerda el carácter divino del hombre que carga con la cruz. Utiliza una reducidísima gama cromática. Tonos tierra dominan la paleta, desde los marrones y verdes del escenario al morado pálido de la túnica, animados por pequeños toques rojizos que simulan la sangre. Una segunda versión, fechada en 1661, se conserva en la Hispanic Society de Nueva York.

2. *La Virgen con las tres Marías y san Juan camino del Calvario*, 1659

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

La escena describe la dramática tensión colectiva del grupo encabezado por san Juan en su camino hacia el monte Calvario. Valdés utiliza con gran eficacia narrativa el recurso barroco de facilitar al espectador visualizar la escena siguiente, el encuentro con Cristo, desbordando los límites del marco. La austeridad de la composición concentra la expresión del trágico momento, mientras que un fondo de celaje oscuro y el árido paisaje intensifican la impresión de tristeza, presagiando el dramático encuentro final.

La técnica de ejecución, enérgica y abreviada, potencia el mensaje emocional mediante grandes y magistrales pinceladas. Colaboran también en crear una atmósfera de tensión tanto el colorido, con una gama cromática en la que predominan los tonos oscuros, como la luz que, procedente de la izquierda de la composición, resalta los rostros y el brazo de san Juan.

Arquitectura pintada

Valdés Leal es un artista versátil. A su faceta de pintor de caballete se une una amplia labor como muralista, la talla y policromía de esculturas, la realización de rejas y retablos, la traza de arquitecturas efímeras y piezas de mobiliario litúrgico y el grabado de estampas. Pero una de sus más destacadas contribuciones fue la introducción en Sevilla de la pintura ilusionista o de perspectiva. El artista demuestra su profunda vocación de escenógrafo en los constantes fondos arquitectónicos que aparecen en su pintura y en el dominio de la perspectiva. No en vano es profesor de dibujo en la Academia del Arte de la Pintura de Sevilla que se funda en la Lonja en 1660, muy posiblemente impartiendo también dibujo lineal. El pintor se inspira en la arquitectura sevillana y en su conocimiento de modelos europeos difundidos a través de los grabados para crear auténticas escenografías de cariz enormemente teatral donde se distribuyen los personajes de sus obras a la manera de actores moviéndose por un escenario.

Sean de formato reducido, como *Las bodas de Caná*, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, o de grandes dimensiones, como *Los desposorios de la Virgen*, de la catedral de Sevilla, sus obras dan

sensación espacial de amplitud. Los fondos arquitectónicos a veces se completan con doseles, cortinajes y otros recursos propios de la tramoya teatral, contribuyendo a barroquizar los ambientes, ya de por sí bastante teatrales gracias a las actitudes, escorzos y pronunciados gestos de los personajes.

3. *Los desposorios de la Virgen y san José*, 1657

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Catedral de Sevilla

En esta obra, firmada y fechada en 1657, el artista sitúa en el centro de la composición al sumo sacerdote, con María y José a ambos lados, rodeados de otros personajes que contemplan y participan del ceremonial. Las figuras están tratadas con gran expresividad, algunas a partir de marcados escorzos, que se refuerzan con los giros de cabeza y movimientos de las manos y brazos, dirigiendo nuestra atención a la escena principal. En la zona superior aparecen dos querubines con lirios, símbolo de pureza, a la vez que lanzan rosas sobre la pareja.

Valdés enmarca la escena en una arquitectura monumental, con ricas yeserías, columnas salomónicas decoradas con angelillos y vides, y emplea una solería, cuyo diseño fue posteriormente utilizado en la catedral, que aporta gran profundidad. Se refuerza así la labor desempeñada por Valdés como compositor de arquitecturas, empleando para su elaboración estampas flamencas de finales del siglo XVI.

4. *San Sebastián*, 1659-1660

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre tabla

Hermanidad de la Quinta Angustia, Sevilla

En 1659 el capítulo hispalense de la Orden de Calatrava concertó con Francisco de Ribas, Juan Gómez Couto y Juan de Valdés Leal la ejecución de un retablo mayor y dos laterales para el recién construido templo de San Benito. Vino a sustituir a otro anterior, de hacia 1480, que se encontraba en mal estado y que contaba con pinturas del círculo de Juan Sánchez de Castro, hoy conservadas en este Museo de Bellas Artes de Sevilla. Este *San Sebastián* se ubicaba en el primer cuerpo, junto con *Santa Catalina*.

El martirio del soldado romano permite mostrar un dominio anatómico a partir del estudio del natural, empleando un canon alargado y dando cuenta de su sentido del decoro. La tensión compositiva a partir de la contorsión del cuerpo, la rápida y gestual pincelada y el intenso juego de luces y sombras dan muestras de la madurez técnica alcanzada en este óleo.

5. *Santa Catalina de Alejandría*, 1659-1660

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre tabla

Hermandad de la Quinta Angustia, Sevilla

Junto a *San Sebastián* se presenta esta santa, de semblante absorto, como virgen guerrera triunfante. Al igual que la imagen con la que forma pareja se describe de cuerpo entero, en primer plano, sobre una línea de horizonte baja, otorgando gran presencia y rotundidad a su figura. Descansando sobre un pedestal con decoración de frutos y acantos, presenta los atributos que le son propios: la palma, la espada y la rueda, además de la cabeza del tirano Majencio. Viste ropajes anacrónicos, con ricos ornamentos a base de joyas en el pecherín y la cabellera. Santa Catalina, concebida a partir de volúmenes escultóricos, es una de las representaciones femeninas más bellas de las que realizara Valdés en toda su producción. Se conserva en la Kunsthalle de Hamburgo un dibujo a grafito y sanguina que debe considerarse como el boceto preparatorio y donde se distinguen ciertas variaciones respecto a la obra final.

6. *San Miguel Arcángel*, 1659-1660

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Hermandad de la Quinta Angustia, Sevilla

Este lienzo, que fue realizado para formar parte del retablo mayor de la capilla de San Benito de Calatrava de Sevilla, respondía a un estudiado programa iconográfico que mostraba la dualidad de la entidad como institución perteneciente a la Orden del Císter y como colectivo religioso-militar. Este pasaje apocalíptico se había convertido, desde la Contrarreforma, en la imagen propagandística del triunfo de la Iglesia romana sobre las herejías. San Miguel, vestido de general romano, está representado en pleno combate con Satanás, plasmado como demonio de tez oscura, patas de cabra, alas de murciélago y cola serpenteante que, acorralado, busca la clemencia del adversario. El violento gesto del arcángel queda subrayado mediante el movimiento que generan el juego de paños y plumajes, con texturas y calidades individualizadas. Valdés realiza un uso magistral de la pincelada, a partir de los gruesos y vibrantes trazos con los que compone el rostro del ángel caído.

7. *Bodas de Caná*, 1661

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

El de las bodas de Caná es un episodio narrado por Juan el evangelista, en el que Jesús, instado por María, manifiesta por primera vez “sus señales”, siendo considerado su primer milagro: convertir el agua en vino.

Valdés afronta el tema de las bodas de Caná con suntuosidad y magnificencia, a la manera veneciana. La capacidad escenográfica de Valdés Leal, le permite, pese al reducido formato, recrear una dilatada arquitectura palacial como espacio donde se desarrolla la escena. Sustituye además las seis *hidrias* o tinajas de piedra del relato original de san Juan por lujosos jarros de metal dorado repujado, y lleva el acontecimiento al presente barroco, de donde toma la arquitectura y las indumentarias de los esposos y de los pajes que llenan las jarras de agua antes de obrarse el milagro.

8. *Jesús disputando con los doctores en el templo*, 1661

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

La obra *Jesús disputando con los doctores en el templo* alude al último episodio de la infancia de Jesús. Este capítulo es recogido por san Lucas, quien cuenta que María y José iban cada año a Jerusalén a la fiesta de la Pascua. En una ocasión, teniendo Jesús doce años, advirtieron que no los había acompañado en el viaje de vuelta, y tuvieron que regresar a la ciudad a buscarlo. Lo hallaron en el templo conversando con los maestros.

A pesar de lo limitado en tamaño del lienzo, Valdés Leal despliega un considerable número de personajes: Jesús niño en el estrado; José y María, que irrumpen angustiados en el templo; así como los doctores, con sus actitudes teatrales y pomposas indumentarias. En la arquitectura de fondo, de reminiscencias sevillanas, cubierta de yeserías, aparece Moisés, con sus tablas, que representa la antigua ley de la que Jesús viene a discrepar.

9. *Jesús disputando con los doctores*, 1656

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado, Madrid

La compleja construcción de la escena, desplazada a la derecha del lienzo y estructurada en una clara diagonal, se despliega en un espacio arquitectónico simulado, mostrando la gran capacidad que Valdés Leal tenía como escenógrafo. A la izquierda del cuadro se presenta una sucesión de pilastras y bóvedas, elementos que junto con el uso de baldosas ajedrezadas refuerzan el empleo de la perspectiva. Destaca un elemento ornamental típicamente sevillano de la época como la yesería, muy semejante al que aparece en *Los desposorios de la Virgen*. También hace uso de la columna salomónica en la estructura que enmarca la figura de Jesús, profusamente decorada por pámpanos y vides.

Valdés presenta a los personajes mostrando un amplio catálogo de actitudes y gestos que, junto con el refinamiento en el uso de las gradaciones lumínicas y el vibrante colorido, acentúa el dinamismo barroco de su composición.

La retórica del gesto

Un rasgo que caracteriza la pintura de Valdés Leal es su expresividad. Ya sea en escenas sencillas, como la Inmaculada de colección particular, o las abigarradas de personajes, el artista narra las historias dirigiendo la mirada del espectador hacia la gestualidad de las figuras, a la manera de actores sobre un escenario. La concepción teatral y narrativa de sus composiciones se manifiesta en la expresividad de los rostros y en el lenguaje de las manos. Los gestos contribuyen a desentrañar el tema de cada obra y a mostrar el vínculo emocional entre los personajes, como en la obra El Sacrificio de Isaac.

Valdés se aleja de los convencionalismos presentando las escenas desde insólitos puntos de vista, como rotundos primeros planos o contrapicados, dotando a sus personajes de un dinamismo sin precedentes en la pintura sevillana. Son frecuentes en sus obras las figuras en escorzo, en ocasiones a contraluz y en movimiento que, incluso de espaldas al espectador, invitan a formar parte de la composición. Ese dinamismo es enfatizado por los recurrentes vuelos de paños que se agitan en el aire.

Refuerza su vehemencia expresiva mediante el uso de una valiente técnica de pinceladas rápidas y deshechas, casi abocetadas que, pese a la corporeidad de sus figuras, las hace parecer ligeras como en el ángel de la Liberación de san Pedro. La belleza y la corrección anatómica que podemos contemplar en algunas obras, también sucumben con frecuencia a la intención expresiva, lo que le ha valido a veces al artista la consideración del más barroco de los pintores españoles.

10. *San Pedro liberado por el ángel*, hacia 1657-1659

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Catedral de Sevilla

Esta pintura representa el momento en que san Pedro es liberado de la prisión de Herodes por el ángel del Señor, mientras dormían los centinelas que guardaban la cárcel. Considerada como una de las composiciones más logradas de toda la producción del pintor, destaca el dinamismo barroco y el tratamiento lumínico que se aprecia en el contraste entre la luminosidad del ángel aparecido y la tenebrosidad de la estancia donde se encuentran. El artista pone de manifiesto su elevada categoría pictórica en el estudio que realiza de las figuras del ángel y del santo, en intensa relación, que contrasta con la quietud de los soldados. Resulta magistral el tratamiento del rostro de san Pedro, de gran viveza y emotividad en su gesto de asombro. Destaca el rico empleo del color, como se observa en las calidades transparentes y tonalidades rojizas de las vestiduras del ángel.

11. *El sacrificio de Isaac*, hacia 1656-1659

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección particular

La dramática escena representada está tomada del libro del Génesis. Abraham, el profeta escogido para guiar al pueblo de Israel, es probado en su fe al pedirle Dios que ofrezca en sacrificio a su único hijo, Isaac. Cuando se dispone a degollarle, un ángel enviado detiene su mano, mientras aparece un carnero que sustituirá al joven en el altar.

