



Juan de Valdés Leal, maestro escultor, dorador y estofador

IGNACIO HERMOSO ROMERO

AL ACERCARNOS A LA FIGURA DE JUAN DE VALDÉS LEAL, además de valorarse su indiscutible importancia como pintor, siempre se ha ponderado su versatilidad como artista, que lo llevó a implicarse en muy diversos campos, con apreciables resultados en ámbitos tan dispares como el dibujo, el grabado, las decoraciones efímeras o la pintura mural. A todas estas actividades se unió su dedicación al dorado y estofado de retablos y esculturas, mencionada en los estudios monográficos, aunque considerada habitualmente como una ocupación poco más que anecdótica en el rico conjunto de su obra. De no ser por su participación en la más importante obra retablística realizada en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII, el retablo mayor del hospital de la Caridad, su faceta de policromador habría pasado bastante desapercibida. En ocasiones se ha hecho referencia a ella como un trabajo puntual y esporádico, más relacionado con necesidades alimenticias —Valdés tenía que mantener un hogar numeroso— que con una verdadera trayectoria profesional en este campo. Por el contrario, más bien parece que esta labor, en principio secundaria, ocupó un lugar muy significativo en su vida y su obra. Son numerosos los documentos contractuales relacionados con retablos, fechados a lo largo de cuatro décadas, en los que se lo menciona y en hasta una docena de ellos se lo cita no como pintor sino exclusivamente como dorador o estofador.¹ No parece, por tanto, que Valdés ocultara o disimulara esta ocupación, máxime cuando su nombre aparece vinculado a algunos de los más relevantes retablos levantados en la ciudad y asociado con los más prestigiosos escultores y ensambladores de su época, con los que sabemos mantuvo a su vez duraderas relaciones de amistad.²

A pesar de esta larga trayectoria, los contratos conocidos son tardíos, ya que el primero de ellos lo firma cumplidos los cuarenta años. Fechado en 1664 está el retablo de la capilla de San Isidoro

¹ En diversos contratos Valdés Leal aparece simultáneamente como pintor y policromador. Así, en el acuerdo para la reja de la capilla de la Concepción de la catedral de Sevilla figura como «maestro de arte de pintar, dorar y estofar». Kinkead, 2007, p. 538. En algunos documentos omite su dedicación a la pintura para presentarse exclusivamente como «maestro de dorado y estofado», como en el contrato para el retablo de la capilla de San Isidoro, también en la catedral sevillana. Kinkead, 2007, p. 535.

² Sus fiadores en los contratos profesionales y actividades privadas, como arrendamientos, fueron siempre personas vinculadas a la escultura y el dorado y no a la pintura. Significativos ejemplos de esta familiaridad con los escultores y ensambladores es que Bernardo Simón de Pineda fue padrino de una de sus hijas, Antonia Alfonso, y Valdés a su vez de Isabel, una de las hijas de Pedro Roldán.

en la catedral de Sevilla, contratado juntamente con Agustín Franco.³ Esta obra es uno de los primeros ejemplos de la fructífera colaboración entre Valdés Leal y el arquitecto y ensamblador Bernardo Simón de Pineda. Lo preside la escultura de *San Isidoro*, atribuida a José de Arce [cat. 28]. Tanto sus carnaciones como estofados anuncian ya la manera de trabajar del artista, que se muestra siempre más interesado en el efecto general que en los detalles menores. A pesar de ello, no elude la reproducción fiel de los tejidos, como en las imágenes de los apóstoles, algo abocetadas, que pinta imitando los bordados en la capa pluvial del santo [fig. 1]. Por este mismo contrato sabemos que también se hizo cargo de la policromía de un *San José* que se encontraba en la capilla adyacente, que corresponde con el tallado por Pedro Roldán para el cabildo catedralicio en 1664.⁴ Esta refinada obra de poco más de noventa centímetros de alto ya de antiguo fue apreciada, citándola Palomino en el siglo XVIII por «su exquisita gracia y donaire».⁵ Aunque decorada siguiendo un diseño vegetal bastante sencillo, la armonía cromática de la túnica y el manto y el diseño de los motivos escogidos hacen de esta pequeña escultura uno de sus más atractivos trabajos como policromador. Para conseguir el resultado deseado traza los motivos a punta de pincel, los refuerza por medio del estofado, para finalmente remarcar las líneas a través del oro y delimitar cada hojarasca con pequeños trazos blancos. Pero el efecto visual definitivo lo logra a través de uno de los recursos que con más frecuencia encontramos en sus policromías: el uso del cincelado o picado de lustre para dar a las tallas un lujoso acabado. El empleo de esta técnica, consistente en rehundir con pequeños golpes del cincel parte del dorado, permite al artista sugerir múltiples matices. Aunque no es lógicamente una práctica exclusiva de Valdés, sí está muy presente en sus obras empleada con especial profusión. Una segunda característica propia de su estilo se aprecia con nitidez en esta escultura: el aparente descuido en los estofados. Por su pintura o sus dibujos sabemos que es un artista que trabaja con rapidez, que usa el pincel o el lápiz con soltura, más preocupado por el efecto visual general que por el trazado minucioso de cada parte. Al trabajar sobre la talla en madera parece proceder de igual modo. Una observación cercana permite apreciar líneas desiguales, trazadas sin mucho orden. No actúa de manera meticulosa, más bien resulta algo anárquico en sus formas, pero en conjunto logra la impresión deseada.

