

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2 . º É P O C A

Año 1951 - Número 50



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

RELATIVE

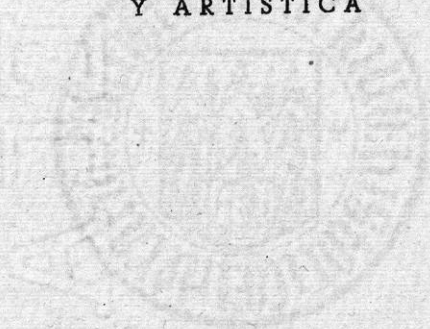


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA



EJEMPLAR NÚM. **366**

ARCHIVO HISTÓRICO
BIBLIOTECA
HISTÓRICA, LINGÜÍSTICA
Y ARTÍSTICA



IMPRESO EN ESPAÑA.

PRINTED IN SPAIN.

EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA PROVINCIAL
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

53
3

2.^a Época
Año 1951



Tom. XV
Número 50

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1951

NOVIEMBRE - DICIEMBRE

Núm. 50

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excma. Diputación Provincial.—Don Cristóbal Bermúdez Plata.—D. Angel Camacho Baños.—D. Carlos García Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Francisco Ruiz Esquivel.—D. Federico Villanova Hoppe, Secretario de la Excma. Diputación Provincial.—Director: Don Luis Toro Buiza.—Secretario: D. José Andrés Vázquez.

SUMARIO

ARTICULOS ORIGINALES

Págs.

Celestino López Martínez.— <i>Valdés Leal y sus discípulos</i>	173
Brígido Ponce de León Almazán.— <i>La Química en la Real Sociedad de Medicina de Sevilla</i>	195
Juan J. Rivera.— <i>Osuna, en la Historia y en el Arte</i>	241

MISCELANEA

Higinio Capote.— <i>El tema de la Natividad en la poesía clásica sevillana</i>	251
Francisco López Estrada.— <i>Nueva luz sobre la poesía antequerana</i> ...	257
*** <i>Concursos de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla (Patronato de Cultura)</i>	265

LIBROS: Varios	271
----------------------	-----

CRÍTICA DE ARTE: Norberto Almandoz: <i>Música</i>	289
---	-----

CRÓNICA: José Andrés Vázquez.— <i>Enero-Febrero, 1946</i>	295
---	-----

ARTICULOS ORIGINALES

VALDÉS LEAL Y SUS DISCIPULOS

I.—BIBLIOGRAFIA

DOS libros han logrado divulgar la maestría pictórica de Valdés Leal y que ocupe el lugar que a sus merecimientos corresponde: el de Aureliano Beruete y el de José Gestoso. El primero no pretende descubrir al gran artista, sino devolverle el prestigio que alcanzó en su época y que perdió, tal vez, por los principios estéticos imperantes en los siglos XVIII y XIX; es la obra del crítico que expone con amenidad y juzga con acierto los caracteres y evolución del maestro, es la obra de arte del arte de Valdés, en la que analiza algunos de sus cuadros con fortuna y aprovecha valiosos datos que encontró en libros impresos para componer el suyo.

Gestoso escribió su libro a impulsos de irresistible afecto hacia la obra del maestro y para evitar se perdiesen los numerosos testimonios inéditos que encontró tras fatigosas investigaciones y que esclarecieron y ensalzaban la relevante personalidad del artista. Puede que no sea labor vindicatoria definitiva, pero reúne las buenas cualidades notadas en la de Beruete y los frutos de una aportación documental valiosa; por ello la calificamos de lo más completo que se ha publicado tocante al glorioso pintor sevillano.

II.—SEMBLANZA

Juan de Valdés Leal fué bautizado el miércoles cuatro de mayo de 1622 en la pila parroquial de San Esteban, de Sevilla; hijo de Antonia Valdés Leal, natural de esta Ciudad, y de Fernando de Niza, nacido en Torres-novas, estado del Duque de Aveiro, en Portugal.

Artista sevillano, como se pudo decir ante sus obras, por deducción;

sevillano, como se pudo decir ante la partida de su bautismo; que su aparición fué como el epílogo de un largo torneo entre dos caballeros de la investigación artística—sevillano uno, cordobés el otro—, hallazgo que fué para el inventor—el cordobés—como una victoria incompleta, ya que satisfizo su vanidad investigatoria desencantando al propio tiempo su ardiente teoría—lo que se pretendía demostrar—y que devino falsa; y nunca pudo seguir pensando aquella agradable probabilidad de que hubiese nacido en Córdoba. El caballero Enrique Romero de Torres encontró la partida, pero demostró que Valdés era sevillano, como sospechaban López Martínez y Gestoso. Así divulgó el hecho Alejandro Collantes de Terán en «El Noticiero Sevillano» del 26 de abril de 1922.

Prescindimos de referir pormenores que tocan a la vida familiar del insigne «maestro pintor de imaginería al óleo, escultor y dorador», para evocar solamente los relacionados con el ejercicio de honrosos cargos en su arte nobilísimo.

A principios del año 1658 elevó Valdés Leal curiosa solicitud autógrafa al Cabildo de la Ciudad que dice así: «Yo ha muchos años que uso el arte de pintor en todo lo a él tocante y por la estrechez de los tiempos no he podido examinarme.—A vuestra señoría pido y suplico sea servido mandarme dar licencia para usar el dicho arte por el tiempo que V.^a S.^a fuere servido en que recibiré merced de su grandeza.—Juan de Valdés Leal.»

El sucinto memorial se leyó en Cabildo de 4 de febrero del referido año y fué acuerdo el cometer la petición al Veinticuatro Don Diego Caballero de Cabrera para que ««habiéndose informado ser oficial del dicho oficio se le dé licencia para seis meses y pasado no use sin estar examinado.»»

El motivo que alegó Valdés en su escrito para evitar el examen, impuesto por las Ordenanzas gremiales—estrechez de los tiempos—no merecía que la Ciudad lo tomase en consideración; cierto que nunca anduvo sobrado de dinero, pero la cuantía de los derechos era tan corta que cualquier oficial podía abonarla sin sacrificio. Tampoco es verosímil que temiese fracasar en las pruebas de suficiencia; toda vez que consistían en la ejecución de lienzos decorativos de calles, plazas y edificios en días de fiestas conmemorativas o de procesiones solemnes y en ejercicios teóricos y prácticos ante modelo vestido o desnudo, y ya eran muchos y elogiados los cuadros que pintó y firmó con anterioridad a la fecha de su instancia.

A nuestro juicio, el deseo de Valdés Leal de eludir el examen no tuvo otro origen que su propio carácter; creyó, sin duda, humillada su

persona y agraviada su fama, de someterse a las pruebas de suficiencia ineludibles para lograr el título de maestro y subsiguiente desempeño legítimo de los cargos con que sus colegas querían honrarle.