La cercanía del grupo, situado en primer término, permite apreciar el hondo sentimiento de los personajes. El anciano Abraham se muestra sorprendido y apenado, mientras que el cuerpo de Isaac, retorcido y con los ojos cubiertos, queda indefenso ante un destino doloroso y contradictorio.

La composición se distribuye con claridad en torno a dos diagonales contrapuestas que se cruzan en el centro de la pintura, dotándola de un equilibrado pero intenso dinamismo.

12. *Inmaculada Concepción*, hacia 1680

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección particular, Barcelona

En esta Inmaculada de época tardía, Valdés ya no recrea las aparatosas y complicadas composiciones que realizara años antes, cargadas de referencias teológicas y símbolos, sino que compendia el dogma en su sentido más elemental. Manifiesta la gran capacidad de Valdés como pintor sensible capaz de plasmar obras de gran dulzura y extraordinaria belleza, al representar a la Virgen en íntima actitud de oración y recogimiento, sobre un fondo etéreo y acompañada de un grupo de ángeles que portan los atributos de sus letanías. Las particulares representaciones de Valdés Leal sobre la Inmaculada difieren mucho de las que realiza Murillo, quien construye una iconografía a partir de modelos ya establecidos y cuyos tipos marianos gozaron de una fortuna sin parangón, elevando estas imágenes visuales a la categoría de lo sublime. Sin embargo, esta obra demuestra que Valdés era capaz de lograr obras igualmente persuasoras, de profunda trascendencia espiritual.

13. *Inmaculada Concepción con dos donantes*, hacia 1661

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

National Gallery, Londres. Adquisición, 1889

Valdés adapta en esta obra el prototipo de Inmaculada al lenguaje del pleno barroco, con una técnica suelta de vibrante cromatismo y una aparatosa composición realizada para ser vista desde

arriba en la que la luz se intensifica gradualmente. La Virgen se presenta erguida sobre el globo de la luna creciente, dirigiendo su mirada a Dios Padre y la paloma del Espíritu Santo. Sobre un luminoso fondo de nubes aparece rodeada de ángeles que la coronan y portan los atributos marianos como el espejo, lirios, o ramas de olivo y palmas.

A sus pies aparecen representados los donantes, considerados los mejores retratos que realizara. Siguen el modelo imperante en Sevilla desde la primera mitad del siglo XVII, bustos en los que se acentúan los detalles y que principalmente se dirigen al espectador.

14 .*Desposorios místicos de santa Catalina*, hacia 1680

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Esta obra, de profundo trasfondo teológico, representa el sueño de santa Catalina de Alejandría a los catorce años por el cual se convierte al cristianismo. En el centro de la composición, la Virgen entronizada sostiene en su regazo al Niño Jesús, que se gira hacia santa Catalina para colocar en su dedo una alianza como metáfora de su matrimonio místico. A la izquierda, santa Isabel señala a su hijo, san Juan Bautista, que aparece representado como un niño, acariciando al cordero o *Agnus Dei*. Tras él, su padre, san Zacarías, con ropas sacerdotales, en el momento en que, mientras incienso el templo, se le aparece san Gabriel para anunciarle que su esposa, a pesar de la avanzada edad, concebiría a su hijo. Ángeles mancebos y querubines completan la escena tocando música, arrojando rosas o jugueteando entre los atributos de la santa, presagiando su martirio.

15.*Predicación de san Juan Bautista*, hacia 1665-1675

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Parroquia de Santa María Coronada, San Roque. Diócesis de Cádiz y Ceuta

Valdés opta por una túnica corta marrón anudada a la cintura, como especifican los Evangelios. Sin dejar aquí el hombro al descubierto, añade un manto rojo siguiendo la tradición iconográfica del barroco sevillano. Ajustándose a las directrices de Pacheco, Valdés lo efigia en edad de 29 a 30 años, flaco, moreno con el «cabello y la barba no compuesto y crecido».

Demuestra sus dotes de escenógrafo mediante un contrapicado que estratifica de forma envolvente a los personajes en un catálogo de posturas potenciadas en su vivacidad por el *impasto* de la pintura. Un tullido nos muestra su espalda desnuda y dos fariseos de altos turbantes su perfil asombrado. Una figura masculina ordena silencio al niño que juguetea con la toca de su madre. Tan exquisitos detalles gestuales otorgan a la escena una soberbia naturalidad que consigue integrar al espectador como otro oyente más de la prédica.

Escultor y policromador

Conocido sobre todo como pintor, Valdés Leal se dedicó con frecuencia a la policromía de imágenes y retablos, y de manera más ocasional a la escultura en madera y barro cocido. La exposición reúne las dos únicas tallas de su mano que se conservan, las imágenes de la Virgen del Rosario de la Parroquia de San Andrés y del Hospital de la Caridad de Sevilla. En ellas el estilo es próximo al del escultor Pedro Roldán, con un mayor dinamismo en el diseño de los paños. La afable viveza del modelado del Niño Jesús recuerda a las imágenes infantiles de sus cuadros.

En el campo del dorado y estofado, intervino en algunos de los retablos más importantes realizados en Sevilla en ese momento como el del Hospital de la Caridad o el de la capilla de los Vizcaínos, al que pertenecen los dos ángeles que se exponen. Colaboró habitualmente con Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán e intervino sobre tallas de destacados artistas como José de Arce o Felipe de Ribas. En su estilo, gracias a su experiencia como pintor, se observa un sugerente uso del color y un acertado naturalismo en las carnaciones. Al igual que en sus lienzos, al pintar sobre la madera trabaja de manera resuelta. Se aprecia en detalles de los ángeles pasionarios, como el cabello o las lágrimas. En los estofados -nombre con el que se conoce la policromía sobre oro- emplea una gran variedad de técnicas como el cincelado o picado de lustre, la decoración a punta de pincel o el esgrafiado, generalmente en rayas o círculos.

16. *Ángel pasionario*, 1666-1676

Pedro Roldán (Sevilla, 1624-1699), escultura

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690), policromía

Madera policromada

Iglesia parroquial del Sagrario, catedral de Sevilla

Esta pareja de ángeles mancebos forman parte del retablo mayor del Sagrario de la catedral. El conjunto se ejecutó originalmente para la capilla de la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad —vulgo de los Vizcaínos— que existió en el desaparecido convento Casa Grande de San Francisco. Las esculturas, simétricamente concebidas, acusan el estilo maduro de Roldán, según se advierte en el tratamiento del cabello en grandes masas compactas de perfil aristado o en la marcada agitación de paños que se acompasa a sus enérgicos *contrappostos*. Como esculturas «de chuleta» no llegaron a ser trabajadas en el dorso para acomodarse mejor a la superficie lisa del testero. En sus manos portan la lanza de Longinos y el flagelo, dos de las *arma Christi* que complementan el significado pasionista del retablo.

17. *Ángel pasionario*, 1666-1676

Pedro Roldán (Sevilla, 1624-1699), escultura

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690), policromía

Madera policromada

Iglesia parroquial del Sagrario, catedral de Sevilla

Pese a los avatares sufridos por el retablo, las esculturas conservan su policromía original. La calidad de las carnaciones testimonia la intervención de Valdés, tan atento a los matices del color y al relieve de las lágrimas, que fueron simuladas con generosos toques de materia pictórica. Los estofados presentan sutiles variaciones cromáticas y ornamentales, avalando la calidad del trabajo. Junto a los habituales motivos vegetales pintados a punta de pincel y los picados de lustre, sorprende la extraordinaria variedad de motivos esgrafiados empleados, como rajados, ojeteados, escamados, punteados, roleos, ondas marinas y franjas zigzagueantes que tratan de imitar el muaré producido por los brillos de la seda.

18. *Arcángel san Miguel*, hacia 1653

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Cajasur Banco S.A.U.

San Miguel es presentado siguiendo la tradición, portando en su brazo izquierdo un elaborado escudo de guerra con la inscripción «Quién como Dios / I su Madre», mientras que con la derecha sostiene elegantemente un bastón de mando que lo identifica como general de los ejércitos celestiales. Se erige sobre el mal, identificado en la inmóvil figura varonil con cola de demonio que se muestra pisoteado mediante el empleo de un atrevido escorzo. Los recursos que emplea Valdés Leal en esta obra son propios de su etapa cordobesa, presentando similitudes con las obras que realiza en estas mismas fechas para el retablo del Carmen Calzado de Córdoba, y que puede apreciarse en la minuciosidad con la que describe los elementos de orfebrería en la exuberante diadema, los cuidados relieves de la armadura, o en las ricas vestimentas que completan el vestuario, a base de lujosos brocados.

19. *Arcángel san Rafael*, hacia 1653

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Cajasur Banco S.A.U.

Formando pareja con el cuadro *Arcángel san Miguel*, este lienzo de san Rafael aparece firmado y fechado por Valdés Leal en la amplia cartela de ampulosos roleos, decorada con angelillos desnudos, aunque se advierten modificaciones en las grafías primitivas. En ella puede apreciarse cómo destaca en su firma su condición de sevillano mediante la inclusión de la oración «Joannes de Baldes Hispal pinxit», en una etapa en la que residía en Córdoba. San Rafael aparece junto a

una basa de columna partida, recurso que alude a la antigüedad del culto al santo en la ciudad cordobesa. Lleva como atributo un bordón del que cuelga un gran pez, que se vincula con el episodio de la curación de la ceguera del padre de Tobías. Precisamente, en la cartela que sostiene, aparece narrada una escena secundaria -recurso propio de Valdés- en la que el arcángel ayuda a Tobías a sacar el pez del río.

20. *San Isidoro*, 1662-1665

José de Arce (Flandes, 1607 - Sevilla, 1666), escultura

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690), policromía

Madera policromada

Catedral de Sevilla

Esta escultura preside la capilla de san Isidoro de la catedral, fundada bajo el patrocinio de Diego de la Puente Verástegui. Aparece vestido de pontifical, sosteniendo un báculo y un libro. La suave flexión de su rodilla genera un sutil *contrapposto* que se compensa con la dirección de la mirada. Su rostro barbado, único elemento anatómico visible, avala la atribución a Arce.

El retablo fue contratado con Bernardo Simón de Pineda y con Valdés Leal y Agustín Franco como «maestros del dorado y estofado». Aunque el contrato no precisa cómo se repartirían el trabajo los dos artífices, Valdés debió realizar el encarnado y estofado de la imagen, como sugiere la extraordinaria calidad de las encarnaciones al óleo y las escenas figurativas de la capa pluvial.

21. *Cristo yacente*, hacia 1672

Juan Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Parroquia de Santa Cruz. Archidiócesis de Sevilla

Valdés Leal presenta la imagen de Cristo muerto, huyendo de una composición reposada y rígida. Opta por una posición más inestable: la línea del cuerpo se arquea y las piernas se encogen, de manera que la figura queda en una postura algo forzada, efecto muy del gusto del pintor. Pequeños detalles, como la manera en que pinta el cabello con mechones rizados o como sugiere su carácter divino mediante la incorporación de unos pequeños rayos sutilmente dibujados en la cabeza, son muy característicos del estilo del artista. Valdés se muestra aquí interesado por el color y el efecto general frente a la línea y la minuciosidad de los detalles. Las pinceladas están trazadas con gran soltura, sin la menor preocupación por un dibujo definido.

La pintura forma parte de uno de los retablos en los que Valdés Leal participó colaborando con el arquitecto Bernardo Simón de Pineda y el escultor Pedro Roldán.

22. *Virgen del Rosario*, hacia 1670

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Madera policromada

Parroquia de San Andrés. Archidiócesis de Sevilla

A quien pueda sorprender la faceta de Valdés como imaginero habría que recordarle que el pintor y tratadista Antonio Palomino, que lo conoció personalmente, fue el primero en destacar sus cualidades como «Escultor excelente».