La relación profesional —y personal— entre Arce y Valdés Leal no debió de ser esporádica. Antes de coincidir en este retablo de San Isidoro, el pintor se había hecho cargo de la policromía de una imagen de *San Teodomiro*⁶ para la localidad de Carmona. En 1655, José de Arce contrata esta talla y en el verano del año siguiente consta que se encuentra para su dorado en el taller de Juan de Valdés.⁷ Se trataría por tanto de su primera participación en la policromía de una obra escultórica de la que se tiene noticia. Ese mismo año había dejado su residencia en Córdoba para volver a su ciudad natal, por lo que, desde el mismo momento en que se instala en Sevilla, lo encontramos trabajando tanto en lienzos como en dorados y estofados.⁸ Nada sabemos todavía

de su actividad anterior relacionada con este último oficio, pero es de suponer que el patrón de Carmona, en el que interviene a la edad de treinta y cuatro años, no debió de ser su primer encargo. En los años que vive en Córdoba muy probablemente realizaría obras similares que hoy no se conservan o no han sido localizadas o relacionadas con él. Por otra parte, si pocos son los datos que permiten conocer sus años de aprendizaje como pintor, igual ocurre con su formación como dorador y policromador. Posiblemente aprendió de un artista que, como sucede con el propio Valdés, se dedicara a la par a la pintura de caballete y al estofado de imágenes.⁹ Volviendo a su primer trabajo conocido en este último campo, en *San Teodomiro* se aprecia a un maestro conocedor del oficio, pero con un uso de los recursos muy alejado de sus obras posteriores, bastante más refinadas. El hábito del santo resulta algo tosco, con un diseño de los motivos decorativos muy esquemático y de gran sencillez. Se podría decir que trabaja en esta obra de manera descuidada. El estofado parece trazado de modo apresurado, en cierto modo irregular, sin realizarse de forma homogénea ni ordenada. Estas líneas desiguales, nerviosas, nos remiten a su técnica como dibujante y más especialmente a sus grabados. Al igual que traza las líneas de sus estampas de modo enérgico, fruto de un proceso creativo rápido y ágil, *San Teodomiro* parece el resultado de proceder sobre la madera dorada y pintada igual a como emplea el buril de grabador. Se echan en falta en esta talla, además, recursos que serán habituales en su obra posterior como el picado de lustre o el empleo de motivos a punta de pincel. Por el contrario, emplea decoraciones que no serán frecuentes en el resto de sus policromías: los diseños en relieve.

No será hasta la década de los setenta cuando realice sus policromías más destacadas. En octubre de 1673 se inicia el dorado y estofado del retablo mayor del hospital de la Caridad [fig. 1, p. 163].¹⁰ Esta obra constituye uno de los grandes hitos dentro de la larga y rica historia del retablo sevillano. Muchas veces admirado por sus valores tanto arquitectónicos como escultóricos, a ellos sin duda habría que añadir su importancia dentro de la historia de la policromía hispalense. De hecho, ya en el siglo XVIII encontramos la primera referencia elogiosa hacia él.¹¹ El trabajo



FIG. 1
Juan de Valdés Leal: policromía de *San Isidoro* (detalle), 1664. Retablo de San Isidoro, catedral de Sevilla.

3 Agustín Franco fue un dorador y estofador, padre del también policromador Bartolomé Franco. Aparece citado como testigo del contrato de Valdés Leal para la serie de lienzos de Santa Clara de Carmona en 1652. De la Villa y Mira, 2001, pp. 229-301. Era miembro también de la Academia del Arte de la Pintura, donde figura en enero de 1663 como alcalde del dorado. Corzo, 2009, p. 51.

4 «...nos obligamos de haber a toda costa y dorar estofar y encarnar el retablo de Señor San Isidro [...] y demas a mas el retablo de Señor San Joseph que esta junto a la dicha capilla dorar y estofar el santo». Kinkead, 1978, pp. 543 y 544.

5 Antonio Palomino elogia al escultor Pedro Roldán señalando que «...fue superior su habilidad, como lo acredita el San José de su mano, con el Niño Jesús en sus brazos, que está en la capilla de su nombre de aquella Santa Iglesia con extremada gracia, y donaire». Palomino, ed. 1947, p. 1.080.

6 San Teodomiro es el patrón de Carmona. La escultura se encuentra en la iglesia prioral de Santa María de esta localidad. Sobre esta talla y su historia ver De la Villa, 2010.

7 «...y para entender del estado de la hechura de la imagen del Bienaventurado Santo Teodomiro, a casa de Juan de Valdés, pintor, que es donde se encuentra la dicha imagen» (25 de septiembre de 1656). De la Villa, 2010, pp. 131 y 151.

8 Ese mismo año de 1656 firma uno de sus más importantes contratos como pintor: los lienzos para el monasterio jerónimo de Buenavista.

9 La formación de Valdés Leal se ha vinculado tanto a sus primeros años en Sevilla, tal vez junto a Francisco Herrera el Viejo, del que sabemos que en ocasiones contrató trabajos de dorado y estofado, como a su juventud en Córdoba, donde el pintor Antonio del Castillo, con el que se le ha relacionado, consta que realizó en alguna ocasión policromías.

10 El 22 de octubre de 1673 el libro de cabildos recoge el acuerdo para el encargo de la policromía: «Y que asimismo se había comunicado con todos los artífices grandes de esta ciudad de quien se pueda fiar el dorado del retablo de la capilla mayor de esta iglesia, y que lo había parecido más conveniente en las conferencias que sobre ello se había tenido, hera que hiciese dicha obra JUAN DE BALDÉS». Kinkead, 2007, p. 548.

11 «Y no las realza poco el haberlas encarnado, y colorido el eminente pincel de Don Juan de Valdés». Palomino, ed. 1947, p. 1.080.



FIG. 2
Juan de Valdés Leal: policromía de *José de Arimatea* (detalle), 1674. Retablo mayor del hospital de la Caridad, Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla.

de Valdés aporta a este magnífico conjunto su impresión visual definitiva. Su intervención sobre la arquitectura la dota de movimiento, enriqueciendo su volumen mediante el uso de recursos como dejar parte de la estructura en negro, sin dorar, o el efecto realista del color de la hojarasca que se enrosca en las monumentales columnas salomónicas. Difícilmente se puede entender esta obra como el resultado de un proyecto autónomo de cada artista implicado. Sin duda debió de tratarse de un estudio conjunto en el que tomarían parte tanto el arquitecto Bernardo Simón de Pineda como el escultor Pedro Roldán, además del pintor encargado de su acabado. No hay que olvidar tampoco que los tres maestros que participan mantuvieron una larga relación de amistad entre ellos. Es interesante destacar también, en este sentido, la referencia que el propio contrato hace al hermano mayor de la hermandad, bajo cuya supervisión debía ejecutarse la policromía.¹² Como si de la embocadura de un escenario se tratara, el trabajo compartido por estos tres grandes autores y la implicación del comitente, Miguel Mañara, logran crear un efecto enormemente teatral que no solo alcanza al gran relieve central, que recordaba a los hermanos la principal razón de ser de la hermandad, sino a todo el conjunto del retablo.