El 20 de diciembre de 1659, los Alcaldes del Crimen de la Real Audiencia de Sevilla firmaron el título de «Alcalde Alamín del Arte de la Pintura» a favor de Valdés, cargo de singular estimación porque lo elevaba a Juez en los litigios del Gremio con los particulares y Corporaciones. El 24 de diciembre del mismo año se leyó en Cabildo el nombramiento referido y seguidamente entraron Pedro Onorio y Juan de Valdés y ante la Ciudad juraron solemnemente que usarían con lealtad el oficio de Alcaldes Alamines por tiempo de un año. Terminado el plazo fueron reelegidos, según el título fecha 15 de febrero de 1661, en el que figura Valdés en primer lugar, y juraron ante el Cabildo de la Ciudad reunido el 31 de agosto del repetido año.

El cargo de Alamín fué para Valdés como la expresión de su personalidad y el nervio de su arte revolucionario e innovador. El maestro para triunfar—dijo con acierto Alejandro Collantes—le fué indispensable un acabado conocimiento de todo el arte que le precedía, para apartarse de la senda vieja le fué ineludible transitarla muchas veces; y así se sabe que Valdés estudiaba profundamente todas las técnicas y creaba la técnica suya, valiente, rotunda y atrevidísima. De aquí lo bien que le cuadró aquel título de Alcalde Alamín, *«fiel de quien fiaron»* sus coetáneos, que pudieron aquilatar su habilidad y suficiencia artísticas.

Los profesores del arte de la pintura residentes en Sevilla tuvieron el felicísimo acuerdo de fundar una Academia de Dibujo en el majestuoso edificio de la Real Casa Lonja o Universidad de Mercaderes a las Indias y a Flandes, para que en ella «se ejerciten nuestros estudios y habiliten a los que le hubieren de usar». En las elecciones que celebró el naciente Instituto, día 11 de enero de 1660, tocó a Valdés el honroso cometido de DIPUTADO, y tres años después lo nombraron PRESIDENTE. Estimamos necesario la copia de ambos acuerdos:

«Y porque esta Academia se prosiga y no pueda la falta de dinero ser causa de que no se continúe, todos los que estamos presentes y abajo firmamos nos obligamos a pagar seis reales de vellón cada uno en cada mes, para la costa de aceite, carbón y modelo, cuyo gasto ha de estar

a cargo de un Diputado, el cual ha de cuidar de prevenirlo todo. Y nombramos en el dicho oficio de Diputado a Juan de Valdés.»»

Sin duda ninguna que la meritoria actuación del artista en este cargo y la reconocida autoridad de su persona, motivaron su elevación a la Presidencia de la memorable Academia, cual consta de manera bien sucinta y expresiva en el acta de la sesión celebrada el 25 de noviembre de 1663:

«los señores maestros del arte de la pintura, con gusto y voluntad de todos, eligieron por votos y consentimiento a Juan de Valdés Leal por Presidente de la Academia por cuatro años.»»

La Presidencia confiada a Valdés la desempeñó éste durante tres años, según demuestra el acta de la sesión celebrada el 30 de octubre de 1666: ««Estando juntos en la sala de la Lonja, por desistimiento que hizo Juan de Valdés Leal del año que le quedaba de su Presidencia, la cual dió por escrito y de palabra, fueron nombrados para Presidente de dicha Academia Don Sebastián de Valdés y el Sr. Cornelio Scut, y salió por Presidente Don Sebastián de Valdés.»»

La renuncia se debió con mucha posibilidad a su carácter, enemigo de alagar vanidades; a su afán innovador, que le atrajo el despego de los talleres de su tiempo, y a su deseo, tal vez necesidad, de consagrarse de lleno al ejercicio de su arte, algo descuidado por atenciones perentorias de los cargos referidos. Es digno de notarse, en prueba de nuestro aserto, que son pocos los contratos de obras que otorga y los cuadros que firmó Valdés en el período de tiempo señalado, y que tan pronto renunció a los cargos aludidos no vuelve a desempeñar ningún otro derivado de obligaciones profesionales, pero sí a firmar numerosas escrituras de concierto de obras de calidad.

Nuevas y concluyentes pruebas del trasordinario prestigio que disfrutó el inspirado y erudito artista, lo encontramos en episodios poco divulgados de su vida profesional, que referimos en homenaje a su talento y a su labor:

Los maestros artistas pintores, doradores y estofadores de Sevilla fundaron Hermandad y Hospital bajo el Patronato de San Lucas Evangelista, instalados en edificio de su propiedad frontero a la puerta principal del templo de San Martín; lo demuestra la escritura otorgada el año 1572 a favor del Hospital aludido y de su Mayordomo, el maestro pintor Pedro de Villegas Marmolejo, con motivo del reconocimiento de un tributo.

En 1627, la mencionada Hermandad reside en la capilla propiedad de la Cofradía de la Santa Cruz en Jerusalén, paredaña al ex convento

de San Antonio Abad; así lo hallamos en curioso documento notarial que otorgaron los maestros pintores de imaginería Francisco Varela y Lucas de Esquibel, Alcaldes de la Hermandad de San Lucas; Juan de Uceda, Mayordomo; Blas Martín Silvestre, Secretario; Dionisio Rodríguez, Miguel Guelles, Juan de Uceda Castroverde, Francisco Pacheco, Francisco López, Sebastián Varela, Juan Bautista de Castro, Francisco Rubiales, Sebastián de Rivas y Alonso Cano. Rara vez hemos visto reunidas en un mismo testimonio fidedigno las firmas de tantos y tan famosos artistas precursores de Juan de Valdés Leal.

Ignoramos hasta cuándo permanecieron juntas las Hermandades de la Santa Cruz en Jerusalén y la de San Lucas, pero es lo cierto que en el año 1663 gestionaba Valdés Leal, a título de Mayordomo de la Hermandad de San Lucas o de los pintores, y consiguió al fin la adjudicación de la capilla que refiere otra escritura de 3 de octubre de aquel año que dice así: «Yo, Juan de Valdés Leal, otorgo en favor del Colegio de San Laureano del Orden de N.^a S.^a de la Merced, redención de cautivos de esta Ciudad, y digo: que el dicho Colegio a mi instancia ha dado y adjudicado a la Hermandad de San Lucas que es del arte de la pintura la Capilla del Sagrario, para que en ella pueda hacer sus fiestas y procesiones, y yo ofrecí al Colegio de pintar un cuadro para el refectorio en recompensa de dicha merced y en cumplimiento de ello y de particular devoción que tengo a San Laureano.»»

Intervino con general aplauso en actos trascendentes de la vida eclesiástica y secular sevillana, que nos parece oportuno referir en alabanza del maestro:

«El 5 de agosto de 1665, festividad de N.^a S.^a de las Nieves, se inauguró en Sevilla con solemnidad inusitada un nuevo templo con dicha advocación para conmemorar la Bula de S. S. Alejandro Séptimo a favor del Misterio de la Inmaculada Concepción. A este efecto se adornaron con el mayor gusto y riqueza la plaza y calles de la feligresía, se organizó grandioso desfile procesional con una imagen de la Purísima, y se logró gran concierto y brillantéz—afirma el cronista Torre Farfán—, gracias a los Diputados elegidos para regirla: Don Miguel Mañara, D. Alonso Verdugo de Albornoz, D. Juan de Saavedra y Neve, D. Juan Gutiérrez Tello, D. Melchor de Melo y D. Luis Ortiz de Sandobal, los que con sendas varas de plata llevaron en perpetuo orden tan grande concurso y lo llenaron de ejemplo con singular modestia.»»