La composición general de ambas figuras está inspirada en conocidos modelos manieristas de Jerónimo Hernández y Juan de Oviedo. El ampuloso drapeado del manto, la diagonal de las piernas y el incipiente giro de su torso confieren a la escultura un particular sentido dinámico. Su facilidad como barrista se manifiesta en el blando tratamiento de la anatomía infantil, surcada de mórbidos pliegues. Esta obra, de la que existió un modelo en terracota en el Hospital del Pozo Santo, preside la capilla sacramental de la parroquia de San Andrés. La intervención de Valdés en esa capilla se completó con la realización de las pinturas murales de temática eucarística que decoran la bóveda.

Valdés y la Hermandad de la Santa Caridad

En el Hospital de la Caridad Valdés Leal se muestra una vez más como perfecto intérprete del encargo. El entendimiento entre el pintor y Miguel Mañara, hermano mayor de la corporación, da lugar a una fructífera y dilatada relación que se manifiesta en diversos lenguajes artísticos como el grabado, la pintura mural, la policromía de tallas o la escultura.

Hermano de la Caridad desde 1667, la participación del artista en este ambicioso programa artístico –ideado por Mañara– será la que más peso tenga en su producción, principalmente por ser autor de *Las Postrimerías*. Paradójicamente también será su labor en estas dos obras la que favorezca esa visión sesgada, parcial y reduccionista que se tiene hoy del pintor. El Hospital de la Caridad es paradigma de la perfecta síntesis entre el artista y su mecenas, Mañara, a quien Valdés Leal retratará de manera póstuma a petición de los miembros.

Valdés Leal hace suyo el mensaje de la Caridad y expresa en *Finis Gloriam Mundi* esa presencia constante de la muerte en el ideario de Sevilla, azotada duramente por la peste de 1649 y por sucesivas inundaciones, que enraízan con el origen mismo de la hermandad: dar cristiana sepultura a los ahogados en el río. Este mismo espíritu de desapego a la vida está presente en sus *vanitas*, metáforas de la fugacidad de la existencia y del desengaño de lo mundano. También Valdés Leal pinta a la Magdalena en ese mismo sentido de negación de lo banal.

23. *Libro General de Inventarios*, 1674
Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)
Tinta sobre papel
Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla

Los rasgos estilísticos del manuscrito evidencian la mano del artista por su nervioso dibujo y por las fisonomías de los personajes que lo pueblan. Las figuras se organizan alrededor de una gran cartela con forma de corazón, uno de los símbolos de la caridad. Se distribuyen, al igual que en el retablo mayor de la iglesia, con la alegoría de la Caridad en lo alto, presidiendo la composición como la virtud teológica principal de todas, la Fe a su izquierda y la Esperanza a la derecha. La zona superior se muestra repleta de pequeños angelotes, lo que dota de un carácter celestial el lugar ocupado por la Caridad. En la parte inferior un peregrino se arrodilla ante la Fe, mientras al otro lado un mendigo se postra ante la Esperanza. Una cinta une a esta virtud con la alegoría superior señalando que la esperanza del cielo fomenta el amor hacia el prójimo.

24. *Libro de Protocolo General*, 1674
Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)
Tinta sobre papel
Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla

El *Libro de Protocolo General* presenta una composición más sencilla que el anterior, pero su dibujo es de gran calidad técnica. El título está enmarcado por un gran corazón alado, apoyado en una decoración similar a la que adorna la iglesia del hospital. Aparecen ángeles revoloteando entre cabezas de querubines que rodean el símbolo de la hermandad. El corazón expresa el afecto divino, mientras que las grandes alas simbolizan el desapego a lo terrenal. Ambos elementos representan el amor hacia lo celestial.

Es interesante observar las similitudes que muestran estos motivos ornamentales con la decoración de yeserías de la iglesia de la Hermandad de la Santa Caridad. Es un ejemplo de cómo Miguel Mañara creó un espíritu artístico común a los creadores que trabajaron para la hermandad, y a su vez de la capacidad de adaptación de Valdés a cualquier medio para manifestar su inquieta creatividad.

25. *Virgen del Rosario*, 1680
Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)
Madera policromada
Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla

Esta escultura preside la sala o enfermería de la Virgen en el Hospital de la Caridad. Su composición es muy semejante a la de las vírgenes de Pedro Roldán, en especial en cuanto al tipo de rostro y tratamiento de los cabellos. El Niño, de una expresividad similar a la de las figuras infantiles de los cuadros de Valdés Leal, llama la atención por el efusivo gracejo, que se revuelve

entre los brazos de su Madre, volviendo la cabeza hacia el espectador. Su rostro ofrece las mismas características faciales que se aprecian en otras imágenes infantiles pintadas por el artista: amplia frente, carrillos abultados, pequeña nariz respingona y boca entreabierta.

Tanto la Virgen como el pequeño Jesús presentan la incorporación posterior de ojos de cristal y una policromía que no es la original, sino la aplicada en 1861 por el escultor Gabriel Astorga.

26. *Retrato de Miguel Mañara leyendo la Regla de la Santa Caridad*, 1681

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla

Miguel Mañara fue clave en la producción de Valdés Leal, pues confió en él para plasmar en imágenes el espíritu de la hermandad. Tras la muerte de Mañara, la corporación encargó esta obra para la sala de cabildos. Miguel Mañara invita a los hermanos al respeto que deben guardar durante sus reuniones, como hacía en vida, mientras se dispone a leer las reglas. La mesa, conservada en la actualidad, se cubre con un tapete negro, una cruz y un corazón en llamas -el emblema de la hermandad- y dos *votaderas* empleadas en consultas. Un niño enfermero pide silencio.

Sobre la mesa se identifica el *Discurso de la Verdad*, donde reflejó su pensamiento religioso. Al fondo, los libros, un reloj de arena y un búcaro de cristal con tulipanes constituyen una *vanitas* que alude a la brevedad de la vida. La salvación y el premio final se reflejan en el cuadro que cuelga en la pared.

27. *La Magdalena arrepentida*, hacia 1660-1665

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección particular

María Magdalena aparece mostrando su arrepentimiento por los pecados de su vida disoluta. Sus ojos, dirigidos hacia lo alto, muestran su firme decisión. Se presenta como una mujer de una sólida fortaleza de ánimo que, tras su arrepentimiento, se pone al servicio de Jesús. Las ricas vestiduras y las joyas abundantes, de las que comienza a desprenderse, hablan de su pasado mundano.

En el panorama artístico contemporáneo, lo habitual era representar a la Magdalena penitente: orante, sobriamente vestida y retirada en un lugar apartado. Valdés, en cambio, reinterpreta con originalidad el repertorio zurbaranesco de las santas bajo el prisma de un barroquismo pleno. Esto es evidente en el movimiento de la protagonista, que dinamiza la composición, así como en la descripción que realiza en el bodegón que alude a las riquezas materiales. El arrepentimiento de la Magdalena es difundido desde el Concilio de Trento, que señalaba su materialización en el sacramento de la confesión.

28. *Vanitas*, 1660

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, CT. The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin Sumner Collection Fund., 1939-270

Esta obra alude a la fugacidad de los bienes terrenales frente a la perduración de los espirituales y la vida eterna. Los objetos más cercanos, como el reloj y las flores que se deshojan, simbolizan el inexorable paso del tiempo. Las riquezas son representadas por monedas y joyas. A la derecha, se sitúan distintivos del poder temporal, mientras que instrumentos científicos y libros muestran el conocimiento del mundo terreno.

En primer término destaca el único libro de temática religiosa y cuyo título se lee con claridad:

Diferencia entre lo temporal y eterno, del jesuita Juan Eusebio Nieremberg, de 1659, identificándose su contenido con el sentido de la obra de Valdés. Firmada en 1660, la pintura fue realizada antes de la llegada de Mañara a la Hermandad de la Caridad y del ingreso de Valdés Leal, por lo que su origen debe situarse en otro ámbito, quizá en la Compañía de Jesús.

29. *Finis gloriae mundi*, 1671-1672

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla

Esta impactante pintura fue encargada junto con *In ictu oculi* para la entrada de la iglesia del Hospital de la Caridad. Juntas se denominan *Las Postrimerías*, y encarnan la espiritualidad que Mañara dejó escrita en el *Discurso de la Verdad*, publicado en ese momento.

La luz de un ventanuco permite ver en una cripta funeraria algunos cadáveres en descomposición. Se distinguen un obispo y un caballero de la Orden de Calatrava, como lo era el propio Mañara, mientras al fondo se perciben más restos. Arriba, la mano llagada de Cristo sostiene una balanza en la que se sopesan las buenas obras frente a los vicios, representados en el plato de la izquierda por diversos animales.

Finis gloriae mundi muestra con crudeza la muerte como Mañara lo hace con sus palabras, para que el espectador sea consciente de esta realidad que mostrará el verdadero alcance de sus obras.

El proceso creativo

El proceso creativo de Valdés Leal desde la fase intelectual o proyecto se enmarca dentro de la tradición académica. En su uso de dibujos y borrones preparatorios o bocetos al óleo para cuadros, su práctica fue convencional. No obstante, resulta difícil el estudio de la evolución de sus composiciones porque son escasos los ejemplos de sus dibujos de trabajo (bocetos preparatorios y estudios de figuras) pues la mayoría de los conocidos son de composiciones totalmente resueltas. Los dibujos más acabados podrían estar destinados a la consideración por los clientes y tras realizar las pinturas, serían archivados en álbumes para referencias futuras. El elevado nivel de concreción de estos, no parece sin embargo que hubiera restado espontaneidad al pintor en la ejecución. Un ejemplo es la Visión de San Francisco en la Porciúncula de las Escolapias de Cabra (Córdoba), una imagen de compleja iconografía, para la que hay un dibujo muy terminado. Valdés Leal parece haberlo realizado *alla prima* usando la tinta de manera muy cercana a su estilo pictórico. Otros ejemplos de composiciones muy acabadas de las cuales se podrían realizar pinturas, muestran las características aguadas de diversa intensidad que utilizaba para construir el espacio o la definición de pequeños detalles.

La mayoría de los bocetos al óleo es probable que sirvieran de estudios previos a color para las composiciones que mostraría a los clientes antes de enfrentar la obra final. El tratamiento esquemático de la pintura del artista dificulta discernir si las obras de pequeño formato son bocetos o pequeñas pinturas. Es posible que en ausencia de dibujos conocidos los bocetos al óleo les hubieran sustituido, y como aquellos presenten a veces diferencias con las pinturas definitivas.

30. *La cabeza de san Bautista*, 1654-1655

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Lápiz negro y papel verjurado blanco grisáceo

Hamburger Kunsthalle

Salomé, la hija de Herodías, la esposa del rey Herodes, exigió a este, como recompensa por una danza, la cabeza de san Juan Bautista que le fue presentada en una bandeja de plata. La decapitación de Juan se recoge en los Evangelios bíblicos (Marcos 6:17-29 y Mateo 14:3-12) y en Flavio Josefo (*Antigüedades Judías* XVIII, 5:4).

En este impresionante estudio el artista ha marcado fuertemente cada uno de los mechones de su cabellera con trazos de lápiz únicos, cortos y acentuados de gran realismo como es habitual en otros dibujos suyos. Sin embargo, en contraposición a esa autenticidad en el tratamiento de la cabeza, los objetos inanimados como el lábaro (la cruz con la filacteria) y el cuchillo se presentan en escorzo de modo poco realista por lo que se ha sugerido la posibilidad de que otro artista hubiera reelaborado o añadido estos elementos.

31. *Cabeza cortada de san Juan Bautista*, 1655-1656

Juan Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Diócesis de Córdoba

Este tipo de cabezas cortadas -alegorías del compromiso cristiano hasta la muerte- que fueron muy gratas a la piedad barroca, han sido consideradas prototípicas de la pintura sevillana, y especialmente de Valdés Leal por su fama de “pintor de la muerte”, aunque en realidad fueron realizadas por otros muchos artistas.

En esta obra, Valdés contrapone la diagonal que forman la túnica roja y el cuchillo que sobresalen sobre la mesa en primer plano con el lábaro que figura por la parte trasera en dirección opuesta. Aunque no es exactamente igual, la pintura se relaciona con el dibujo del mismo asunto de la Kunsthalle de Hamburgo, presente en esta exposición, que pudiera haber sido su preparatorio. La *Cabeza cortada de san Juan Bautista* forma parte del retablo mayor de la iglesia del antiguo convento del Carmen Calzado de Córdoba, donde hace pareja con el lienzo *Cabeza cortada de san Pablo*.