El estilo de Valdés se aprecia también en las tallas de Roldán. Vistas en su conjunto, son tratadas con un acertado colorido. Los rojos, verdes o blancos de las virtudes y los ángeles enriquecen el retablo sin resultar estridentes [fig. 1, p. 163]. Igualmente, ni un exceso en el uso del oro ni

¹² «...que todo dicho dorado y estofado ha de ser a la voluntad de nuestro hermano mayor y como el dispusiera, así de colores ultramarinos como carmines fines y lo demás que fuere conveniente para la perfección de dicho dorado y estofado». Kinkead, 2007, p. 548.

unos pigmentos llamativos ocultan la calidad de la talla. En el caso de la escena del entierro de Cristo, el cromatismo es visiblemente más apagado: tonos marrones, o rojos y azules profundos, que en la mayoría de las figuras están sin estofar. Solo José de Arimatea y Nicodemo tienen sus ricas vestiduras decoradas en oro con un discreto dibujo sinuoso de líneas muy delgadas. La observación cercana permite reconocer con claridad los habituales procedimientos empleados invariablemente por Valdés Leal, resueltos aquí con singular maestría [fig. 2]. Así, encontramos el cincelado de los motivos en oro, el fino rayado para los fondos de las zonas estofadas o el uso de un creíble efecto muaré en el caso de las caras interiores de los tejidos. Finalmente, las cuidadas carnaciones son un reflejo de sus habilidades como pintor. Están realizadas con esmero, con especial atención a detalles menores como los mechones de cabello que continúan lo tallado o simulan las cejas y pestañas. Su dominio del pincel se observa también en el modo de remarcar los signos de la vejez de Nicodemo, mediante amplias pinceladas blancas en su rostro y sus manos [fig. 10, p. 26], o en como refleja el llanto de la Virgen y de otros asistentes al entierro de Cristo por medio de largas líneas de pintura blanca que recorren las mejillas.

En este mismo recinto se conserva un pequeño retablo lateral en el que se aloja una escultura de Cristo arrodillado. Tallada por Pedro Roldán siguiendo las precisas indicaciones de Miguel Mañara, esta imagen, conocida como el *Cristo de la Caridad*, carece de documentación precisa que permita fijar de manera definitiva la autoría de su policromía [fig. 3]. A pesar de ello, es bastante probable que fuera realizada por Valdés Leal, que trabajó con frecuencia en el hospital y que por los mismos años estaba realizando el importante encargo del retablo mayor.¹³ El extremado detallismo de las carnaciones, que no encontramos en otras obras de Valdés, posiblemente por estar destinadas a formar parte de retablos, contribuye al efecto conmovedor querido por Mañara en la talla. Valdés se detiene con minuciosidad en cada herida, cada reguero de sangre o cada cabello, así como en las lágrimas que caen por sus mejillas, pintadas de manera similar a las de las figuras del entierro del retablo mayor. Esta atención al detalle, al servicio de los ideales del hermano mayor de la Santa Caridad, con el que Valdés parece recrearse en imitar los signos del sufrimiento, nos recuerda la metódica reproducción de la descomposición tras la muerte que hace para la misma iglesia y por deseo del mismo cliente en su famoso lienzo *In ictu oculi* [fig. 1, p. 158].¹⁴

¹³ La escultura presenta clara relación estilística con otras obras de Valdés Leal. El retablo mayor y el del Cristo de la Caridad coinciden, además, en un recurso técnico poco frecuente como el empleo de lacas verdes, que aparecen en la hojarasca que decora las columnas de ambos retablos.

Fuera del retablo mayor Valdés se encargó de otras labores de policromía en el hospital. A él ha sido atribuida acertadamente la de la talla de la *Virgen de la Caridad*, remodelada en 1670-1671. Triguero, 2018.

¹⁴ Una policromía similar presentan los ángeles niños con atributos de la pasión que se encuentran en este mismo retablo. Como la escultura central del *Cristo de la Caridad*, estos rostros infantiles llorosos se policroman con gran detallismo.

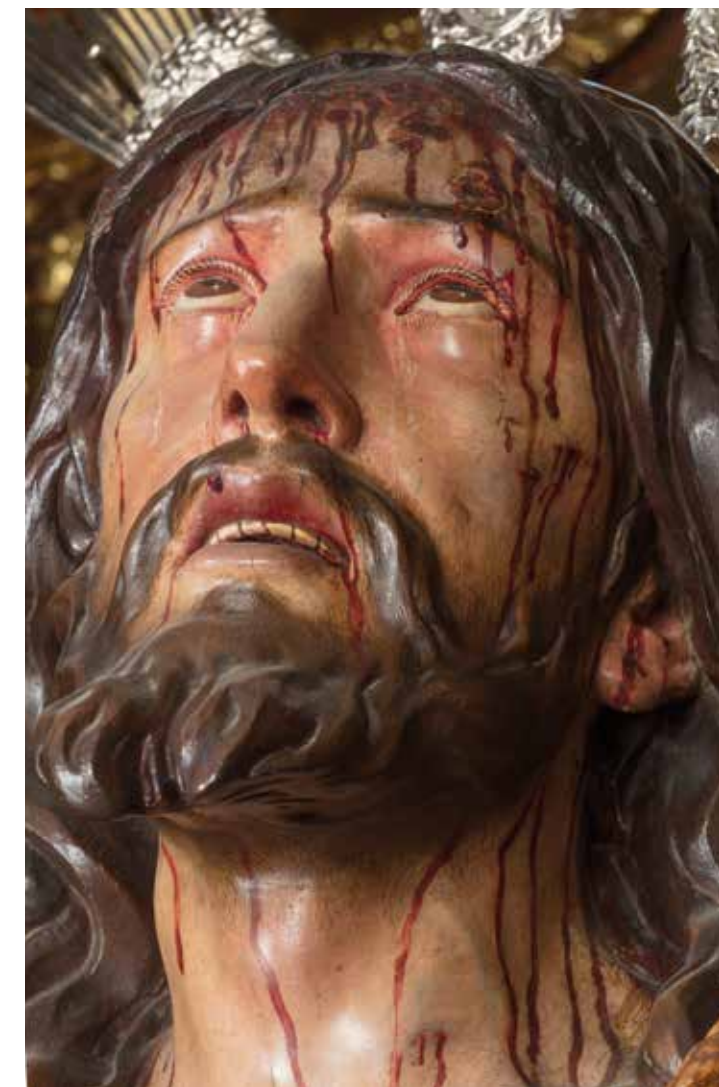


FIG. 3
Juan de Valdés Leal: policromía del *Cristo de la Caridad* (detalle), hacia 1670. Hospital de la Caridad, Hermandad de la Santa Caridad, Sevilla.