Y descendía desde la torre sobre la puerta de la nueva iglesia un rico dosel de terciopelo carmesí de ocho varas de caída por cuatro de anchura, orlábase con un friso de hojuelas de oro y contenía en su ma-

jestuoso espacio, pintada sobre el fondo, ocupando casi todo el grande campo, una imagen bellísima de la Concepción, bien igual a la sagrada noticia del Apocalipsis; pues se vestía de Sol, como lo explicaban multitud de rayos de oro; se calzaba de la Luna, según la que postrada le ceñía las plantas; y se tocaba de estrellas, en conformidad con un firmamento que le hermozeaba la frente. Fué pintura de Juan de Valdés, uno de los ingenios cuya fecundidad es muestra de las que influyen las benignidades del Betis.

Con motivo de la felicísima actuación de Valdés Leal en esta fiesta, se acrecentó de tal suerte su fama, que las Corporaciones y próceres más prestigiosos de Sevilla ocuparon su actividad profesional durante el último tercio de su vida: Cabildo Catedralicio, Compañía de Jesús, Hospicio de Venerables Sacerdotes, Hermandad de la Santa Caridad, entre otros, donde subsisten, por fortuna, las magistrales pinturas de su labor postrera.

El día 9 de octubre de 1690 otorgaba Valdés Leal escritura de poder para testar a favor de su mujer, Isabel de Carrasquilla, porque la gravedad de su enfermedad le impedía el otorgarlo por sí, y manda que su cuerpo reciba eclesiástica sepultura en el templo parroquial de San Andrés, en la capilla y bóveda que allí tienen los hermanos de la Cofradía del Stmo. Sacramento «de quien yo lo soy en dicha iglesia». Seis días después falleció, según el acta del entierro que encontramos y publicamos el año 1907, porque demuestra que se cumplió su voluntad en lo tocante al lugar de su sepultura, que murió años antes de lo que sus biógrafos creyeron y que su hogar y taller estuvieron en el edificio señalado hoy con los números 15 y 17 de la calle Amor de Dios.

Si los testimonios aducidos nos dicen con certeza la casa en que murió y el lugar donde reposan sus cenizas, estimamos de oportunidad y de justicia que se coloque en ellos algún letrero en homenaje perdurable de gratitud y admiración al ínclito maestro pintor sevillano Juan de Valdés Leal.

III.—EDUCACION ARTISTICA

Es difícil averiguar quién inició a Valdés Leal en la enseñanza del dibujo, porque no se ha encontrado la escritura de su aprendizaje; si algún día aparece el deseado testimonio se descubrirá el maestro de quien recibió las primeras lecciones del arte de la pintura, acaso desconocido o quizás de fama, pero nada nuevo ha de aportar al conocimiento de la teoría y de la práctica de los principios estéticos que el discípulo

siguió, muy de relieve, en las numerosas obras que dejó firmadas. Ante la copiosa producción de Valdés, resalta su estilo y gustos por el realismo y que principia su labor inspirándose en las enseñanzas del maestro Francisco de Herrera y Aguilar, el Viejo.

Pese a la autoridad de Palomino es remota la semejanza entre las obras de Roelas y las de Valdés Leal; baste recordar que la muerte del primero casi coincidió con el natalicio del segundo para dejar inconcuso nuestro aserto de que no pudo haber entre ambos relación personal de ninguna clase. Algo parecido ocurre si comparamos la producción artística de Pacheco con la de Valdés Leal; aquél docto mantenedor del clasicismo, no deja ningún discípulo de renombre y murió sin lograr que prevalecieran sus reglas en la orientación artística seguida por los maestros que le sucedieron en los diversos talleres de Sevilla, y en particular en el de Valdés Leal.

En cambio, es patente la identidad de principios y de procedimientos pictóricos entre Valdés Leal y Herrera, el Mozo; fuimos los primeros en advertirlo. Ambos maestros nacieron en Sevilla, y en el mismo año de 1622, educados en el mismo taller posiblemente, que trabajaron estimulados por la admiración de un grupo selecto de artistas, que ejecutaron con acierto encargos importantes de obras, que desempeñaron puestos distinguidos dentro del gremio, y que al dejar esta vida, para que en todo hubiese parecido entre ellos, permanecieron durante dos siglos en el más inexplicable olvido, en el que persiste la labor de Herrera el Joven, porque ni cuenta con bibliografía en consonancia con sus méritos ni corporación alguna sevillana ha conmemorado el tricentenario de su nacimiento.

Aprovechamos en el año 1907 como prueba comparativa de parecido entre ambos maestros un lienzo magistral de Herrera el Joven, que representa el «Triunfo del Santísimo Sacramento», descrito por Torre Farfán con habilidad y estilo peculiar al ocuparse de las fiestas celebradas en 1665 en honor de la Purísima:

«Fué para este efecto única la obra que con digna estimación tiene colocada la insigne Hermandad del Sagrario en su ilustre Cabilde. Es idea de particular estudio hasta ahora sin imitación, donde luce un triunfo elevado del Sacramento respetado de admirable coro de espíritus, como que en devota soñada fantasía descienden su Custodia de unos gloriosos celajes conforme a pompa o procesión, a quien postrada sigue con humildad sagrada la efigie soberana de María Santísima; todo atendido y adorado en primer término de los Santos cuatro Doctores, llenas las manos de las sagradas plumas y el efecto de los semblantes de perspicacísima devoción, acompañados del ángel Tomás y el purpúreo Buena-ventura. Obra que se respetará en todo siglo por estudio virtuoso de don Francisco de Herrera, que hoy asiste en los aplausos merecidos de la Corte, donde tiene atada la envidia a su conocimiento».

Asegura el crítico Beruete que este grandioso lienzo enseñó a Valdés Leal nuevos rumbos en la fineza de tintas, vaporosidad y brillantez de colorido y belleza de composición. Pudiera deducirse de este juicio que nuestro artista, sugestionado ante el cuadro descrito modificó su estilo acercándose al de Herrera el Joven, pero no fué así: antes y después de pintado tan hermoso lienzo había ejecutado Valdés Leal con éxito los procedimientos artísticos referidos en las composiciones que firmó y fechó en Córdoba y en Sevilla hasta el año 1656. Se trata, a nuestro parecer, de lógico desenvolvimiento de teorías afines aprendidas por uno y otro maestro en el estudio del maestro de ambos, Francisco de Herrera y Aguilar.