32. *Visión de san Francisco en la Porciúncula*, hacia 1672-1680

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección particular, Málaga

Por sus reducidas dimensiones y por su técnica suelta y vibrante, no exenta de ciertas incorrecciones, podría ser un boceto al óleo o «borrón», para una composición mayor aunque no habría que descartar que fuera una obra concebida de forma autónoma.

La escena se organiza a partir de una potente diagonal que marcan los tres protagonistas. Las únicas referencias al plano terrenal son la mesa de altar y las gradas, ante las que san Francisco se postra. El resto es invadido por la corte celestial, presidida por Cristo bendicente con María como intercesora. Las figuras del fondo aparecen magistralmente disueltas y certeros golpes de pincel las dotan de la espontaneidad y frescura típica de sus bocetos y obras de pequeño formato.

33. *San Francisco de Asís recibiendo la bula mística de la Porciúncula*, hacia 1672

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Pluma y aguada de tinta sepia y albayalde sobre papel preparado con aguada sepia

Beaux-Arts de Paris

Se trata de una de las muestras más bellas y significativas del dominio de Valdés en el manejo de la pluma y la aguada, siendo uno de los pocos que se le atribuyen con seguridad. En un pequeño papel adherido en el margen inferior se lee «Ju^o de baldes» en tinta y letra de la época.

Narra un acontecimiento crucial en la vida de san Francisco, cuando en 1216 le fue concedida una indulgencia plenaria al recibir la milagrosa visita de Cristo y María en la capilla de la Porciúncula.

Técnicamente, el dibujo trata de trasladar al papel el estilo nervioso y claroscuro de su pintura mediante el trazo quebrado de la pluma y los efectos lumínicos logrados con distintos tonos de aguada sepia y toques de albayalde.

34. *Virgen del Rosario*

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Pluma y aguada parda sobre papel

Colección particular, Barcelona

Este dibujo, hasta la fecha inédito, se relaciona directamente con el cuadro de la *Virgen del Rosario* que se presenta junto a esta obra en la sala. Comparten tanto el tema como singularidades iconográficas, si bien las diferencias de composición y el acabado del diseño no permiten afirmar que se trate de un dibujo preparatorio.

La obra enfatiza el triunfo de Cristo sobre el pecado, ya que bajo el orbe aparece aplastado el dragón que lo personifica. Al aparecer la Virgen junto a ellos y sobre una nube en la que reposan tres angelillos, parece que se evoca a otra iconografía mariana como es la Inmaculada Concepción. Completa la composición la figura de Dios Padre coronándola.

En cuanto a la técnica, resalta el manejo de las aguadas, bien dosificadas para crear planos de diferente intensidad y el volumen en cuerpos y vestimentas, preludiando así el virtuosismo de sus dibujos.

35. *Virgen del Rosario*, hacia 1670

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección particular

En esta imagen, destinada a la devoción privada, Valdés Leal adopta una fórmula iconográfica particular de la Virgen del Rosario. Esta advocación mariana tiene su origen en la Orden de Predicadores, a cuyo fundador santo Domingo de Guzmán le fue entregado el rosario de manos de la Virgen como instrumento para el rezo.

Valdés fusionó en el lienzo la aparición en gloria de la Virgen del Rosario con una iconografía pasionista que despertaba gran fervor: los llamados *Niños de Pasión*. No obstante, aquí optó por vincularla con la redención, pues el Niño y la cruz se apoyan sobre un globo simbolizando su triunfo sobre el pecado. De tal forma que la presencia infantil conecta con los misterios gozosos del rosario, la visión de la cruz alude a los dolorosos y, por último, esa disposición sobre el mundo y la ambientación en un rompiente celestial, evocan los misterios gloriosos.

36. *Asunción de la Virgen*, hacia 1680-1685

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección de la Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Sevilla

Las figuras que se agrupan alrededor del sepulcro vacío ofrecen una variada gama de actitudes ante lo sucedido. Van desde el vehemente y teatral gesto del personaje que, a la derecha levanta los brazos, o la incredulidad del que, apoyándose en la base de la tumba, se impulsa como para mirar su interior y verificar el hecho, hasta la piadosa devoción de otros, como san Pedro que junta las manos en oración y eleva la mirada con gesto piadoso.

La zona de gloria, lejos del interesante juego de luces del registro terrenal, está bañada en claridad, con los elementos apenas sugeridos por una pincelada ligera de tonos claros. Algunas figuras se pueden intuir, como el ángel que toca el órgano a la derecha y otro que parece estar insuflando aire con un fuelle, mientras que el desgaste de la pintura no deja adivinar las demás, de las que quedan restos muy leves.

37. *Imposición de la casulla a san Ildefonso*, hacia 1661

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

San Ildefonso fue discípulo de san Isidoro de Sevilla y arzobispo de Toledo en el siglo VII. Según la tradición, el 18 de diciembre de 665 se apareció la Virgen en una capilla de la catedral de Toledo. Al advertir un resplandor, se acercó y se encontró a María sentada en la silla episcopal. La Virgen le hizo entrega de una casulla, sostenida por los ángeles, intermediarios entre el mundo celestial y el terrenal, que solo debía usar en los días festivos designados en su honor. Una acción que se ha interpretado como un agradecimiento al santo, porque él escribió su obra principal en defensa de la virginidad de María. Dos angelitos situados a la izquierda del espectador sostienen el báculo y la mitra del santo toledano. Completan el lienzo otro amplio grupo, en su mayoría alejados de la perfección estética habitual con que los representan otros pintores.

38. *Visión de santa Rosa de Lima con la Virgen y el Niño e indio con el blasón de la ciudad de Lima*

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre tabla

Colección Colomer, Madrid

El cuadro muestra a la santa contemplando en una visión a la Virgen del Rosario con el Niño, a quien entrega una rosa de las varias que lleva en su regazo. En el ángulo inferior izquierdo, un indígena americano sostiene el escudo de la ciudad de Lima.

Fue la primera santa canonizada en el Nuevo Mundo (1671). Era criolla, pues su familia paterna procedía de España y la materna era indígena. Estos orígenes mestizos la convertían en ejemplo para expresar los intereses de grupos diversos: para la Monarquía hispánica probaba el éxito en su campaña evangelizadora en América y para la población local, especialmente para los criollos, que también ellos estaban llamados a la santidad. Representa la expresión iconográfica más importante del criollismo virreinal tanto en Perú como en Nueva España, al mostrarse en presencia de caciques donantes o, como en este caso, indios conversos.

39. *Santa Rosa de Lima*, hacia 1671-1675

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección particular, Sevilla

Las representaciones de santa Rosa de Lima realizadas por Valdés Leal dan fe de la gran devoción de que gozó en la ciudad hispalense desde poco después de su canonización.

A las tradicionales connotaciones simbólicas de la rosa presentes en las leyendas de otras santas, han de unirse sus circunstancias biográficas —protagonizando, desde el momento mismo de su nacimiento, milagros relacionados con estas flores— y su adopción del nombre de Rosa, en lugar del de Isabel que le había sido impuesto en su bautismo.

La escena aquí representada alude a un episodio visionario que comienza con la presencia de varias rosas diseminadas en el suelo en torno a la santa; tras pedirle el Niño que las recoja, acepta solo una, pero ella recoge las demás y las une en una corona con la que en nuestro cuadro se dispone a coronar a su infantil *amante*.

40. *La imposición del nombre de Jesús*, hacia 1661

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección Banco de Santander

Los Evangelios narran esta escena que corresponde a la imposición del nombre de Jesús al Niño que, según indicaba el ceremonial judío, tenía lugar en el momento de la circuncisión. La iconografía podría vincular esta obra con la Compañía de Jesús, pues además de tener esta devoción, es clara la influencia con el cuadro del mismo tema que Roelas realizó mucho antes para el retablo de la iglesia de la Anunciación.

Valdés divide la composición en dos registros. La parte superior está presidida por el anagrama “JHS”, propio de los jesuitas, mientras los ángeles y nubes se distribuyen concéntricamente en torno a él. La zona inferior en cambio es más dinámica, al desplazar hacia un lado el grupo protagonista, rompiendo así la verticalidad y simetría que demanda la escena. A pesar de sus limitadas dimensiones, la obra alcanza una monumentalidad propia de los grandes formatos.

Dibujos

Valdés Leal fue uno de los promotores de la sevillana Academia de Pintura en 1660, de la que llegó a ser presidente. En ella daba clases de dibujo ya que, como cuenta Antonio Palomino, quien lo conoció, «era el que con mayor magisterio y facilidad dibujaba en ella». Estas referencias literarias recalcan el interés de Valdés por el estudio del natural, así como el altruismo que mostraba con «los dibujillos o trazas para alguna obra, que generosamente facilitaba» al compartir sus conocimientos en la materia a quien solicitaba su ayuda. Todo ello señala la importancia que le concedió a esta técnica como fundamento de la práctica artística.

No solo lo empleaba como simple elemento de trabajo con el que plasmar las primeras ideas compositivas y las correcciones para la ejecución final de una obra, sino que se convierte en la base de su actividad profesional, al conectarnos con el pensamiento del autor, sus tanteos y vacilaciones, alcanzando gran pericia. Buen ejemplo de ello son algunos que reflejan su dominio de la composición y la diversidad de técnicas empleadas: pluma, lápiz, carboncillo, tintas o aguadas. Destacan en su producción dibujos muy terminados, utilizados como modelos previos que posteriormente trasladaría a los lienzos, como es el caso de la Visión de san Antonio, donde construye la escena mediante trazos de gran minuciosidad y destreza, o La Flagelación de Cristo y la Piedad, a pluma y tinta. Completan este espacio una serie de grabados y dibujos, como rasguños o apuntes de trazo nervioso y expresivo, que muestran la excepcionalidad de Valdés como magnífico dibujante.

41. *La visión de san Antonio*, hacia 1665

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Lápiz negro y sanguina sobre papel verjurado blanco grisáceo

Hamburger Kunsthalle

En este dibujo Valdés crea una composición diferente que se aparta de la representación característica de la aparición del Niño Jesús a san Antonio. El santo aparece en actitud de adoración, junto a Jesús, que está representado de pie sobre una mesa y acompañado por san José. Por encima de ellos, en el registro celestial, la Virgen María y santa Ana contemplan la escena acompañados de un conjunto de querubines en movimiento que inundan la composición.

Esta obra, en la que el artista emplea un eficaz efecto bicolor del lápiz negro y la tiza roja, se ha venido considerando como estudio compositivo de un óleo, conservado en una colección particular, con el que se relaciona estrechamente en su temática y que fue realizado entre 1665-1669. Sin embargo, ciertas diferencias compositivas entre ambos hacen probable que pudiera existir otra pintura de esta misma versión con la que comparta similitudes aun mayores con este dibujo.

42. *Un arcángel [¿San Miguel?]*

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Pluma, pincel, tinta negra y aguada pardo-amarillenta sobre papel verjurado

Biblioteca Nacional de España

Este dibujo representa, sobre un abocetado fondo de paisaje boscoso, a un arcángel en pie sosteniendo un escudo y una espada flamígera. No se relaciona con ninguna obra conocida de Valdés Leal y tampoco presenta similitudes con las restantes representaciones que el artista realizó del arcángel san Miguel, ya que siempre lo muestra con el demonio a los pies en plena batalla. Así lo encontramos en los óleos conservados en el Museo del Prado, en la iglesia de la Magdalena de Sevilla o en la parroquia del Carmen de Córdoba. Otra tipología que plasma Valdés, y cuyo mejor exponente se custodia en el palacio de Viana de Córdoba, se asemeja más a este dibujo, al presentar la figura en pie y de manera estática. Pero, al carecer este de la presencia del demonio, podría tratarse más bien de una libre interpretación, sin identificarlo con ningún arcángel en particular.

43. *Cristo flagelado*, década de 1660

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Aguada parda y pluma sobre papel verjurado

Museo Nacional del Prado, Madrid

El artista no centra todos sus recursos en potenciar el dramatismo de la escena, sino en la meditada disposición -casi coreográfica- de las figuras y en el estudio de sus anatomías. Cristo, dispuesto en un elegante *contrapposto*, transmite resignación, pero no el sufrimiento causado por su martirio. Está flanqueado por dos sayones en enérgico movimiento que duplican su curva siguiendo la torsión de Cristo.