FIG. 4
Juan de Valdés Leal: policromía de la *Entrada de Jesús en Jerusalén* (detalle), 1674. Retablo mayor, parroquia del Sagrario, Sevilla.

Inmediatamente después de la Caridad acomete otro de sus grandes proyectos como policromador, el retablo de la capilla de los Vizcaínos del convento de San Francisco, hoy en la parroquia del Sagrario, en el que de nuevo lo encontramos trabajando junto a su amigo Pedro Roldán. Contratado en agosto de 1674,¹⁵ en este trabajo sigue muy de cerca los mismos postulados puestos en práctica en el anterior retablo del hospital de la Caridad. Como en este último, el de los Vizcaínos se organiza en torno a un gran espacio central concebido como un amplio bajorrelieve que sirve de telón de fondo, en esta ocasión, al descenso de Cristo. En esta escena, hoy muy oscurecida, el tratamiento de la vestimenta de las figuras sigue un estricto criterio recogido expresamente en el compromiso firmado. Así, mientras los personajes profanos de la escena enriquecen su policromía con decoraciones en oro, los personajes sagrados como la Virgen, san Juan o las Marías presentan sencillos vestidos sin estofar, tal como obliga una de las cláusulas.¹⁶ Curiosamente, aunque el contrato de la Caridad no detalla este aspecto, el artista había procedido allí de idéntico modo. Un elemento singular de este retablo del Sagrario, en el que podemos observar otra faceta del estilo de Valdés, es el relieve de la entrada en Jerusalén que ocupa la parte inferior. Tallado por Roldán a modo de escena procesional, con la que el escultor intencionalmente remite a los arcos triunfales de la antigua Roma, se completa con la pintura de Valdés, en la que volvemos a encontrar los motivos estofados de trazo sinuoso y de poco volumen que aparecían también de manera muy puntual en el retablo mayor de la Caridad, en concreto en las ricas vestimentas de José de Arimatea y Nicodemo [fig. 4].

Donde mejor se puede apreciar el trabajo de Valdés para el retablo de la parroquia del Sagrario es en los dos ángeles pasionarios que flanquean la escena central del descenso [cat. 31 y 32]. Gracias a su reciente restauración, las carnaciones y estofados han recuperado gran parte de

15 El contrato para el dorado y estofado del retablo «de la capilla de Nuestra Señora de la Piedad que la nación Vascongada que reside en esta ciudad tiene sita en la iglesia del convento de Señor San Francisco» se firmó el 14 de agosto de 1674, actuando como fiadores Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán. Kinkead, 2007, p. 549.

16 «...se ha de dorar todo el dicho retablo excepto el tablero, en el cual se ha de dorar y estofar los ropajes de Joseph de Nicodemus y de la Magdalena». Kinkead, 2007, p. 549.

su aspecto original y nos dan una idea bastante aproximada de como es en realidad el resto de la policromía del conjunto que hoy vemos oscurecida. Las túnicas de ambas figuras se decoran con motivos algo más sencillos que los empleados en el retablo mayor de la Caridad. En su gusto por dar a las esculturas un aspecto de riqueza visual a través del brillo del oro, emplea de nuevo aquí el picado de lustre de manera sistemática, alternando, para evitar cierta monotonía, el empleo de un cincel circular con otro de forma ovalada [p. 68]. Una vez trazados los sencillos diseños de temática vegetal estofados, los siluetea por medio del cincelado aumentando así la luminosidad de la figura. Se enriquecen a su vez con elementos pintados a punta de pincel, reforzando ese dibujo con líneas blancas también aplicadas con la misma técnica. Una vez más las zonas secundarias de los vestidos —la cara interior de las telas— se decoran de manera más sencilla, limitando el vistoso picado de lustre y las llamativas decoraciones de formas vegetales [fig. 1, p. 179]. Recurre por el contrario a colores planos, rojo en el ángel que porta la lanza y verde en el segundo, que se enriquecen con un sencillo estofado a base de líneas paralelas trazadas imitando tela con efecto de aguas o por medio de pequeños círculos que cubren todo el espacio. Este efecto muaré que emplea para los forros interiores de los paños es otro de los pequeños rasgos distintivos de su estilo, que repetirá de manera constante a lo largo de toda su obra.

En el rostro de ambos ángeles se observa con gran nitidez uno de los elementos más singulares del Valdés policromador. Numerosos fueron los artistas sevillanos que compaginaron trabajos en lienzos y sobre tallas en madera, pero quizás sea en Valdés Leal donde mejor se aprecia esa doble vertiente. Los mismos trazos amplios y empastados que encontramos en sus cuadros están en las caras llorosas de estos ángeles. Gruesos goterones de pintura blanca simulan las lágrimas y amplias pinceladas de diferentes tonos rosados recorren de manera bien visible la frente y los pómulos [fig. 5]. Consciente de la distancia a la que se iban a ver estas esculturas y con un dominio de la técnica pictórica ya consolidado, parece tratar ambos rostros con la soltura y rapidez de trazo que observamos en muchos de sus lienzos. Con un estilo así, se aleja del modo de trabajar que habitualmente emplean la gran mayoría de los estofadores, muchas veces artistas especializados solo en este campo y poco dados a la pintura de caballete, que buscan carnaciones más uniformes. Detalles tan mínimos como el modo de trazar las cejas, que nunca son en Valdés un solo trazo lineal continuo sino pequeños toques de pincel independientes que persiguen reproducir el pelo, reflejan también su particular modo de trabajar, que incluso nos recuerda la rápida técnica de la pintura mural, de la que dejó magníficos ejemplares.

La fructífera relación entre Roldán, Pineda y Valdés se extiende a otros proyectos de menor envergadura. En 1670 contratan un pequeño retablo dedicado a santa Ana para la capilla de la familia Luna Ladrón de Guevara en el convento de clérigos menores del Espíritu Santo, actualmente parroquia de Santa Cruz, en el que Valdés una vez más asumirá el dorado y estofado de todo el



FIG. 5
Juan de Valdés Leal: policromía del *Ángel pasionario* (detalle), 1666-1676. Retablo mayor, parroquia del Sagrario, Sevilla.