Los motivos anotados determinaron también cierta semejanza en la composición de algún cuadro de Valdés Leal con otros del inspiradísimo Murillo. Las circunstancias de orden económico y social en que vivieron, la necesidad de ejecutar obras de asunto obligado en Sevilla y el tener que ajustarse a los deseos de corporaciones o de los particulares que las encargaban fueron causa de cierto parecido externo y a veces intrínseco entre las composiciones de ambos. Analogías en la distribución de las figuras resplandecen en el lienzo que representa el «Tránsito de Santa Clara» y notas de estética comunes se observan en lienzos de la Purísima que pintó Valdés para satisfacer al gusto popular, que aplaudía sin reservas y con razón la delicadeza, ternura y gracia, dentro de un modelado más o menos convencional, que brillan en los cuadros del excelso pintor de la Inmaculada y de los Cielos, en Bartolomé Esteban Murillo.

Este acercamiento de Valdés a la técnica de Murillo y de Herrera el Joven es circunstancial; de ordinario impuso con valentía su propio estilo aún a costa de la indiferencia de sus colegas y pinta el cuadro alegórico del Santísimo Sacramento, propiedad del señor Scholtz, de Málaga, y el de la Inmaculada, hoy en manos de las Religiosas Concepcionistas de Hinojosa del Duque, Córdoba, que no desmerecen sino que resisten el parangón por su belleza, dibujo, composición, ternura y maestría con las obras del mismo asunto debidas a los artistas citados, como reconocen prestigiosos críticos y eruditos.

El trato y comunicación de Valdés Leal con maestros pintores no residentes en Sevilla se distinguió por lo reducido: se sabe que a los 52 años de edad hizo un viaje a Madrid, donde contempló las obras de pintores españoles y extranjeros que decoraban las galerías reales; asimismo se sabe que asistió a la Academia de dibujo existente en la capital de España, donde cuenta Claudio Coello haberlo visto trazar «dos o tres figuras cada noche, galantería que muchos le han ejecutado por bizarrear».

Pormenores de la estancia de Valdés Leal en Córdoba, el año 1672, nos ha legado Palomino, quien refiriendo la entrevista que celebró con el maestro dice: «Viendo algunos principios míos y que allí faltaba quien pudiese darme la luz conveniente para mi adelanto, me dió algunos documentos para mi gobierno, que estimé y aprecié mucho, como de hombre verdaderamente erudito y práctico en la facultad. Le ví pintar algunas veces y de ordinario era en pie porque gustaba de retirarse de cuando en cuando y volver prontamente a dar algunos golpes y vuelta a retirarse; y de esta suerte era de ordinario su modo de pintar, con aquella inquietud y viveza de su natural genio», y termina con esta sucinta semblanza de la fisonomía del maestro pintor: «mediana estatura, redondo de semblante, grueso pero bien hecho, ojos vivos y color trigueño claro», rasgos que coinciden con el único autorretrato que del artista ha llegado a nuestros días.

En definitiva: Valdés Leal tuvo carácter poco propósito para co-
piar a nadie; espíritu creador, pleno de intención y pensamiento, do-
minando cual ninguno de sus contemporáneos los recursos del arte pic-
tórico, enemigo de lisonjas y de halagar vanidades, fué personalísimo en
su manera de sentir y de expresar. Bien dijo el crítico Palomino: más
debió Valdés Leal al Cielo, a sus estudios y aplicación que a las ense-
ñanzas de sus maestros.

IV.—SU MAESTRIA PICTORICA

Valdés Leal no tuvo más que un estilo característico desde sus pri-
meras obras conocidas hasta sus cuadros postreros. Lo que sí resalta en
su fecunda producción y con claridad notoria son dos modalidades, que
desarrolló simultáneas y progresivas dentro de su estilo único: la pri-
mera, de entonación rosada y grisácea, fina, vaporosa y transparente, que
ejecuta al interpretar escenas tranquilas y apacibles aunque de mucha
vida y movimiento; y la segunda modalidad, de tonos oscuros, dorados,
carminosos, violáceos de gran intensidad y armonía, en consonancia con
las ideas pesimistas y dramáticas representadas; pero a una y otra
modalidad logró infundir la expresión de su profundo sentimiento teoló-
gico cristiano y el más sorprendente realismo.

Nada de arrepentimientos inexplicables, ni de volver a lo acadé-
mico, ni de carácter voluble, ni de ligerezas y desigualdades censurables
encontramos en la labor pictórica de Valdés; ni obstáculo alguno impide
que se haga el estudio cronológico y razonado de su obra. Es más, si
algunos de los biografos de Valdés llegan a conocer los cuadros que per-
tenecieron al convento de Santa Clara, de Carmona, la fecha exacta en
que se pintaron los notables lienzos con pasajes de la vida de San Ig-
nacio, y otras obras también firmadas y fechadas por Valdés Leal, que

decoran moradas andaluzas de linaje ilustre, sin haber sido estampadas ni expuestas a la pública contemplación, tenemos por cosa cierta que afamados críticos hubieran modificado el concepto que emitieron de la personalidad artística del gran maestro.

Nos importa sobremanera consignar que este breve y liviano estudio lo redactamos a base tan solo de obras indubitables de Valdés Leal, por acreditarlo así testimonios fehacientes o por figurar en las mismas la firma de su autor y aun la fecha, costumbre casi desusada en aquel tiempo y muy repetida por fortuna en nuestro biografiado. Aclaración importantísima porque es cosa sabida que dispuso el maestro pintor de hábiles colaboradores, sin nombre ni fama, que lo imitaron con acierto; que fué trasordinario el número y calidad de los trabajos que le encomendaron como «pintor, escultor, dorador, estofador y arquitecto» para que pudiera efectuarlos todos ellos de su mano, y que brilló muy alto su ingenio para que sean suyos los muchos adesivos que se le adjudican sin fundamento documental alguno.

A).—MODALIDAD APACIBLE

Comenzaremos observando los caracteres y problemas más salientes iniciados y desenvueltos por Valdés en los cuadros representativos de escenas tranquilas y apacibles, aunque de mucha animación y vida, que agrupamos de esta suerte:

El *San Andrés*, de la iglesia de San Francisco, de Córdoba, firmado el año 1649; los que pintó en 1653 para el convento de Santa Clara, de Carmona; las escenas de la vida de San Jerónimo, fechados en 1657, que se conservan en el Museo de Sevilla; el retablo del convento de Carmelitas Calzados, de Córdoba, con pasajes de la vida de San Elías, hecho en 1658; la Purísima Concepción, de 1661, que se encuentra en la Galería Nacional de Londres; y la muy bella Inmaculada, firmada en 1682, que procedente de la casa Ducal de Osuna para en Alemania.

Mención aparte requieren por tratarse de composiciones postreras del gran maestro en esta fase o modalidad apacible, el cuadro *Alegoría de San Fernando*, sito en el altar mayor de la iglesia del Hospicio de Venerables Sacerdotes; la *Exaltación de la Santa Cruz*, lienzo de tamaño gigantesco, que adorna el coro de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad, y la grandiosa pintura mural del Real Monasterio de San Clemente, que representa la entrada procesional de San Fernando en Sevilla.

En los lienzos mencionados sorprende la audacia colorista de Valdés en plena mocedad, y su maestría en descomponer y aprovechar los tonos reflejados para conseguir la bellísima encarnación que los desnudos de sus figuras revelan. Es indudable que en el hábil uso de las proyecciones

coloreadas se anticipó muchos años al estudio de la realidad, tal y como los críticos de hoy lo pregonan.