Demuestra el estudio rápido y seguro de un artista conocedor de la anatomía, pero con una visión propia que se aleja de la belleza clásica, con líneas libres y vibrantes para expresar la tensión. Es característico de Valdés el uso de una aguada de diversas intensidades que aplica en grandes áreas para construir el espacio y también en zonas más reducidas, como el cabello oscuro de Jesús, para crear sensación de colorido. Un pincel fino dibuja las anatomías y aplica sombras, que refuerza con un rayado a pluma.

44. *La Piedad*, hacia 1657-1660

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Aguada parda y agrisada y pluma parda sobre papel verjurado

Museo Nacional del Prado, Madrid

Para transmitir el dramatismo y el sufrimiento de los personajes, Valdés se centra en la expresividad corporal y de los rostros. Cristo presenta una postura forzada muy empleada por el

pintor. Como recurso compositivo habitual, unos angelitos con elementos alegóricos y actitud juguetona alivian la tensión. Pese a la acabada ejecución general, ciertos detalles sugieren que es un dibujo de trabajo sin una idea clara previa: con elementos por definir, como el pie izquierdo de Cristo, o incluso mal planteados, especialmente la rodilla de la Virgen, cuya colocación no concuerda con el resto del cuerpo.

Es representativo su uso del pincel para definir rostros, anatomías y vestimentas, y las aguadas de diversa intensidad, en las que combina las tintas parda y agrisada para crear un efecto casi pictórico. Usa también una pluma fina para dibujar contornos y detalles, con trazos vibrantes y quebrados, y para crear volumen con un rayado paralelo y cruzado.

45. *Cristo con la cruz auestas*, hacia 1660-1670

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Lápiz negro, tinta marrón y aguada grisácea sobre papel verjurado

Colección Colomer, Madrid

Al igual que el *Nazareno* del Museo de Bellas Artes de Córdoba, resulta de difícil datación al no poder considerarlo como apunte preparatorio para alguno de sus lienzos. Su visión frontal con la pierna izquierda adelantada, el movimiento de la túnica y la aguada más intensa acentúan un dramatismo mayor que en el dibujo del museo cordobés.

Al dorso hay otra versión de Cristo con la cruz auestas, en una figura fragmentada y prácticamente arrodillado en una de sus caídas camino al Calvario, con la mano izquierda dispuesta a apoyarse en el suelo para amortiguar el impacto. El trazo, resuelto solo a plumilla, es menos definido que en el diseño principal y puede considerarse un rasguño o apunte ligero. El soporte ha perdido sus ángulos inferiores, dando como resultado la forma trapezoidal de la parte inferior, y posiblemente fuera también recortado en su lateral derecho.

46. *Cabeza de caballero*, hacia 1655-1665

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Pluma sobre papel

Museo Nacional del Prado, Madrid

Este diseño es el único retrato en dibujo atribuido al pintor. Muestra el rostro de un joven que mira fijamente al espectador. Valdés tenía grandes aptitudes como retratista, transmitiendo de manera fidedigna tanto los rasgos físicos como el carácter de su modelo.

Responde a la moda del momento: cabello hasta los hombros, ondulado y voluminoso en la melena y peinado con una raya al lado muy definida, bigote y perilla pequeña y cuello de valona con randas.

Valdés Leal lo ha ejecutado utilizando únicamente trazos de pluma: una muy fina para para crear volumen en el rostro, y otra más gruesa para hacer las sombras más profundas y algunos rasgos

concretos como el bigote, la perilla o el labio superior. El modelado del retrato lo consigue a través de plumeados paralelos repetitivos y puntos. Usa líneas largas y curvas, zigzags y garabatos para crear el cabello y el cuello.

47. *Retrato de Juan de Valdés Leal*

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Aguafuerte

Biblioteca Nacional de España

La mayoría de los especialistas ha considerado este aguafuerte un autorretrato del maestro sevillano lo que también se ha apuntado para el dibujo que se expone a continuación. Sin embargo, ambas obras representan a personas distintas. La base para considerarlo así estaría en la supuesta firma monograma visible en el ángulo inferior derecho, pero se trata de una marca escrita quizá por el mismo coleccionista que anotó al pie de la efigie en tinta sepia: «Retrato de Ju^o de baldes».

Sin excluir que sea un autorretrato del artista, con cuyo estilo como aguafortista concuerda, cabe la posibilidad de que lo realizara otra persona o incluso alguno de sus hijos. Lucas fue grabador al igual que Luisa, que también destacó como su hermana María, en la realización de miniaturas y pinturas al óleo, «especialmente en retratos con gran facilidad» según Palomino. Luisa Rafaela fue, además, grabadora.

48. *Nazareno*, hacia 1660-1670

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Carboncillo, tinta y aguada sepia sobre papel verjurado

Colección de la Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Córdoba

La imagen en soledad de Cristo cargando con la cruz centra la composición sin más referencias a paisaje o personajes del entorno, contrariamente a lo pintado por el maestro sevillano en sus lienzos del mismo tema. El dramatismo del momento se acentúa en la postura encorvada, la dura expresión del rostro resaltada con toques de aguada y la corona de espinas, completándose con ambas manos, diseñadas con gran expresionismo al sujetar la cruz que porta sobre su hombro derecho.

Frente a otros dibujos a lápiz negro y sanguina o de composición más elaborada como preparación de algunas pinturas, este *Nazareno* tiene mucho menos efectismo cromático. Utiliza carboncillo, tinta y aguada, siendo menos complejo en su composición, reducida a una sola figura. Guarda similitudes en el uso de la técnica con otros de sus dibujos, básicamente con *Cristo flagelado* y *La Piedad*, ambos presentes en esta muestra.

49. *La circuncisión del Señor*

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Carboncillo, toques de sanguina y aguada sepia y negra sobre papel verjurado

Colección de la Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Córdoba

Atendiendo a las narraciones del Nuevo Testamento, *La circuncisión del Señor* se hizo «Cuando se hubieron cumplido los ocho días para circuncidar al Niño, le dieron el nombre de Jesús...».

Representa el diseño un compacto conjunto de personajes en torno al Niño que, agitado, mueve sus brazos: la Virgen que lo sostiene, san José con la vara de azucenas de espaldas y el sacerdote que va a llevar a cabo el rito. Destaca, en primer término, el pequeño de espaldas que presenta la jarra y la bandeja. La composición es sencilla, de trazos muy lineales, sin apenas referencias arquitectónicas o espaciales y con figuras de canon alargado.

Debió de formar parte de una serie de la vida o infancia de Jesús, junto con *Jesús en el templo con los doctores*.

50. *Jesús en el templo con los doctores*

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Carboncillo y aguada sepia y negra sobre papel verjurado

Colección Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Córdoba

La escena de *Jesús en el templo con los doctores* tuvo lugar «cuando era ya de doce años [...] lo hallaron en el templo, sentado en medio de los doctores, oyéndolos y preguntándoles» (Lucas, 2: 42-47).

No sigue el relato bíblico al representar al Niño de menor edad pero la representación sí es la habitual: Jesús situado en alto sobre un estrado curvo, con el gesto de sus dedos habitual en las disputas teológicas, y los doctores sentados en semicírculo alrededor suyo asombrados de su elocuencia como muestran sus expresivas y gesticulantes manos. Contrasta, por su estatismo y por el modo de aplicar las sombras, el grupo de asistentes, de trazos muy lineales y gran sencillez. En el suelo se aprecian los libros sagrados para subrayar la docta discusión y en primer plano, como un detalle anecdótico, un diminuto perro tumbado.

Las fiestas de san Fernando en 1671

«No sea Hyperbole el advertir de passo à V.M. que fue esta la más Copiosa Inundación de Gente que jamás baxó, en Racional Diluvio, à esta Populosa Ciudad.»

Así expresaba Fernando de la Torre Farfán en su libro sobre las fiestas que hubo en Sevilla en honor a san Fernando en 1671, la gran expectación con que el público hispalense acogió la concesión del nuevo culto al santo rey. En 2021 se han cumplido 350 años de esta importante efeméride en la que se hicieron realidad las aspiraciones de la corte española, que en aquel

momento se había proclamado baluarte de la fe católica en Europa. Entre los artistas que llevaron a cabo las arquitecturas efímeras que hermosearon la catedral sevillana para las fiestas en honor al rey san Fernando destacó Juan de Valdés Leal. Su importante labor como director de las arquitecturas, ornatos e historias en esta celebración, lo sitúan entre los más destacados arquitectos efímeros españoles del momento.

A los grabados que ilustraron el libro de descripción de las fiestas de Torre Farfán, se unen en este ámbito, entre otras obras, la talla del santo que realizara Pedro Roldán y policromara Luisa Morales, hija de Valdés Leal, y que sigue procesionando por las calles sevillanas cada año en la celebración del Corpus Christi, así como el modelo triunfante de San Fernando que Valdés Leal realiza para la catedral de Jaén.

51. *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al Nveuo Cvlto del señor rey S. Fernando el Tercero de Castilla y de León*, Sevilla. Imprenta de la Vda. de Nicolás Rodríguez, 1672
Fernando de la Torre Farfán (Sevilla, 1609-1677)
Colección particular, Sevilla

Este libro constituye el principal testimonio de las fiestas de 1671 con motivo de la canonización de Fernando III en Sevilla. Torre Farfán hace una minuciosa descripción de las celebraciones y de las arquitecturas efímeras que se levantaron en honor al santo en el interior de la catedral y fuera de ella. Las veintiuna estampas que lo ilustran, intercaladas en el relato, fueron realizadas al aguafuerte por seis artistas que tuvieron parte activa en aquellas decoraciones. Estos bellísimos grabados convirtieron la obra en un hito de la imprenta española y en una de las más exquisitas ediciones del barroco europeo.

52. *La Giralda engalanada*, 1672
Matías de Arteaga y Alfaro (Villanueva de los Infantes, 1633 – Sevilla, 1704)
Aguafuerte y buril
Colección particular, Sevilla

Uno de los grabados más interesantes es este de *La Giralda engalanada*, realizado por Matías de Arteaga para el libro que el cronista Fernando de la Torre Farfán dedica a los fastos en honor de la canonización de rey san Fernando en Sevilla en 1671. Esta edición tuvo una enorme repercusión en su momento, copiándola en Amberes el grabador Gaspar Bouttats.

El grabado nos muestra con soberbia minuciosidad descriptiva la torre campanario de la catedral de Sevilla en el modo en que fue adornada con «hermosos gallardetes, flámulas y otras diversas formas de estandartes y vanderas», como describiera el propio Torre Farfán, durante las fiestas dedicadas al santo con motivo de su canonización.

53. *Tres grabados de emblemas, 1671-1672*

Luisa Morales (Córdoba, 1654 - ?)

Aguafuerte

Colección particular

De la escasa producción que se conoce de Luisa Morales, hija de Valdés Leal, las obras más destacadas están en relación con la canonización de san Fernando. Además de la policromía de la escultura del santo que hoy procesiona en el Corpus, la artista realiza tres estampas para el libro de las fiestas de Torre Farfán, con parte de los emblemas que decoraban el Triunfo, y que simbolizaban las virtudes del rey.

Luisa Morales hereda de su padre ese mismo sentido decorativo. Es meticulosa al trasladar a las láminas los emblemas físicos y muestra una mayor serenidad que su padre y hermano en la ejecución de sus aguafuertes. La precisión de trazo y el dominio de las luces y sombras nos sitúan ante una artista con buena mano para el grabado. Luisa Morales reafirma su autonomía artística firmando, al igual que había hecho su padre, con un apellido materno.