FIG. 6
Juan de Valdés Leal: *Cristo caído*, hacia 1670. Retablo de la Virgen del Rosario, iglesia de San Andrés, Sevilla.



conjunto. Aunque el grupo central de santa Ana y la Virgen niña tallado por Pedro Roldán no conserva su policromía original, sí se mantiene en el resto de elementos como las figuras infantiles que decoran la arquitectura. Este encargo incluyó también una pequeña pintura en la puerta del sagrario, un *Niño Jesús abrazado a la cruz*, nueva aportación de Valdés que realiza estas pequeñas composiciones pictóricas como obras autónomas o bien como parte de sus proyectos como policromador. De este tipo de trabajos, sin duda, el ejemplo más interesante es el conjunto de quince pequeñas pinturas dedicadas a los misterios del rosario que decoran el intradós del arco del retablo de la Virgen del Rosario de la parroquia de San Andrés [fig. 6]. Su intervención en el convento de los clérigos menores se amplió con un segundo retablo para otra de las capillas laterales, en esta ocasión dedicado a la Soledad y Siete Dolores de la Virgen, realizado en 1672.¹⁷ De nuevo encontramos los tres mismos protagonistas. Y como en los casos anteriores, Valdés se comprometía, además de dorar y estofar, a incluir algunas pinturas, en este caso unos atributos de la pasión y unas ánimas del purgatorio para el banco, sustituidas posteriormente por un *Cristo yacente* [cat. 27].

Su brillante aportación a la policromía sevillana en esta década se cierra con dos retablos contratados en 1678 para el convento de religiosas mercedarias de San José. Además del retablo mayor, se encargará de dorar y policromar uno lateral, dedicado a una imagen de la Virgen dolorosa bajo la advocación de la Soledad y Siete Dolores.¹⁸ Alterados ya tras la Guerra de la Independencia y desaparecidos definitivamente en 1936, solo podemos conocerlos de forma muy parcial gracias a unas fotografías tomadas en 1925. Frente a los grandes conjuntos escultóricos de la capilla de los Vizcaínos y de la Caridad, en las mercedarias afronta la policromía de unos

17 Fue contratado el 27 de enero de 1672 por Bernardo Simón de Pineda, «maestro escultor», y Juan de Valdés Leal, «maestro del arte de pintor y dorador». López Martínez, 1928, pp. 147-148. El contrato no menciona la autoría de la talla de la dolorosa arrodillada que preside este retablo. Roda Peña la atribuye a Pedro Roldán. Roda, 2012, pp. 338-340.

18 Gestoso, 1916, pp. 135-137.

pequeños relieves que, aunque no permiten al artista grandes alardes técnicos ni decorativos, son un magnífico ejemplo de este tipo de escenas talladas, tan frecuentes en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII para decorar pequeños retablos laterales y, sobre todo, andas procesionales [fig. 7]. Su estilo es próximo a las obras salidas del taller de Pedro Roldán, al que hemos visto vinculado con Valdés en numerosos proyectos. En ocasiones han sido también relacionados con Antonio Ruiz Gijón. Aunque esta atribución resulte dudosa, no sería de extrañar la participación de Valdés Leal en algún momento en obras del joven artista utrerano, que cuenta con obrador propio desde 1670 y se había formado con Andrés Cansino, discípulo directo a su vez de uno de los escultores con los que primeramente colabora Valdés tras su definitiva vuelta a Sevilla, el flamenco José de Arce.

Junto a las obras citadas, conocemos su vinculación con otros retablos sevillanos que, aunque no se han conservado, nos dan idea de la amplia nómina de trabajos de dorado y estofado que acometió el pintor entre 1660 y 1680. Entre estas obras desaparecidas se encuentran una vez más proyectos de cierta importancia como los retablos mayores de los conventos de San Agustín, contratado en 1670,¹⁹ y de San Antonio de Padua, de 1667.²⁰ Ambos encargos coinciden en un aspecto singular: no solo se lo contrata para dorar los retablos principales de ambas iglesias, sino la decoración completa de la capilla en que se ubican. De tal modo que el trabajo se extiende más allá de los límites físicos de la estructura en madera, y el oro y el color —la policromía— alcanzan las paredes y la bóveda.²¹ Se convierten así en diseños globales con los que lograr un efecto visual de conjunto, que hicieran de estas capillas mayores el escenario adecuado para el rito sagrado. Se aproximaría en estos trabajos, hoy perdidos, a las grandes máquinas barrocas de sus proyectos de arquitecturas efímeras y, sobre todo, a las escenografías teatrales de la época, que sin duda Valdés Leal conocía tanto en Sevilla como por su viaje a la corte madrileña.²²



FIG. 7
Juan de Valdés Leal: policromía del *Calvario*, 1678. Convento de San José, Sevilla (perdido). Fotografía: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 18-5-1925.

19 El 6 de septiembre de 1670 se obliga a dorar y estofar el retablo de San Agustín señalando el contrato que «...se dore de mate el techo y paredes de la dicha capilla mayor desde el arco toral al retablo uniendo la cornisa con la del retablo y las dichas paredes y techo se ha de revestir de cortezas cogollos de oro y niños coloridos conforme la demostración que para ella sea hecho y más conviniese en el sitio». Kinkead, 2007, p. 542.

20 «...tomo a su cargo a pintar todas las paredes, bóveda, arco toral y pilares de la capilla mayor». Gestoso, 1916, pp. 92-93. En la actualidad aún se pueden apreciar algunos restos de esta decoración mural a pesar de haberse blanqueado toda la capilla. Este contrato lo firman conjuntamente Valdés Leal y su esposa Isabel de Carrasquilla, siendo este el único en que aparecen asociados. Es posible que Isabel de Carrasquilla fuera habitual colaboradora en los trabajos de estofado de su marido. Palomino en la biografía del pintor hace referencia a ella indicando «la cual pintó también a el óleo»; Palomino, ed. 1947, p. 1.052.

21 Algo similar ocurre con el retablo de la capilla de San Isidoro de la catedral. El contrato incluye, además del dorado y estofado del retablo, «dorar los fondos de la labor del techo y los filetes de los pendientes y revestirlos con unos ángeles con atributos de San Isidro». Kinkead, 2007, p. 536. Esta decoración mural, que aunque deteriorada aún se conserva, incluye también escudos nobiliarios.