Debido a una conciencia espontánea y por vía meramente adivinatoria produjo con acierto indiscutible la sensación del pormenor expresando tan sólo la síntesis de lo representado; de aquí su gran éxito al imitar por medio de trepas o guarnición en la orilla de los vestidos los ricos bordados de las telas, donde supo aminorar la dureza del recorte con pinceladas brillantes en los puntos heridos por la luz.

Otra prueba palpable de la personalidad y arrogancia artísticas del revolucionario Valdés, se manifiesta en los métodos sumarios y atrevidos de ejecución, cuando lleva su pincel con la energía de un grabador modelando a líneas repetidas y disociando el color para producir el efecto de lejos; entonces marca en cada pincelada un nervio y una porfía de dibujante que deja muy atrás a los pintores de su época.

Los problemas de arte pictórico referidos logró desenvolverlos nuestro artista con preferencia en sus cuadros titulados: «El Obispo de Asís entrega a Santa Clara la palma de distinción el Domingo de Ramos», «La huida de los Sarracenos», la «Flagelación», las «Tentaciones de San Jerónimo» y el «Sueño de San Elías». Si se comparan estos lienzos con los firmados por el maestro en la segunda mitad de su vida, ya en plena madurez su producción pictórica, salta a la vista que no hay de uno a otro período de tiempo desigualdad alguna, sino un lógico desarrollo de las ideas procedimientos y gustos que ya mostró desde el principio de esta modalidad.

Al examinar las composiciones mencionadas entre sí o contemplando trozos de un mismo cuadro, se advierten los efectismos de una perspectiva lineal y aérea que conocía y manejaba con destreza, como todos los recursos de su arte. Muchos de sus cuadros, fuera hoy del lugar para el que se pintaron, expuestos en galerías no siempre con luces adecuadas y vistos a distancias muy distintas de las convenientes, parecen de traza endeble, de colorido duro y dibujo descuidado, como si el pintor no hubiese querido concluir su obra. En ello no hay desigualdad ejecutiva, sino aplicación lógica fundada de principios de arte, reveladores de singular pericia que, lejos de perjudicar, enaltecen al maestro que los realiza con fortuna.

Lo que sí advertimos en las obras de Valdés Leal es muy rica variedad ejecutiva: unas veces son dignos de estudio los toques duros, largos y pesados de sus cuadros, mientras que otras veces nos sorprende su pincelada pequeña, vibrante, de mucha libertad y franqueza y de gran efecto de claroscuro; en ocasiones los personajes de sus obras revelan movimiento, animación y vida extraordinarios, como si fueran verdaderos retratos, mientras en otras expresan ternura, delicadeza y candor inefables; no faltan escenas donde respeta la exactitud histórica hasta en los pormenores, así en el «San Elías», de Córdoba, guarda con pun-

tualidad su indumentaria, cinturón de cuero y manto de pieles, conforme al relato bíblico; por el contrario, llega al extremo de pintar a «San Jerónimo» en su bautismo con traje del siglo XVII y verificándose el acto o ceremonia en una capilla de estilo plateresco. Verdad es que tamaño anacronismo se repite en casi todos los artistas de aquel tiempo y no ha sido causa de mengua en el legítimo prestigio que lograron alcanzar.

Se acentúa la variedad que examinamos contemplando dos cuadros singulares de Valdés Leal; representan los *Desposorios de la Virgen*, firmado y fechado el año 1667, que se conserva en la Catedral de Sevilla, y *Jesús disputando con los Doctores*, hecho en 1686, que luce en el Museo del Prado. Ambos revelan colorido poco grato y composición poco afortunada, pero descubren la excelente maestría del artista y los calificamos de variedad ingeniosa, de audacia sin éxito del gran pintor.

Pormenores dignos de estudio, que abundan en los lienzos de esta modalidad, son los escapes o cuadritos con escenas de la vida del protagonista, que aparecen al fondo de la composición principal sin desentonar el conjunto ni distraer la atención del espectador; los asuntos y objetos representados en dichos rompimientos o escapes son muy variados, y resaltan en ellos ligereza de toques, finura de tintas, matices y perspectivas magistrales que a veces aventajan a las excelencias del cuadro mismo.

Son de indudable valor los cuadros de esta modalidad como fuentes de ilustración de las artes industriales sevillanas, toda vez que resaltan pintados con sumo gusto y minuciosidad bellísimos viriles, báculos, cetros, coronas y diademas; capas pluviales ricamente decoradas, mitras, co-seletes con argentíferos adornos y telas de valiosos tejidos y variedad de bordados y encajes; joyeles diversos, vasos, fuentes, bandejas, pomos y armaduras muy lujosas; en suma, modelos notables de ornamentos sagrados, de indumentaria y de orfebrería pertenecientes a la centuria diecisiete.

El 23 de noviembre de 1248, festividad de San Clemente, capituló la ciudad de Sevilla musulmana al Ejército cristiano victorioso, mandado por Fernando III; el santo, el patrono de la lengua romance, el valeroso soldado, habilísimo legislador y político, discreto poeta, decidido favorecedor de las letras y las artes y el precursor dignísimo de los gloriosos Reyes Católicos.

Al mes de rendida la plaza entró en ella procesionalmente San Fernando, asunto concebido y ejecutado por Valdés Leal en la grandiosa pintura al óleo que decora el muro entre el coro alto y bajo del histórico monasterio de San Clemente, de Sevilla. En el centro y primer plano de

la escena se encuentra San Fernando, con lujosas vestiduras y atributos de su realeza, de cuerpo entero y tamaño natural, llevando un cirio encendido en su mano derecha y en actitud de incorporarse a la comitiva procesional que preside entre el grupo de personajes y clerecía que le acompañan. En segundo término se destaca la imagen de la Virgen de los Reyes, llevada en artísticas andas de plata con templete del mismo metal y escoltada por soldados con vistosas armaduras y lanzas. Al fondo de la composición se contempla bello escape que deja ver las cercanías de la ciudad, y en la parte superior de la obra aparece la figura de San Clemente, revestido de pontifical, en artístico rompimiento de gloria, sirviéndole como de asiento el ancla simbólica, la que en escorzo genial parece colocada así para marcar la divisoria entre la tierra y el cielo.

En esta pintura mural, como en la que se conserva en el techo de la sacristía del templo del Hospicio de Venerables Sacerdotes, resplandece armónica entonación a causa del contraste de los brillantes matices dorados, blancos y negros con vaporosas tintas rosadas y grises; correcto dibujo hecho a grandes rasgos, como corresponde a la altura en que se encuentra la escena; las actitudes, movimientos y distribución de los personajes; la exacta perspectiva lineal y aérea; la ligereza y transparencia de los vestidos; los escorzos tan arrogantes como atrevidos y la gran fuerza de claro oscuro; en suma, la idea concebida y la manera de ejecutarla, el conjunto y los pormenores, el carácter y la expresión, descubren al primer golpe de vista el genio extraordinario de Valdés Leal, quien enamorado en su juventud de las doctrinas de Herrera el Viejo, alcanza su más alto nivel el desarrollo progresivo de su pincel en estas dos pinturas murales, últimas conocidas de su producción pictórica dentro de la modalidad estudiada.