54. *Cuatro grabados de emblemas, 1671-1672*

Lucas Valdés (Sevilla, 1661 – Cádiz, 1725)

Aguafuerte

Colección particular

Entre los 10 y los 11 años de edad realiza estas estampas Lucas Valdés, en 1671 y 1672. En ellas capta parte de las decoraciones que habían adornado el aparato efímero más destacado de las fiestas: el Triunfo. Los cuatro grabados, realizados con la técnica del aguafuerte, cercana expresivamente al dibujo, estaban destinados a ilustrar el libro de Torre Farfán de las fiestas de san Fernando. Los emblemas, para cuya comprensión se exigía un profundo nivel de conocimientos en literatura clásica, emblemática, latín, así como en las sagradas escrituras, hacían alusión a las virtudes de san Fernando y lo ensalzaban como *miles Christi* o caballero cristiano defensor de la fe frente a la herejía. En estos grabados Lucas Valdés se muestra heredero del trazo nervioso de su progenitor y del menor cuidado del detalle frente a una mayor atención al resultado global.

55. *Primer proyecto del triunfo para la beatificación de san Fernando, 1671*

Bernardo Simón de Pineda (Antequera, 1637- Sevilla, 1702)

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Pluma y aguada de tinta sobre papel verjurado

Biblioteca del Arzobispado de Sevilla, sign.: 33/200

Este dibujo es un primer proyecto de la arquitectura efímera del triunfo, menos complejo y ornamentado que el definitivo. No se llegó a fabricar por ser insuficiente para la relevante efeméride que se quería celebrar.

Estructurado en tres calles, el interior del mismo cobijaba una figura sedente femenina que se

relaciona con la alegoría de la Iglesia triunfante. El trofeo se remata con una pintura de la aparición de la Virgen al santo durante el sitio de Sevilla.

56. *Triunfo de san Fernando*, 1671

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Aguafuerte

Colección particular

La catedral hispalense se transformó por completo con motivo de la canonización de san Fernando. El aparato efímero más representativo fue el llamado Triunfo. Adoptaba la forma de un gran templo formado por cuatro grandes arcos triunfales, dirigidos a los cuatro puntos cardinales, de cuyas uniones partían otros cuatro arcos menores en disposición diagonal. En el siguiente cuerpo, de un pedestal apoyado sobre los arcos principales arrancaba una cúpula, a la que se superponía otro pedestal con escenas pictóricas, y finalmente un chapitel terminado en la peana donde, como remate, se colocó la escultura en apoteosis de un san Fernando colosal sobre nubes. Los autores materiales del mismo fueron Bernardo Simón de Pineda y Juan de Valdés Leal. Ambos aparecen en la parte inferior del grabado: Valdés Leal delante del triunfo, exponiendo su proyecto a unos religiosos, y Bernardo Simón de Pineda, dirigiendo la toma de medidas de la arquitectura.

57. *Puerta principal de la catedral de Sevilla*, 1672

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Aguafuerte

Colección de la Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Sevilla

Con motivo de la canonización de san Fernando se adornó el recinto catedralicio con el fin de exaltar las virtudes del nuevo santo. Uno de los espacios más engalanados fue el trascoro. Allí se colocó el triunfo y se ornamentó la parte interior de la puerta principal de la catedral para igualarla en exuberancia al aparato efímero. Toda la superficie de esta se cubrió de madera forrada de damasco bordado en oro, simulando un arco sostenido por grandes pilastras, adornado con las armas del cabildo, así como de los apellidos Spínola y Guzmán, que eran los del arzobispo de Sevilla Ambrosio Ignacio Spínola y Guzmán.

En el grabado, a través del vano de la puerta, podemos ver el exterior engalanado de la calle y el público contemplándolo, mientras que en la parte interior izquierda y detrás de una barandilla aparece el autorretrato de Valdés Leal exponiendo el proyecto de la puerta a varias personas.

58. *San Fernando*, 1673-1674

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Capilla de San Fernando, catedral de Jaén. Cabildo Catedral de Jaén

Tras la canonización de san Fernando, el cabildo catedralicio jiennense determinó que se realizase una pintura de este santo, para ubicarla en la capilla más próxima a la sala capitular.

Los comisionados no dudaron dónde acudir y a quién encomendárselo, pues en Sevilla brillaba con luz propia Juan de Valdés Leal, que entonces estaba en plena madurez artística y gozaba de gran fama. Valdés representa a san Fernando como conquistador, con tres turbantes con corona y alfanjes a sus pies, que representan a los tres reinos andaluces que el monarca conquistó para la Iglesia y para la corona de Castilla (Jaén, Córdoba y Sevilla). El rey santo aparece representado con sus atributos reales: su espada, su corona y sus vestiduras regias. En la zona superior, varios ángeles portan diversos atributos relativos a la virtuosa vida de Fernando III.

59. *San Fernando*, 1673-1674

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado, Madrid

Este boceto sirve de guía a Juan de Valdés Leal para realizar el gran lienzo de san Fernando que presidiría el retablo de la capilla dedicada al santo, por encargo del Cabildo Catedral de Jaén. La comparación entre la obra final, realizada entre 1673 y 1674, y este boceto previo, revela, en primer lugar, la fidelidad de Valdés Leal al mismo en la realización del lienzo para la catedral de Jaén. La figura del rey santo, empuñando la espada con la mano derecha y sosteniendo con la izquierda el orbe, teniendo a los pies los turbantes coronados y algunas armas y rodeado en la zona superior por un cortejo de ángeles que sostienen elementos alusivos a su impecable piedad, será plasmada en el cuadro de Jaén con más detalle. Y, por otro lado, la ausencia en el boceto del paisaje urbano que, por indicación del cabildo jiennense, Valdés Leal incluiría posteriormente.,

60. *San Fernando*, 1673

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Lápiz negro y tinta parda a pincel; papel verjurado blanco grisáceo

Hamburger Kunsthalle

En este boceto, realizado con lápiz negro, Valdés Leal esbozó la figura completa de san Fernando de pie, tal y como se puede ver, pero en posición invertida, en el cuadro que el cabildo jiennense le encarga para una de las capillas catedralicias dedicada al santo rey. En este rasguño, san Fernando aparece rodeado de numerosos ángeles. En la cabeza lleva la corona imperial que utiliza en su modelo de san Fernando Valdés Leal, un cetro en la mano derecha y el globo terráqueo como signo de dominio universal en la mano izquierda. Al tratarse de los primeros tanteos de la

composición, Valdés Leal traza el contorno de la figura y la corrige parcialmente con ayuda de pluma y tinta marrón. De igual modo, a los pies de san Fernando vemos una figura arrodillada en el suelo que no aparece en la composición final.

61. *San Fernando*, 1671

Pedro Roldán (Sevilla, 1624-1699), escultura

Luisa Morales (Córdoba, 1654 - ?), policromía

Madera ensamblada, tallada, policromada y estofada

Catedral de Sevilla

Luisa Morales, hija de Juan de Valdés Leal, se ocupó de la policromía de esta imagen cuando contaba con dieciséis años. El hecho de que la autora sea una mujer resulta totalmente excepcional en el arte sevillano del barroco.

La labor de estofado incluye gran variedad de adornos como lacerías, cordoncillos o tachuelas propias de una armadura. La superficie metálica se aviva mediante corladuras que aumentan la sensación de brillo, mientras que las calzas se decoran con motivos florales alternados con castillos y leones, que aluden al carácter regio del santo.

La policromía de esta escultura está ligada a un suceso de carácter sobrenatural. Luisa cayó enferma, lo que hizo temer por su vida. La pintora, consciente de su gravedad, acudió ante la talla implorando su auxilio, tomó los pinceles y comenzó a trabajar, sanando milagrosamente.

62. *Reloj nocturno del arzobispo Spínola con San Ambrosio absolviendo al emperador Teodosio*, entre 1673 y 1679

Lucas Valdés (Sevilla, 1661- Cádiz, 1725), pintura del dial

Madera ebonizada y dorada, bronce dorado y mármol; óleo sobre cobre

Colección particular

Este reloj nocturno de péndulo es un excelente ejemplo de la perfecta integración del arte, la ciencia y la religión en el barroco del siglo XVII, momento en que la relojería conoció un desarrollo espectacular. Perteneció a Ambrosio Spínola, cuando era arzobispo de Sevilla (1669-1684), como se ve en su escudo eclesiástico. Ofrece la hora en la oscuridad gracias a una lucerna del interior sin necesidad de tener que recurrir a la acústica en las medias o cuartos.

La decoración del dial realizada por Lucas Valdés es considerada como su primera pintura, gracias a una posible relación de mecenazgo del arzobispo, favorecida por su progenitor Juan de Valdés Leal. Pintó un episodio biográfico del patrón del propietario de la pieza en el que el santo perdona al emperador Teodosio por haber sofocado una sedición en Tesalónica con una terrible matanza.

Otras obras (pasillo de entrada a sala 8)

63. *San José y el Niño Jesús*, hacia 1675

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección de la Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Sevilla

El culto a san José gozó de una amplia difusión tras el Concilio de Trento, que impulsó su devoción y propició la propagación de sus imágenes. Valdés Leal continúa el modelo establecido por Murillo en el *San José con el Niño* que realizó para el convento de los Capuchinos, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Pero frente a la mansedumbre con la que lo representa Murillo, Valdés muestra al santo con gran desasosiego, consciente del sufrimiento que padecerá su hijo. Como signo premonitorio de la pasión, el Niño se lleva a su sien el travesaño de la cruz que es portada por dos ángeles. Realizada en época de plenitud, la técnica que emplea es característica de esta etapa, con una pincelada suelta y enérgica, a veces nerviosa, como se aprecia en las amplias manchas de color que conforman el paisaje y las rocas del primer plano.

64. *San Francisco recibiendo la ampolla de agua*, hacia 1665

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección de la Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Sevilla

Valdés Leal representa uno de los episodios milagrosos recogidos en la *Historia Seráfica*, su más completa biografía: la visión de un ángel con una ampolla de agua. La redoma simboliza la pureza del sacerdocio. Tras la aparición san Francisco duda, considerándose indigno de llegar a tal perfección. Por ello renuncia definitivamente a la condición sacerdotal.

En la composición, llena de fuerza y expresividad, vemos los principales rasgos de su pintura: la actitud teatral del santo ante la visión celestial, cuyo cuerpo marca un anguloso zigzag; la resolución del pequeño ángel mediante pinceladas abocetadas y dinámicas, la presencia del fondo arquitectónico, y el bodegón que, a la manera de una *vanitas*, aparece a los pies del santo.

Valdés Leal y las órdenes religiosas

Uno de los rasgos reseñables en la biografía de Valdés Leal fue su trabajo en la ejecución de importantes series pictóricas, evidenciando así la capacidad que tenía de establecer fructíferas relaciones personales y laborales. Estas grandes empresas son las que realiza para la clientela religiosa, en las que despliega toda su invención y originalidad al servicio de la construcción de imágenes narrativas.

El primer ciclo que realizó fue el que contrató con las monjas franciscanas de Santa Clara de Carmona (1652-1653). Tras cumplir este encargo, regresa a Córdoba donde recibe la misión de ejecutar la serie más significativa conservada en esa ciudad: las pinturas del retablo mayor de la iglesia del Carmen Calzado. En este conjunto, acabado en 1658, emplea un lenguaje más avanzado, desarrollando esa técnica de pincelada nerviosa y suelta que lo caracteriza, como se aprecia en el lienzo de San Elías y el ángel. En 1656 firma el primer encargo que recibe en su ciudad natal referido al conjunto del monasterio de San Jerónimo de Buenavista de Sevilla, coincidiendo con su regreso a la capital hispalense. Este grupo, conservado tras la desamortización en su mayor parte en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, es uno de los máximos exponentes de su estilo, donde con gran eficacia compositiva da cuenta de los hechos esenciales de la vida del santo y de destacados frailes de la orden.

Otros de los muchos trabajos que realizó para el estamento religioso fueron los encomendados por la Compañía de Jesús sobre los acontecimientos fundamentales de la vida de san Ignacio de Loyola (1660-1664); los dos espectaculares cuadros de gran formato para la iglesia del convento de san Agustín de la Inmaculada Concepción y la Asunción (1670-1672) que se muestran en esta sala.