22 Otros contratos de Valdés Leal para retablos, como el de los Vizcaínos o el del monasterio de San Clemente, contemplan también la decoración de todo el conjunto de la capilla.

Aunque fallecido en 1690, a la edad de sesenta y ocho años, desde 1680 su actividad profesional se reduce de manera considerable. En estos años finales, acomete la que será su última gran empresa como dorador y estofador, el retablo mayor del monasterio de San Clemente de Sevilla. Este proyecto de las monjas cistercienses se prolongó durante décadas, ya que había sido iniciado más de cuarenta años antes con el compromiso para su construcción que firma Felipe de Ribas en 1639. Interrumpido largo tiempo, será retomado en 1680 cuando se llame a Valdés para concluirlo en la parte relativa a su dorado y estofado. Nada dice el contrato de en qué fase de ejecución se encontraba al hacerse cargo el pintor, aunque en el estudio de la policromía se aprecia la participación de diferentes talleres, por lo que es muy posible que en 1680 varias de las esculturas del retablo se encontraran ya terminadas. Tallas como la *Inmaculada* y el *San Clemente* sedente parecen ser obra de un artista anterior y posiblemente sean fruto del trabajo de la familia Ribas. Por el contrario, otras como *San Benito* y *San Bernardo*, situadas en las calles laterales, presentan unas características más propias del taller de Valdés. También se aprecia su estilo con claridad en las pequeñas imágenes de *San Pedro* y *San Pablo* que decoran el sagrario. En estas esculturas encontramos tal vez las últimas piezas pintadas por el artista, que dejará por razones de salud el contrato sin concluir, haciéndose cargo de lo pendiente su hijo Lucas en 1689.²³ En su policromía se resumen algunos rasgos propios de Valdés, como el cincelado o picado de lustre o el uso de una decoración basada en el estofado por medio de rayas paralelas o pequeños círculos de traza algo descuidada y la imitación de tejido de aguas para la cara interior de los mantos. Como en sus obras anteriores, estas labores se enriquecen o matizan con la presencia de algunos elementos realizados a punta de pincel, como podemos apreciar en los detalles vegetales presentes en estas dos pequeñas figuras [fig. 8].

La presencia de Lucas Valdés en San Clemente junto a su padre nos recuerda la importancia de los talleres en el Barroco hispalense a la hora de valorar la producción de un artista. Valdés Leal no será una excepción en la manera de organizar el trabajo común en Sevilla. Cuenta con un taller en el que sabemos se formaron varios pintores de escasa relevancia posterior. En algún caso, estos aprendices se dedicaron como su maestro al dorado. A Cristóbal Leandro González,²⁴ que había entrado como aprendiz en agosto de 1675, lo encontramos en 1690 firmando un contrato para dorar unos candelabros de la hermandad sacramental de San Juan de la Palma.²⁵ Del taller familiar heredarán también el oficio de dorador y estofador dos de sus hijos, Lucas y Luisa. El primero de ellos es especialmente conocido por su labor como pintor, tanto de lienzos como de murales, aunque al igual que su padre también practicó el arte de la policromía. Suyas son en este campo las esculturas sedentes de *San Pedro* y *San Fernando* que se encuentran en la iglesia del hospital de los Venerables.²⁶ Más interesante es una escultura de *San José con el Niño* ubicada en un retablo lateral de este mismo templo, que debe de ser la misma que en las cuentas



FIG. 8
Juan de Valdés Leal: policromía de *San Pablo* y *San Pedro*, 1680-1689. Retablo mayor, monasterio de San Clemente, Sevilla.

del hospital se cita que se encontraba en casa de Lucas Valdés para ser estofada.²⁷ La policromía de esta escultura sigue muy de cerca las realizadas por Valdés Leal, constituyendo un magnífico ejemplo del aprendizaje en el taller familiar [fig. 9]. En ella, a la armoniosa combinación de colores entre el morado del manto y el amarillo de la túnica se une su refinado estofado a base de motivos vegetales en oro, acompañados de otros que refuerzan este dibujo realizados a punta de pincel, en los que el elemento principal que se repite por toda la túnica son delicadas flores de tulipán.²⁸ Igual detallismo tiene la cenefa del manto, en la que entre la decoración se intercalan pequeños óvalos en cuyo interior se han pintado coronas de flores. Su hija Luisa, seis años mayor

23 El 17 de noviembre de 1689 Lucas Valdés se compromete a terminar lo contratado por su padre con las monjas de San Clemente: «...mi padre [...] no puede proseguirlos las por falta de salud». En este mismo documento, Valdés Leal reclama pagos pendientes entre otras cosas por «...toda la cuenta que tengo hecho en el dorado y estofado». Kinkead, 2007, p. 565. No se mencionan, por el contrario, trabajos de policromía pendientes, por lo que muy posiblemente se encontraban ya concluidos en esa fecha.

24 Cristóbal Leandro González entra como aprendiz en el taller de Valdés Leal a la edad de 12 años y por un periodo de seis años. Kinkead, 2007, p. 550.

25 Illán y Valdivieso, 2005, p. 60. Un segundo aprendiz de Valdés Leal, Juan Francisco de Neira, firma un contrato en 1697 como «maestro pintor y dorador» y se obliga «...a dorar de por fuera y de dentro un sepulcro que me ha entregado de madera de cedro». Kinkead, 2007 (ed. 2009), p. 409. Este discípulo de Valdés Leal aparece citado también en pagos por la decoración del hospital de los Venerables: «pague a Juan de Neira dorador [...] por distintos colores que ha comprado para hazer los jaspes de los retablos». Angulo, 1976, p. 89.

26 Angulo, 1976, pp. 65-66 y 89 y Chillón, 2010, p. 223.

27 «...pague a un costalero que trajo al Señor San Joseph y a Sancta theresa ya estofados de casa de D. Lucas de Valdés Leal». Angulo, 1976, p. 89.

28 En las pinturas murales de la iglesia de los Venerables de Lucas Valdés aparece un amplio repertorio de diferentes especies de flores entre las que se pueden observar tulipanes de idéntica factura a los de la túnica de esta escultura de san José.