B).—MODALIDAD PESIMISTA

Los numerosos documentos publicados tocantes a la vida de Valdés Leal, demuestran que fué hombre espléndido, generoso, buen cristiano y de escaso caudal; cualidades adecuadas para forjar espíritus reflexivos, tristes y pesimistas, tan propios de los que sufren amarguras en la vida, cual sucedió a nuestro artista, y desprecian las vanidades humanas. Así se explica que las trágicas escenas de la Pasión de Jesucristo y las ideas concebidas por ínclitos varones y por colectividades consagrados al ejercicio de la caridad cristiana hallasen en el genio del pintor ilustre su mejor intérprete plástico.

Los cuadros en que Valdés Leal desarrolló ésta su modalidad dramática corresponden a todos los períodos de su vida artística, desde el año 1651 hasta 1697; son simultáneos con los de la modalidad apacible, como se ve comparando las fechas de ejecución de unos y otros; mar-

can indudable desenvolvimiento progresivo de su técnica, sin arrepentimientos ni desigualdades; dominan en ellos tintas oscuras, verdosas y violáceas de gran intensidad y vigor; y se distinguen por su gran realismo, por su dibujo correctísimo y por su conjunto armonioso y severo.

Dentro de la modalidad que ahora examinamos, pintó el maestro durante los años 1650 a 1659 los lienzos titulados: «El triunfo de la muerte», firmado y fechado en 1651; «Santa Clara frustrando el asalto de los sarracenos a su monasterio, merced al Santísimo Sacramento», hecho en el año 1653; «Las cabezas degolladas de San Juan Bautista y de San Pablo», del año 1658, pertenecientes al retablo de Carmelitas de Córdoba; y «El Calvario» y el «San Sebastián», pintados en 1659 para la iglesia de San Benito de Calatrava, que decoran hoy la capilla de la Hermandad de la Quinta Angustia, en la parroquia de Santa María Magdalena, de Sevilla.

Porque estimamos de mucha autoridad y acierto el juicio que mereció a Gestoso el cuadro del Triunfo de la muerte, propiedad de J. Cramer, en Alemania, primero conocido de la repetida modalidad, lo reproducimos a continuación:

«El pensamiento de Valdés al pintar este lienzo no fué otro que poner de relieve el poderío absoluto de la muerte, la cual impera y vence a todas las humanas grandezas. Un monarca, joven apuesto, revestido del regio manto, con el cetro en su diestra, impone sobre descarnada calavera una corona imperial, reconociendo así el pleno dominio que aquélla ejerce sobre todo lo creado. Como contraste, un ramo de hermosos lirios vese detrás de la calavera, para expresar tal vez así lo efímero y pasajero de la vida. Suaves resplandores rodean la cabeza del monarca, que no creemos sean símbolos de santidad; por tanto, el pintor se propuso sólo representar a la muerte triunfante, y para que no cupiese duda de su intención, escribió en el lienzo *mors imperator*. Un detalle nos llama la atención: ¿Por qué Valdés, en lugar del Toisón de oro, adornó la figura del joven monarca con el Collar de la Orden de Saint Sprit, que, como es sabido, fué fundada por Enrique Segundo de Francia en 1578? ¿Tuvo escrúpulos de que, si la figura ostentaba el Toisón, pudiera haberse creído que era alusión al monarca español reinante...?

A nuestro juicio, el interés primordial de este cuadro radica en la fecha en que fué pintado, 1651. «Contaba entonces Valdés 29 años de edad, cuando todavía las ilusiones llenan la mente engalanada con los encantos de la fe y con los atractivos inefables de los ensueños de la esperanza. ¿No revela esta obra un conocimiento de la vida, un espíritu profundamente reflexivo, un fondo de amarguras y de desengaños, impropios de su juventud, que le hacen considerar a la muerte como única verdad, como dueña absoluta de todo lo creado?»

En el decenio 1660 a 1690, descuellan las obras tituladas Jesucristo camino del Calvario o el Vía Crucis, firmado y fechado el año de 1660,

propiedad de la Hispanic Society, de Nueva York; la Visión de San Ignacio camino de Roma, con su firma y fecha de 1662, propiedad que fué de la marquesa de Lebrija, lienzo parecido al que del mismo asunto se conserva en el Museo Provincial de Bellas Artes de la Merced, de Sevilla, ambos considerados como del año 1686; Jesucristo con la Cruz, de doña Carmen Gutiérrez Mensaque; y la Virgen camino del Calvario, joya de nuestro Museo de la Merced.

Del cuadro Jesucristo camino del Calvario, dijo Valeriano Von Loga, que era obra muy característica de Valdés, en el que la Virgen, transida de sufrimiento, va como sostenida cariñosamente por San Juan, viéndose asomar más lejana una cabeza, también presa de llanto. Llama preferentemente la atención en este cuadro el plegado de la túnica de Jesús y todo el aire patético que prevalece en la composición.

A este mismo período de tiempo pertenece el de La Virgen camino del Calvario, calificado por Beruete de «esencialmente dramático. Nada hay en él de ironías, de sonrisas que se presten a explicaciones ambiguas. Aquí el drama lo absorbe todo. San Juan con túnica verde y manto rojo, va delante indicando el camino. Su virilidad contrasta con las expresiones femeninas de las otras figuras. Detrás va la Virgen, titubeando, sin darse cuenta de que anda, marchando como un autómatas, absorba en su dolor inmenso de Madre que la aparta de toda sensación real. La siguen las tres Marías, abatidas por el dolor del drama del Calvario y compasivas hacia la Madre que acompañan. La contemplación y estudio de este lienzo muestran hasta dónde era capaz de llegar Valdés Leal en dramatismo e intensidad. Ante él se olvida todo, para entrar de lleno en la sensación dramática que inspira.»

Es obra donde se manifiesta con precisión el genio de Valdés en su modalidad dolorosa, en la que demuestra su poder imaginativo, su maestría de dibujo y colorido, su vivo realismo en la interpretación de rostros y actitudes, y singular elegancia y ternura en la postura de manos y posición de los dedos; su habilidad y suficiencia en la traza y plegado de los paños; y donde, en fin, vemos interpretado el sentimiento de la religiosidad pasionista cristiana y sevillana en toda la pleniitud de su grandiosidad.

En los últimos veinte años de su vida pintó Valdés Leal las obras maestras de la modalidad que nos ocupa, las que le dieron renombre universal y le han colocado con justicia entre los artistas más serios, eruditos, inspirados y de pensar más hondo, a saber: los *Jeroglíficos de nuestras postrimerías*, ejecutados el año de 1672 por encargo del Venerable Don Miguel Mañara Vicentelo para la capilla de la Hermandad de la Santa Caridad; el *Entierro de Jesucristo*, pintado en 1677 a peti-

ción de los herederos del contador Sáenz Almansa para el convento de mercedarias de San José; y el Retrato del Venerable Don Miguel Mañara, que concibe y ejecutó para la dicha Hermandad de la Santa Caridad. Todos en Sevilla, por fortuna.