65. *Elías con el ángel*, 1658

Juan Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Diócesis de Córdoba

Esta pintura pertenece al retablo mayor de la iglesia del antiguo convento del Carmen Calzado de Córdoba. Representa el momento narrado en el Libro I de los Reyes cuando, después de la ejecución de los profetas de Baal, Elías se adentra en el desierto para evitar la venganza de Jezabel y, desfallecido, se queda dormido junto a un retamal, donde es alimentado por los ángeles a base de pan y agua para que aguante el largo camino de cuarenta días hasta el monte Horeb, donde le espera Yahveh. Está firmado en 1658 y forma pareja con *Elías y los profetas de Baal*. Es el último lienzo que realizó para el retablo, y en él se aprecia cómo su pintura ha ganado en dinamismo y luminosidad, con esa técnica de pincelada nerviosa y suelta que lo caracterizaría, frente a obras anteriores como *Santa María Magdalena de Pazzi y santa Inés*.

66. *Santa María Magdalena de Pazzi y santa Inés*, 1655-1656

Juan Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Parroquia de Nuestra Señora del Carmen. Diócesis de Córdoba

Este lienzo forma parte del banco del retablo mayor del antiguo convento del Carmen Calzado de Córdoba y es pareja de otro dedicado a *Santa Apolonia y santa Synclètes*. A la izquierda, María Magdalena de Pazzi, santa carmelita toscana, pone su mano derecha sobre el corazón llameante, mientras con la izquierda sujeta atributos de la pasión, como la cruz, la lanza y la caña con el hisopo, aludiendo a las visiones que tuvo acerca del sufrimiento de Cristo. Para ganar profundidad y dinamismo, situó a santa Inés, martirizada en Roma en tiempos de Diocleciano, algo más alejada, detrás de una mesa sobre la que se encuentra un corderillo. Según su leyenda, fue condenada a vivir en un prostíbulo, a pesar de lo cual consiguió mantener su castidad, a la que alude el cordero. En la mano izquierda presenta una palma alusiva a su condición de mártir.

67. *Retrato de fray Alonso de Sotomayor y Caro*, 1657

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección de la Junta de Andalucía, Museo de Bellas Artes de Sevilla

Fray Alonso de Sotomayor nació en Carmona en 1607. Hizo el noviciado y profesó en el convento de la Merced Calzada de Sevilla, actual Museo de Bellas Artes. Destacó dentro de la orden, siendo elegido en 1649 provincial de los mercedarios en Andalucía y posteriormente maestro general. Desde 1657 fue obispo de Oristano, Cerdeña, y entre 1667 y 1682, año de su fallecimiento, de la diócesis de Barcelona.

En la composición se emplea un esquema habitual en la época para representar al clérigo intelectual: sentado, escribiendo con una pluma en sus manos o interrumpiendo una lectura. Su simbolismo se completa con otros elementos como la mitra y el escudo de armas de su familia en los faldones del tapete, que recuerda su ascendencia aristocrática. El ángulo superior izquierdo lo ocupa una perspectiva del interior de la iglesia del convento de la Merced, ahora sala principal del Museo de Bellas Artes.

68. *Inmaculada Concepción*, hacia 1670-1672

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Es probablemente la más espectacular y aparatosa de todas las versiones de esta temática del barroco sevillano y español por el gran despliegue de personajes y el movimiento y dinamismo que transmite. La pintura la componen dos círculos que se superponen. En el inferior, una Virgen niña,

arrodillada sobre un trono de nubes, está rodeada por multitud de angelitos que llevan atributos marianos: palmas, lirios, rosas y la silla que carga uno de ellos a su espalda. Unos ángeles hostigan con una vara de olivo a la serpiente que lleva en la boca la manzana del pecado original y envuelve con su cola el globo terráqueo en el que otro señala nuestro país con una palma y un dedo. En el círculo superior el triángulo, símbolo de la Trinidad, emite una luz que se va matizando a medida que desciende y las sombras se van haciendo más contrastadas.

69. *Asunción de la Virgen*, hacia 1670-1672

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

La Virgen asciende a los cielos impulsada por varios ángeles mancebos que, en arriesgados y forzados escorzos, transmiten gran fuerza ascensional y movimiento a la obra. Una clara diagonal que parte de la cabeza de la Virgen y va hasta el extremo inferior derecho, en el que unos angelitos, que están sobre el sepulcro y muestran el sudario y el cinturón, divide la composición en dos registros que reciben distinto tratamiento: el terrenal, con figuras sólidas y el celestial, más vaporoso y de tenue colorido. En este ámbito, Jesucristo resucitado señala, con elocuente gesto, la coronación de su madre mientras un grupo de ángeles músicos tañen sus instrumentos para engrandecer y subrayar más aún ese momento de júbilo y apoteosis.

Llama la atención lo anecdótico de los dos angelitos que, llenos de vitalidad, juegan bajo el vuelo del manto de la Virgen.

La serie de san Jerónimo

Estas pinturas pertenecen al ciclo más ambicioso que abordó, tanto por su complejidad iconográfica y narrativa, como por el número de obras: seis grandes escenas sobre la vida de san Jerónimo y doce representaciones de destacados santos y frailes. Destaca, además, por la relevancia de la orden que realiza el encargo para el monasterio de San Jerónimo de Buenavista en Sevilla.

Del conjunto de seis cuadros destinados a la sacristía de la iglesia, tres se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla desde la desamortización: El Bautismo, Las Tentaciones y La Flagelación. A ellas se suma San Jerónimo discutiendo con los doctores, recientemente adquirida para una colección española. Son obras que muestran el personal lenguaje del artista, de técnica valiente y enérgica y virtuosismo en el uso del color. Un estilo teatral, dinámico, una factura inquieta y elocuente puesta al servicio del gesto y la expresión que nos muestra el barroquismo triunfante en la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVII.

En cuanto a las pinturas de los religiosos de la orden, Valdés los representa en austeras composiciones que los muestran de pie, a tamaño natural, acompañados de los atributos que los identifican, sobre fondos arquitectónicos o de paisajes en los que personajes secundarios ilustran pasajes significativos de sus vidas. La sobriedad de las composiciones tiene su paralelo en el

tratamiento técnico, con el uso de una paleta restringida en la que predominan los tonos blancos y negros de los hábitos y los tierras y rojos de los fondos o azulados y verdosos en el caso de los paisajes. Unas pinturas de factura suelta y segura, con una sobriedad y concisión que potencian la eficacia narrativa del ciclo pictórico y que contrastan con la energía física y espiritual de sus protagonistas.

70. El Bautismo de san Jerónimo, 1657

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

La pintura iniciaba el conjunto de seis escenas sobre pasajes de la vida del santo encargadas para la sacristía del monasterio de San Jerónimo de Buenavista.

Se desarrolla en dos planos: en el inferior a la derecha se representa al santo acompañado de un personaje, recibiendo el alba de bautismo que le ofrece un sacerdote vestido de rojo púrpura; en el superior a la izquierda se sitúan la pila bautismal y un obispo, posiblemente el Papa Liberio. Sobre la pila se adivina la paloma del Espíritu Santo y en el ángulo superior derecho dos ángeles marcan una diagonal que concluye en la figura del ángulo inferior izquierdo que porta una bandeja y salero dorados para el uso litúrgico. El marco de suntuosas arquitecturas muestra un dominio en dicha disciplina que le permitió destacar como pintor narrador de dramáticas escenas y como artífice de escenografías y arquitecturas efímeras plenamente barrocas.

71. Flagelación de san Jerónimo, 1657

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

San Jerónimo, en una carta dirigida a santa Eustoquio, relata la visión de ser llevado ante Dios por haber preferido la lectura de autores latinos a los textos sagrados, su arrepentimiento y el castigo recibido.

Valdés elige el momento de mayor tensión y dramatismo subrayando la fuerza expresiva del combate espiritual. Repite el esquema habitual de contraponer las figuras situadas en el plano terrenal, a contraluz, con la atmósfera luminosa y etérea del espacio celestial. Su dinámica propuesta se centra en el gesto del ángel que gira sobre sí mismo con las alas extendidas para impulsar los flagelos. A su derecha otro ángel parece solicitar su perdón. Un estilo teatral, de factura inquieta y elocuente, puesto al servicio del gesto y la expresión del barroquismo triunfante de la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVII.

72. *Las tentaciones de san Jerónimo*, 1657

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Esta escena se basa en las frecuentes y temibles tentaciones sufridas por san Jerónimo durante su estancia en el desierto. Estos episodios cargados de dramatismo permitieron a Valdés desplegar toda su capacidad creativa y fuerza expresiva. La potente figura arrodillada del santo se concentra en la oración, rechazando al grupo de sensuales mujeres que bailan al ritmo de instrumentos musicales. El enérgico gesto de rechazo enlaza los dos planos de la composición protagonizados por las danzantes y la vigorosa figura del penitente, a los que se contraponen los símbolos de su ascética vida: el crucifijo, los libros y la calavera.

La técnica enérgica, el dominio del color y la factura audaz, al servicio de la expresividad y el dinamismo de la obra, nos presentan los rasgos de su personalidad mostrando las claves del barroquismo creciente que se impondrá en la escuela sevillana.

73. *San Jerónimo disputando con los doctores*, 1657

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Colección Alberto Cortina

Con la invasión francesa, las seis obras de la vida del santo pasaron al Real Alcázar. A su regreso al monasterio jerónimo en 1812, tres de ellas pasaron al museo, dispersándose el resto. *San Jerónimo disputando con los doctores*, tras permanecer en la colección de Josef Cremer desde 1910, fue subastada en 2017 pasando a una colección particular española.

San Jerónimo se sitúa a la izquierda de la composición, sentado ante una mesa sosteniendo una pluma mientras se congregan al fondo doctores paganos. La escena se enmarca en un monumental fondo arquitectónico con la decoración de yeserías habitual en los edificios de la época. Valdés demuestra sus facultades para la arquitectura y su especial sensibilidad para el color y para desarrollar potentes imágenes narrativas que le convierten en la figura principal del triunfo del barroco en la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVII.

74. *San Jerónimo*, 1656-1657

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo Nacional del Prado, Madrid

El conjunto de seis escenas que narraban pasajes de la vida en la sacristía del monasterio de san Jerónimo de Buenavista lo completaban doce imágenes de relevantes santos y frailes de la orden.

Todas ellas comparten un esquema compositivo similar: el santo de pie, visto de abajo a arriba y acompañado de los atributos que le identifican. En esta ocasión son: el capelo cardenalicio, la mesa con los útiles para escribir y el león al que curó una pata cuando estaba retirado haciendo penitencia.

San Jerónimo, absorto ante el crucifijo, recibe la inspiración para redactar uno de sus textos sagrados. La perspectiva y los elementos arquitectónicos o el cortinaje potencian el carácter monumental y solemne de la obra. La huella del artista es evidente en toda la composición, de factura muy libre y segura, sobre todo en el rostro del santo, de gran expresividad.

75. *Fray Pedro Fernández Pecha*, 1656-1657

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Figura destacada de la orden durante el siglo XIV, fundó con Fernando Yáñez de Figueroa y un reducido número de eremitas retirados en la ermita de Nuestra Señora del Castañar, cerca de Toledo, la Orden de san Jerónimo, aprobada por el Papa Gregorio XI en 1373. Aparece representado recibiendo la inspiración del Espíritu Santo, al que vuelve su rostro, para su ardua labor de fundador de varios monasterios. En sus manos porta la maqueta de uno de ellos y a sus pies unas llaves parecen aludir a san Pedro, por su nombre y por su condición de primer Papa, como él fuera primer prior de la orden.

La escena secundaria, enmarcada por un fondo arquitectónico, está resuelta con una técnica rápida y abreviada que describe el momento en que fue revestido con el hábito por el Papa Gregorio XI en Avignon, cuando obtuvo la bula fundacional para la Orden Jerónima.

76. *Fray Alonso Fernández Pecha*, 1656-1657

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

El protagonista de esta obra fue obispo de Jaén pero renunció para dedicarse a la vida eremítica y ser junto a su hermano Fray Pedro Fernández Pecha uno de los fundadores de la Orden de los Jerónimos.