FIG. 9
Lucas Valdés: policromía de *San José con el Niño* (detalle), hacia 1690. Hospital de los Venerables, Sevilla.



que Lucas, debió de dedicarse con más regularidad a las policromías.²⁹ Su obra más conocida es el estofado de la escultura de *San Fernando* de Pedro Roldán para la catedral, realizada en 1671 [cat. 63] [fig. 10]. Nacida el 26 de diciembre de 1654 en Córdoba, Luisa se había casado en 1672 con el escultor Felipe Martínez,³⁰ pero tres años más tarde y tras anularse el matrimonio³¹ vuelve a aparecer en el hogar paterno, en donde residirá los años siguientes, por lo que no es extraño suponer que ayudaría de manera habitual a Valdés Leal en sus trabajos como dorador y estofador.³² Aún ocho años después del fallecimiento de su padre, en junio de 1699, a la edad de cuarenta y cuatro años, se está encargando del dorado de un relieve del sueño de san José para el hospital de los Venerables que, aunque todavía se conserva en este recinto, ha perdido su policromía original.³³

29 En el taller de Juan de Valdés Leal tuvieron una presencia importante los miembros femeninos de la familia. Además de su hija Luisa Morales, sabemos que su esposa Isabel de Carrasquilla (ver nota nº 20) y su hija María de la Concepción (desde los dieciséis años monja en el convento de San Clemente de Sevilla) también practicaron la pintura. La participación individual que estas tres mujeres artistas probablemente tuvieron en los numerosos encargos de policromías de Valdés Leal, salvo las escasísimas obras conocidas de Luisa Morales, queda hoy integrada dentro del trabajo anónimo del taller paterno.

30 Libro de desposorios de la iglesia de San Andrés, 3 de agosto de 1672. Gestoso, 1916, p. 107. Felipe Martínez era hijo del escultor Alonso Martínez. Luisa Morales con su boda emparentaba con una familia dedicada al dorado y estofado. Los hermanos de Felipe Martínez, José y Luis, fueron doradores y su hermana Juana estuvo casada con Lorenzo Dávila, otro conocido dorador sevillano.

31 Kinkead, 2007, p. 550.

32 Los sucesivos padrones de la parroquia de San Andrés en la que tuvo su domicilio Valdés Leal, fechados entre 1675 y 1692, incluyen residiendo en el hogar familiar a Luisa Morales y a su hija, Catalina Cecilia, nieta de Valdés Leal, nacida en 1673.

33 «...por llevar el Sr. Sn. Joseph dormido a estofarlo a casa de Dña. Luisa Valdes». Angulo, 1976, p. 61 y Chillón, 2010, p. 223. El relieve se conserva en la parte superior del retablo de San José, aunque la policromía que presenta no es la

La relación de Valdés Leal con la escultura no se limitó al dorado y estofado. El pintor, que nos ha dejado muestras de sus inquietudes en muy diversas técnicas, llegó a practicar este arte. A diferencia de sus trabajos como policromador, de los que tenemos abundantes referencias contractuales y numerosas obras, en el caso de su escultura las noticias conocidas son mucho más reducidas. Tanto los datos documentales localizados como las imágenes que han llegado hasta nosotros son escasos. De entrada, esta limitada información hace pensar en una dedicación más ocasional a la escultura que al dorado y estofado, y que, por supuesto, a la pintura. Solo dos tallas suyas se conservan y en ambos casos pertenecen a instituciones eclesiásticas con las que Valdés tuvo una amplia implicación personal, por lo que cabría pensar en un trabajo escultórico más derivado de esa vinculación con las cofradías a las que iban destinadas, que fruto de una labor continuada en este campo. La primera de ellas, una *Virgen de Rosario* sedente de la parroquia sevillana de San Andrés, se realizó para el retablo de la capilla de la hermandad sacramental a la que pertenecía el pintor, que por otra parte residió en una vivienda de esa feligresía gran parte de su vida³⁴ [cat. 30]. También perteneció Valdés a la Santa Caridad, en la que ingresó en 1667 y para la que hizo en 1680 otra imagen de la *Virgen del Rosario*³⁵ [cat. 29]. Esta escasez de datos que parece corroborar una dedicación anecdótica a la escultura se contradice con algunas informaciones indirectas que de nuevo lo vinculan con este arte. Un primer dato lo aportan varios contratos suscritos por el artista en los que el mismo se califica como escultor. Así ocurre en el documento de 1664 para la construcción del retablo mayor del convento de los agustinos en el que figura como fiador³⁶ y, dieciséis años más tarde, en el que firma juntamente con Fernando de Barahona para hacer el monumento de la Semana Santa de la iglesia de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera, donde vuelve a aparecer como maestro escultor.³⁷ Una segunda referencia significativa nos aporta el fallecimiento de José de Arce, acaecido en 1666. En la almoneda de sus bienes, algunos de los lotes fueron para escultores y ensambladores como Andrés Cansino o Bernardo Simón de Pineda, pero el principal comprador será un pintor, Juan de Valdés Leal, que

original; tal vez se realizara en la reforma de los retablos acometida en el siglo XIX que Angulo cita en su estudio sobre este templo. Angulo, 1976, p. 59.

34 Los padrones de la parroquia de San Andrés, publicados por Duncan Kinkead, permiten ubicar a la familia Valdés Leal residiendo en esa feligresía, en concreto en la calle Amor de Dios, al menos desde 1671. Kinkead, 2007. En esta misma parroquia fue enterrado el pintor: «En quince días del mes de octubre de 1690 se enterró en esta Iglesia del Sr. San Andrés El cuerpo difunto de Juan de bal [sic] [...] vivía enfrente de la calleja que ba de S. Andrés a el amor de Dios junto a una cochera». Gestoso, 1961, p. 171.

35 Sobre su amplia relación con el hospital de la Santa Caridad véase el estudio realizado por Valdivieso en este mismo catálogo.

36 En el contrato para el retablo mayor de San Agustín, firmado por Bernardo Simón de Pineda, aparece como uno de sus fiadores: «...nos Juan de Valdés Leal, maestro pintor y escultor». Kinkead, 2007, p. 535.

37 «Juan de Valdés y Fernando de Barahona, maestros escultores, vecinos de Sevilla». Gestoso, 1916, pp. 140-141.