Estudios modernos consagrados al Venerable Mañara demuestran hasta la evidencia que los actos de una juventud aventurera, desenfrenada y licenciosa, atribuidos por la leyenda al inclito prócer sevillano, no tienen más fundamento que lo dicho por él mismo en su notable *Discurso de la Verdad* y en su memorable testamento, como demuestro en mi estudio documental titulado «La Hermandad de la Santa Caridad y el Venerable Mañara», que publiqué el año 1943 en la Revista «Archivo Hispalense».

A poco de ingresar Mañara en la antigua Hermandad de San Jorge, amplió su primitivo cometido creando a mucha costa el Hospicio de Peregrinos, instituyendo la Congregación de los Hermanos de la Penitencia y edificando el Hospital para enfermos pobres, con su bellísima capilla, que también puso bajo el patronato de San Jorge.

Desde que lo eligieron Hermano Mayor de la bienhechora fundación, el año 1662, hasta su fallecimiento, ocurrido en 1679, la idea de la muerte y las postrimerías fué la principal y continua meditación del virtuoso sevillano; y no sólo la tenía como móvil y sostén en sus heroicas empresas de cristiana caridad, sino que trató de inculcarla en todos sus colaboradores y sucesores en la famosa Institución que creó y perpetúa su nombre Venerable; así lo demuestran la *Regla* y el aludido *Discurso de la Verdad* que dejó escrito, donde hallamos no sólo el pensamiento, sino la descripción anticipada de los grandiosos y magistrales lienzos que decoran la Capilla y la Sala de Juntas de la Hermandad, producciones geniales de Juan de Valdés Leal.

En efecto, escribíamos en el año 1907, el Capítulo XLVII de la *Regla* ordena que los postreros días de fiesta de cada mes se predique una plática en la capilla a todos los Hermanos sobre los Novísimos; y el número IV del *Discurso de la Verdad*, dice: «Mira una bóveda; entra en ella con la consideración y ponte a mirar tus padres o tu mujer (si la has perdido) o los amigos que conocías: mira qué silencio. No se oye ruido, sólo el roer de las carcomas y gusanos tan solamente se percibe. Y el estruendo de pajes y lacayos, ¿dónde está? Acá se queda todo, repara las alhajas del palacio de los muertos, algunas telarañas son. ¿Y la mitra y la corona? También acá la dejaron. Repara, hermano mío, que esto, sin duda, has de pasar, y toda tu compostura ha de ser deshecha en huesos áridos, horribles y espantosos, tanto, que la persona que hoy juzgas más te quiere, sea tu mujer, tu hijo o tu marido, al instante que expire se ha de asombrar de verte, y a quien hacías compañía has de servir de asombro.»

Tal es el asunto del cuadro, *Jeroglífico*, que lleva el lema FINIS



Valdés Leal.—LA INMACULADA.

Foto: Laboratorio de Arte.—Universidad Hispalense.



Valdés Leal.—*LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA.*

Fotos: Laboratorio de Arte.—Universidad Hispalense

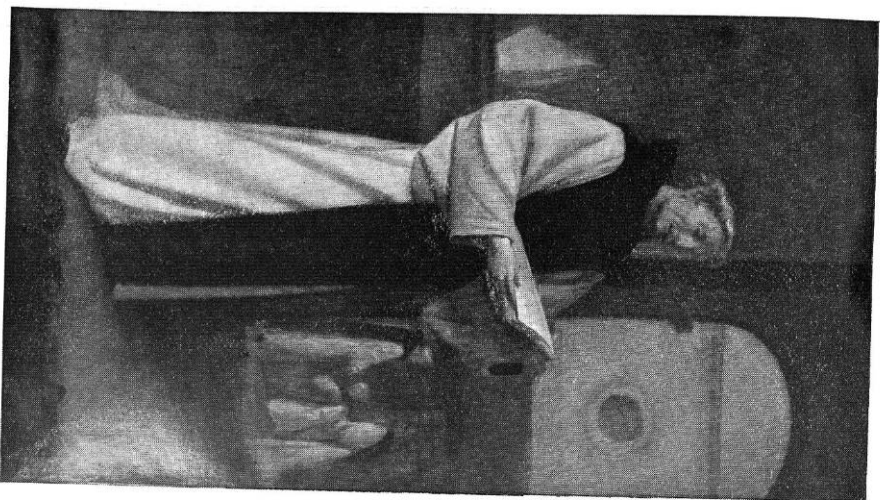


Valdés Leal.—*SAN IGNACIO EN LA CUEVA DE MANRESA.*

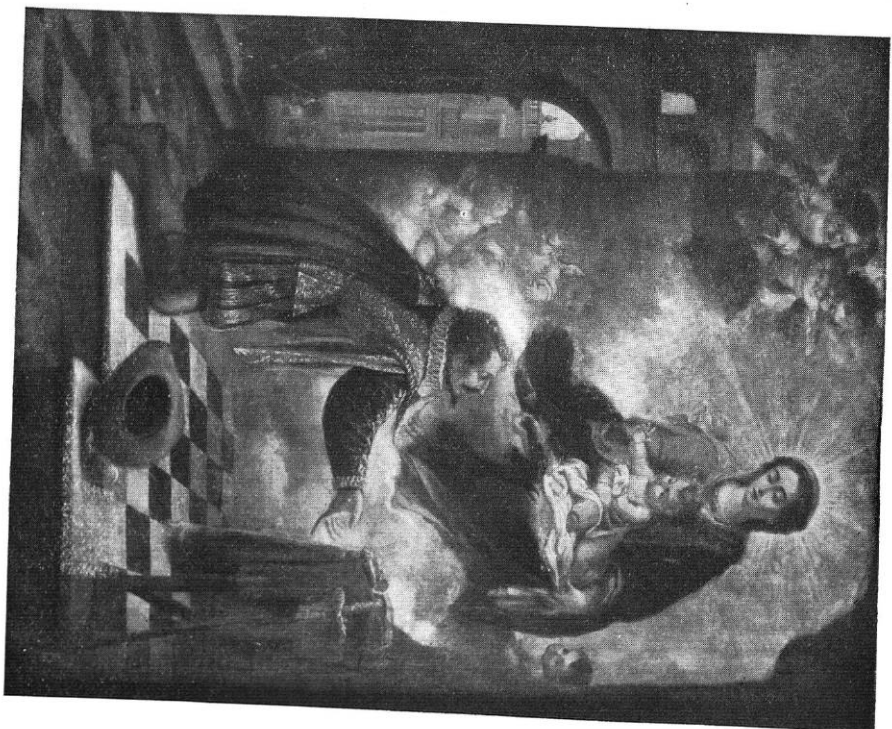


Valdés Leal.—BAUTISMO DE SAN GERÓNIMO.

Foto: *Laboratorio de Arte.*—
Universidad Hispalense.



Valdés Leal.—FRAY FERNANDO YÁÑEZ.