Como en el resto de la serie, aparece representado de cuerpo entero leyendo un libro que sostiene en sus manos. Tras él, sobre una mesa, la mitra arzobispal alude al breve tiempo en el que fuera obispo. Al fondo a la derecha, la escena que describe un pasaje de su vida probablemente relate el momento de la despedida de su hermano y otros frailes antes de partir a Roma. Jugó un importante papel en el traslado a dicha ciudad de la Santa Sede. Gracias a la amistad que le unió

con Gregorio XI y a la autoridad que gozaba en la sede pontificia su intervención fue clave para la fundación de la orden.

77. *Fray Hernando de Talavera, 1656-1657*

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Por su vida monástica ejemplar fue considerado digno de figurar en la galería de los más altos representantes de su orden, destinada al monasterio de San Jerónimo de Buenavista más de cien años después de su muerte. Fue obispo de Ávila pero se le recuerda sobre todo por su papel como hombre de Estado, consejero y confesor de Isabel la Católica y primer arzobispo de Granada. Sus escritos son un claro reflejo de la religiosidad y pensamiento político de su época.

Aparece representado de pie con los brazos abiertos en un fondo arquitectónico con columna tras la que se ve la mitra de arzobispo. Sobre el hábito jerónimo lleva un roquete de fina transparencia y delicado encaje y una esclavina con brocados de oro y plata. En un luminoso paisaje la escena secundaria le representa durante una de sus predicaciones cuando una llamarada de fuego sale de su boca como señal divina.

78. *Fray Pedro de Cabañuelas, 1656-1657*

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Pedro de Valladolid, o de Cabañuelas, fue el quinto prior del monasterio de Guadalupe. Se inició en la vida religiosa desde muy joven, distinguiéndose por su devoción a la Eucaristía. Ocupaba gran parte de su tiempo en la contemplación y meditación sobre la misma, intentando solventar las preguntas que le mortificaban.

La pintura ilustra el pasaje milagroso por el que durante la celebración de la misa y ante sus dudas sobre la presencia de Cristo en la Sagrada Forma, esta descendió goteando la sangre de Cristo en el cáliz. Este hecho sobrenatural propicia el uso de una paleta vibrante y una profusión de detalles en la arquitectura y ornamentos litúrgicos que contrasta con la sobriedad del resto de representaciones de la serie de destacados frailes de la orden. Una pequeña y esquemática escena secundaria ilustra la intercesión que evitó el naufragio de un barco.

79. *Fray Juan de Ledesma*, 1656-1657

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Fray Juan de Ledesma, según la tradición recogida por el padre Sigüenza en la *Historia de la Orden de san Jerónimo*, protagoniza unos de los episodios más singulares, pues libró a su ciudad de la presencia de un terrible dragón que devoraba a los animales y amenazaba a los campesinos. Valdés Leal elige el momento de mayor dramatismo, el del fraile sujetando firmemente una cruz sobre la cabeza del monstruo mientras lo estrangula, representando la redención del hombre, el triunfo de la fe sobre la tentación.

Valdés expresa con gran energía la tensión de la escena en la torsión del cuerpo de Fray Juan durante la lucha y en el agitado paisaje que discurre desde la cueva hasta el fondo donde se sitúan los personajes que reclaman su auxilio. Sin duda una obra representativa del estilo impetuoso, expresivo y dramático del artista.

La vida de san Ignacio de Loyola

Uno de los encargos más importantes que recibió Valdés Leal fueron los lienzos sobre san Ignacio para decorar el claustro de la casa profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla. Las pinturas narran acontecimientos reales de la vida del fundador de los jesuitas y sucesos sobrenaturales o milagrosos narrados por sus biógrafos. Para dar uniformidad al conjunto, todos los episodios comparten un mismo esquema formal: una escena principal que se acompaña con una imagen secundaria que completa la narración. Estas historias de pequeño tamaño se sitúan en un segundo plano. El mismo recurso compositivo lo empleó Valdés en la serie dedicada a los personajes de la orden jerónima para el Monasterio de Buenavista. En algunas de las composiciones Valdés recurrirá a las fuentes grabadas en busca de inspiración y de rigor en los asuntos a representar.

La serie, aunque desigual, presenta indudables aciertos tanto en la ordenación general de los episodios como en los detalles de los escenarios y personajes, con gestos muy ampulosos, que confieren a las pinturas cierto carácter teatral. No menos interés presenta una contemplación más próxima de las obras, en las que los objetos inanimados o los rostros y manos -siempre expresivos- son muestra del dominio de los recursos técnicos que alcanzó Valdés Leal en su madurez artística.

Poco tiempo después de concluir esta serie realizará un conjunto similar para la Compañía de Jesús en Lima (Perú), donde gran parte de las obras repiten los temas ya pintados con anterioridad para los jesuitas hispalenses.

80. *Aparición de la Virgen con el Niño a san Ignacio*, 1660-1664

Juan Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

El lienzo narra uno de los sucesos extraordinarios más relevantes en la biografía de san Ignacio, clave en su determinación de dedicarse a la vida religiosa y para la fundación posterior de la Compañía de Jesús. Describe la aparición de la Virgen con el Niño al santo, que todavía porta la vestimenta y las armas de caballero como alusión a su anterior vida a la que renunció.

Valdés sitúa el acontecimiento milagroso en un interior, creando una marcada diagonal y jugando con la solería ajedrezada -tan del gusto del pintor- para potenciar la sensación de profundidad. En la escena del fondo, en un espacio arquitectónico, se observa a san Ignacio despidiéndose de su hermano Martín, que intenta que desista de su decisión.

Valdés Leal repite este mismo episodio para el ciclo de la iglesia de la Compañía de Jesús en Lima (Perú).

81. *San Ignacio en la cueva de Manresa*, 1660

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

La pintura describe cuando san Ignacio se retiró a orar y hacer penitencia en una cueva en las cercanías de Manresa en 1522. Valdés plantea la composición con una marcada diagonal desde el rayo de luz y el crucifijo al pie descalzo, mientras que el paisaje y la tenue iluminación crean el escenario adecuado para el ascetismo.

Al fondo, en segundo plano, sobre un trono de nubes y pequeños ángeles aparece Cristo acompañado de la Virgen inspirando a san Ignacio mientras escribe los *Ejercicios espirituales*, su obra más emblemática. En el ángulo inferior izquierdo, una calavera sobre la que aparecen un libro y un flagelo son un magnífico ejemplo de la capacidad del pintor para la recreación de naturalezas muertas.

La obra es la única de la serie que se encuentra firmada y fechada. La firma, actualmente muy perdida, aparece escrita sobre un trozo de papel que muerde un ratón.

82. *San Ignacio exorcizando a un endemoniado*, 1660-1664

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622- 1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Esta obra narra un suceso desconocido de la vida de san Ignacio que, aunque no recogen sus biógrafos, se decidió incluir en la serie. Los jesuitas sevillanos pretendían así dejar constancia de los milagros y del poder de su fundador frente al diablo. Destaca en la obra el expresivo juego de

miradas y gestos, de una gran teatralidad muy del gusto del pintor. En un escenario en penumbra, a través de los rostros y las manos, contrapone la serenidad del santo con la crispación del endemoniado. El resto de personajes contemplan con sorpresa cómo los demonios, representados como figuras de dragones algo caricaturescas, abandonan el cuerpo aún convulsionado.

En la parte derecha, en segundo plano, encontramos de nuevo al santo atendiendo a los enfermos del hospital de Manresa, en un espacio arquitectónico que recuerda elementos de las viviendas sevillanas del barroco como el mirador con arcada.

83. *Aparición de Cristo a san Ignacio camino de Roma*, hacia 1662

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Este episodio milagroso sucede durante un viaje de san Ignacio y los primeros jesuitas desde Venecia a Roma. En las cercanías de esta última ciudad el santo fundador se detiene en un templo en ruinas para orar implorando amparo para los miembros de la recién creada Compañía de Jesús. San Ignacio tiene aquí la visión de Dios Padre y Cristo cargado con la cruz, que le anuncia su protección: "Yo os seré propicio en Roma". Este episodio es conocido como *La Storta* (la curva) por el lugar en que tuvo lugar el prodigio.

En el paisaje que vemos al fondo, se puede observar a un jesuita huyendo de un soldado a caballo, escena que posiblemente remite a la hostilidad hacia los primeros miembros de la Compañía de Jesús. Para este suceso Valdés Leal se inspira en un grabado anónimo incluido en una vida del santo publicada en Roma en 1609.

84. *San Ignacio en la cueva de Manresa*, 1660

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

La pintura describe cuando san Ignacio se retiró a orar y hacer penitencia en una cueva en las cercanías de Manresa en 1522. Valdés plantea la composición con una marcada diagonal desde el rayo de luz y el crucifijo al pie descalzo, mientras que el paisaje y la tenue iluminación crean el escenario adecuado para el ascetismo.

Al fondo, en segundo plano, sobre un trono de nubes y pequeños ángeles aparece Cristo acompañado de la Virgen inspirando a san Ignacio mientras escribe los *Ejercicios espirituales*, su obra más emblemática. En el ángulo inferior izquierdo, una calavera sobre la que aparecen un libro y un flagelo son un magnífico ejemplo de la capacidad del pintor para la recreación de naturalezas muertas.

La obra es la única de la serie que se encuentra firmada -actualmente muy perdida- y fechada, que aparecen escritas sobre un trozo de papel que muerde un ratón.

85. San Ignacio exorcizando a un endemoniado, 1660-1664

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622 – 1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Esta obra narra un suceso desconocido de la vida de san Ignacio que, aunque no recogen sus biógrafos, se decidió incluir en la serie. Los jesuitas sevillanos pretendían así dejar constancia de los milagros y del poder de su fundador frente al diablo. Destaca en la obra el expresivo juego de miradas y gestos, de una gran teatralidad muy del gusto del pintor. En un escenario en penumbra, a través de los rostros y las manos, contrapone la serenidad del santo con la crispación del endemoniado. El resto de personajes contemplan con sorpresa cómo los demonios, representados a través de las figuras algo caricaturescas de unos dragones, abandonan el cuerpo aún convulsionado.

En la parte derecha, en segundo plano, encontramos de nuevo al santo atendiendo a los enfermos del hospital de Manresa, en un espacio arquitectónico que recuerda elementos de las viviendas sevillanas del Barroco como el mirador con arcada.

86. *Aparición de Cristo a san Ignacio camino de Roma*, hacia 1662

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622 – 1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes de Sevilla

Este episodio milagroso sucede durante un viaje de san Ignacio y los primeros jesuitas desde Venecia a Roma. En las cercanías de esta última ciudad el santo fundador se detiene en un templo en ruinas para orar implorando amparo para los miembros de la recién creada Compañía de Jesús. San Ignacio tiene aquí la visión de Dios Padre y Cristo cargado con la cruz, que le anuncia su protección: “Yo os seré propicio en Roma”. Este episodio es conocido como *La Storta* (la curva) por el lugar en que tuvo lugar el prodigio.

En el paisaje que vemos tras el santo se puede observar un jesuita huyendo de un soldado a caballo, escena que posiblemente remite a la hostilidad hacia los primeros miembros de la Compañía de Jesús. Para este suceso Valdés Leal se inspira en un grabado anónimo incluido en una vida del santo publicada en Roma en 1609.

87. *Retrato de fray Alonso de Sotomayor y Caro, 1657*

Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)

Óleo sobre lienzo

Museo de Bellas Artes, Sevilla

Fray Alonso de Sotomayor nació en Carmona en 1607. Hizo el noviciado y profesó en el convento de la Merced Calzada de Sevilla, actual Museo de Bellas Artes. Muy pronto destacó dentro de la orden, siendo elegido en 1649 provincial de los mercedarios en Andalucía y posteriormente maestro general. Desde 1657 fue obispo de Oristano, Cerdeña, y entre 1667 y 1682, año de su fallecimiento, de la diócesis de Barcelona.

En la composición se emplea un esquema habitual en la época para representar al clérigo intelectual: sentado, escribiendo con una pluma en sus manos o interrumpiendo una lectura. Su contenido simbólico se completa con otros elementos como la mitra y el escudo de armas de su familia en los faldones del tapete, que recuerda su ascendencia aristocrática. El ángulo superior izquierdo lo ocupa una perspectiva del interior de la iglesia del convento de la Merced, ahora sala principal del Museo de Bellas Artes.