FIG. 10
Luisa Morales: policromía de *San Fernando* (detalle), 1671. Catedral de Sevilla.

adquiere instrumentos para trabajar la madera como sierras, cepillos y «herramientas menudas» y diferentes modelos «para el ejercicio del arte de la escultura parte de ellos de barro cocido, parte de yeso y parte de cera», todo ello señal inequívoca de su dedicación a ese oficio.³⁸ Aún hay un tercer testimonio que insiste en esta línea: Antonio Palomino, que tuvo ocasión de conocer personalmente a Valdés, en la biografía que le dedica en su *Parnaso español* se refiere a él como «escultor excelente».³⁹ Pero es el mismo Palomino quien certifica la escasez de su producción al añadir que «aunque no se ven obras suyas señaladas de escultura, aseguran, que hizo algunas». En todo caso, aunque futuras aportaciones documentales o la identificación de nuevas imágenes amplíen el interés por esta faceta del artista, de las escasas obras conservadas se deduce su proximidad con el estilo practicado por su amigo Pedro Roldán. Aunque el diseño más quebrado y sinuoso de los paños que presenta la *Virgen del Rosario* del hospital de la Caridad o el amplio volumen y movimiento de la túnica y el manto en el caso de la talla de la parroquia de San Andrés motivaron que, en ocasiones, ambas obras fueran atribuidas a artistas de la generación siguiente, pertenecientes ya al siglo XVIII [fig. 11].

El dorado y estofado era en gran medida una profesión especializada, realizada en muchos casos por maestros dedicados, como hemos reseñado, de forma casi exclusiva a esta tarea. Aunque es cierto también que no son pocos los pintores que realizaron de manera habitual, como es el caso de Valdés, o de modo más esporádico este tipo de trabajos.⁴⁰ Por el contrario, mucho más inusual resulta encontrar autores dedicados indistintamente al oficio de policromador y al de escultor.⁴¹ El hecho de que un artista tan versátil como Valdés Leal realizara tanto esculturas como estofados lo convertía en un artífice con especial cualificación para este último arte. Conoce el trabajo escultórico de primera mano. Ha tallado la madera y modelado el barro.⁴² Es consciente, por tanto, de como el oro y los pigmentos aplicados pueden engrandecer y enriquecer o, por el contrario, esconder y dañar todo el esfuerzo previo del autor de la talla. Por desgracia, las obras del propio Valdés que se conservan, que muy posiblemente él mismo pintaría, han llegado a nosotros con su policromía alterada, impidiéndonos conocer un trabajo global de este excepcional artista barroco y disponer así de obras talladas y estofadas por una misma mano, costumbre poco usual en el siglo XVII y muy infrecuente en el ámbito sevillano. La indudable calidad de estos trabajos contaba además con un tercer factor que favorece su aprecio. Sabemos que practicó con

38 Entre las partidas de la almoneda de José de Arce adjudicadas a Valdés Leal, se encuentran una de modelos de yeso por valor de 130 reales y una segunda de modelos de yeso, cera y barro por valor de 200 reales. Por 325 reales adquirió una partida de varias cabezas y cinco figuras de niños, mientras que por las herramientas pagó 840 reales. Adquiere otras partidas curiosas como una cabeza de dragón y un baúl con noventa manos y pies de madera. Sancho Corbacho, 1931, pp. 86-90.

39 Palomino, ed. 1947, p. 1.053.

40 Conocidos pintores de su generación como Francisco Meneses y Matías de Arteaga realizaron trabajos de policromía. Meneses figura como «maestro del arte de la pintura y encarnación», en el contrato de 1689 para el dorado y estofado del retablo de la Soledad del convento del Carmen de Sevilla. Kinkead, 2007, p. 331. Arteaga se obliga en 1668 a estofar y dorar el retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia del Sagrario de Sevilla, contrato en el que figura como «maestro pintor y dorador». Kinkead, 2007, p. 24.

41 Un caso similar al de Valdés Leal es el del escultor Pedro Roldán, que en 1658 solicita que se le de licencia «con tienda abierta» para policromar esculturas argumentando que «...yo ha muchos años que uso el arte de pintar en lo tocante a dorador y estofador». Gestoso, 1899-1909, tomo I, p. 232.

42 Por Palomino sabemos de su facilidad para el modelado en barro, siendo este el material probablemente en el que el artista solía trabajar: «...y especialmente en el modelar de barro, fué facilísimo; como lo manifestó en todas estas facultades en aquella celebrísima función tan plausible de la canonización del santo Rey Don Fernando». Es interesante esta referencia a la canonización de san Fernando, de la que se deduce que Valdés Leal utilizó modelos en barro para diseñar elementos de estas decoraciones. Palomino, ed. 1947, p. 1.053. Las fuentes documentales nos informan también del uso que Valdés Leal hace de modelos en barro para sus tallas, como ocurrió en su *Virgen del Rosario* de la parroquia de San Andrés publicada por Roda Peña [cat. 30].



FIG. 11
Juan de Valdés Leal: *Virgen del Rosario* (detalle), hacia 1670. Iglesia de San Andrés, Sevilla.

soltura la escultura y que se dedicó de manera habitual al dorado y estofado, pero no hay que olvidar que fue ante todo un excelente pintor. Las enormes cualidades que conocemos en su obra pictórica las traslada a sus policromías estudiando color y formas como si de un lienzo se tratara. Lo observamos con claridad en la manera en que reproduce los tejidos lujosos de los santos o los ángeles. Al igual que en sus pinturas imita la calidad de las telas llevando al lienzo el relieve, el brillo y la textura de los bordados, al policromar, mediante los toques de cincel, imita el trabajo del bordador. Los pequeños golpes paralelos aplicados sobre el dorado reproducen el volumen del paño, logrando las luces y sombras del hilo de oro, como por medio de los diferentes tonos de color lo consigue en sus pinturas.

Juan de Valdés Leal forma parte de la generación de policromadores que cierra el siglo XVII sevillano, en gran medida continuadora de un estilo iniciado muchas décadas antes. La imitación de tejidos auténticos, las carnaciones naturalistas o el moderado uso de motivos decorativos vegetales que emplean estos artistas darán paso en la generación siguiente, ya en el siglo XVIII, a un estilo muy diferente. Predominarán entonces carnaciones más llamativas y proliferará el uso de postizos. Los motivos decorativos serán de mayor desarrollo, con abundancia de policromías doradas con relieve y, como vemos en los tejidos bordados en sedas de colores —y a imitación de ellos—, decoraciones florales de vistosos colores y gran protagonismo sobre la madera tallada o el barro cocido. Justo antes de ese cambio sustancial en la policromía sevillana, Valdés Leal supuso una aportación singular en este arte.