Valdés Leal.—VISIÓN DE SAN IGNACIO DE LOYOLA.

Fotos: Laboratorio de Arte. - Universidad Hispalense.

GLORIAE MUNDI. En una oscura e imponente bóveda vénse tres féretros deteriorados y descubiertos; dos en la parte anterior, en direcciones opuestas entre sí, muestran los cadáveres medio corrompidos de un obispo y de un caballero, aquél con capa y mitra blancas y el báculo entre sus descarnadas manos, y el caballero envuelto su cuerpo con el amplio manto de la Orden de Calatrava; en el fondo está un tercer féretro y restos humanos amontonados, mientras en la escalera de piedra situada a la izquierda, silencioso buho contempla indiferente la lúgubre escena; en la parte superior se deja ver, entre doradas nubes, un brazo, y pendiente de su llagada mano una balanza, en cuyos platillos se representan por el artista alegorías de los vicios y de las virtudes bajo las palabras NI MAS — NI MENOS.

El número XVIII del referido *Discurso*, dice así: «Repara la diversidad de Santos que ocupan las faldas de este santo monte, y por subir a su cumbre con más ligereza, cómo se van desnudando de todo lo que les hace estorbo para subir a lo alto. Mira aquel Rey arrojando la Corona, al otro poderoso el dinero, el letrado los libros, el soldado las armas, y todo lo que les embaraza el camino es despreciado de su denuedo.»

Estos son los objetos que aparecen esparcidos alrededor del sepulcro en el *Jeroglífico* que describimos en forma sintética: Un esqueleto de tamaño natural camina llevando bajo el brazo izquierdo un ataúd y una guadaña, mientras extiende el derecho para apagar la llama de un cirio colocado con su candelero encima de un sepulcro, leyéndose en torno a la llama esta frase IN ICTU OCULI, significando exactamente que la vida se acaba en un abrir y cerrar de ojos. El esqueleto apoya su pie izquierdo en la esfera celeste y con el derecho pisa ricos despojos amontonados sobre el sarcófago de piedra, donde se mezclan mitras, coronas, báculos, cetros, capas, arneses y porción de libros en confuso pero bello desorden.

Gran acierto el de Mañara al cometer a Valdés Leal la realización plástica de sus concepciones filosóficas y pesimistas, porque el dicho maestro pintor, identificado por naturaleza y carácter con aquellos pensamientos era el único artista entonces que podía poner y puso al servicio de este encargo todo su espíritu dramático, reflexivo y enérgico, y todos los recursos de su facultad.

Con razón dijo Beruete de los dos lienzos descritos que son de tal singularidad, que ningún pintor de ningún país en época ninguna, concibió nada tan pesimista ni tan macabro. Y Guichot afirmó que a pesar del extraordinario mérito filosófico y notabilísima hechura artística de estos dos lienzos, no se han librado de enormes detracciones, de quienes no los han visto directamente ni han reflexionado acerca de las pinturas.

Obra postrera de Valdés Leal, dentro del grupo de las auténticas y de la modalidad que examinamos es el retrato del V. Don Miguel Mañara,

donde acaso se propuso y desde luego consiguió el maestro pintor el máximo de maestría y de realismo en la observación del natural.

El momento elegido fué a nuestro juicio el memorable Cabildo del año 1675, en el que Mañara expuso los capítulos de la nueva *Regla* por él concebida y redactada para régimen y gobierno de la Real y Humilde Hermandad de la Santa Caridad, que presidía como Hermano Mayor, preceptos acatados y cumplidos con leves variaciones que no afectan al espíritu de la misma de entonces acá.

Don Miguel, sentado en un banco ante la mesa presidencial, vestido de amplio y severo manto negro adornado con la Cruz de la Orden de Calatrava, dirige con suprema naturalidad, elegancia de actitud y manos de singular finura, su autorizada palabra al expectador. Frente al Venerable aparece, también sentado, un niño de vulgar y risueña fisonomía con el traje, al parecer, de los antiguos hermanos enfermeros del hábito de penitencia, que tiene un libro en sus rodillas y el dedo índice en los labios, en actitud de imponer silencio a quien contempla la escena. Esta figura, que tanto contribuye a la impresión de recogimiento, obediencia y pesadumbre que el cuadro produce, quizás signifique el respeto y admiración de todos los hermanos al escuchar la palabra autorizada de Mañara, bien por el secreto en que deben ser mantenidos los acuerdos de la Hermandad, o tal vez por la imposibilidad de contradecir los mandatos de la nueva *Regla* como basados en las inmutables máximas de la divina justicia y de la caridad cristiana.

La sala donde la escena tiene lugar, el bufete de caoba casi cubierto por faldas de terciopelo azul con flecos y pasamanos de oro; el primoroso atril en el que descansa el libro de la Regla, la tosca cruz, las artísticas votaderas y el banco en que está sentado Mañara, recuerdan a los originales que poseyó la Hermandad. En el fondo de la composición se advierte un lienzo colgado en la pared con el escudo de la Hermandad, y a la izquierda una cortina recogida pone a la vista oscura y reducida habitación con un estante de libros y encima de él una calavera y un reloj de arena.

En el pavimento, formado de losetas blancas y negras, hay un sobre de carta con esta dirección: «A Dn. Miguel Mañara Vizontelo —de Leca Cauallero del orden de Cala— traba gde Dios Provincial de la Hermandad y ermano mor de la SSta. Charidad de nro. —señor Jesuchristo— P.m.º— R.—Sevilla.» Y a la derecha de este papel, en una loseta blanca escrito con letra cursiva dice: «Se acabó año de 1657, por Valdés».

La fecha expresada no es la verdadera porque en 1657 vivía Mañara, pero no en la Hermandad de la Santa Caridad, sino en la Santa Hermandad de los Reyes Católicos; no en el Hospital y Capilla de San Jorge, sino en el Concejo Municipal Hispalense y en la Real Universidad de Mercaderes a Indias y Flandes, a título de Veinticuatro y de Cónsul respectivamente, donde admiraba a todos con sus luminosos informes y dig-

nísima representación en cuantos asuntos graves o difíciles se le confiaron por ambas Corporaciones. El magnífico cuadro se acabó el año de 1687, y se pagó por la Hermandad el 28 de diciembre del citado año como consta del asiento que encontró y publicó Gestoso.

En el año citado los caballeros don Juan Tello de Guzmán y Medina, marqués de Paradas, sobrino y heredero de Mañara, en la Provincialía de la Santa Hermandad, y don Pedro Venegas de Córdoba, del hábito de Calatrava, Veinticuatro de Sevilla y amigo fraternal del glorioso fundador y de su sobrino don Juan, ambos hermanos mayores de la Hermandad de la Santa Caridad, fueron los iniciadores, muerto don Miguel, del sentidísimo homenaje de cariño que el cuadro de Valdés significaba.

Además, el maestro pintor efectuó el honroso encargo con profundo amor y gratitud al Venerable, y logró representar a su egregio protector con tal intensidad de vida y con tan maravillosa expresión, dibujo y colorido, que parece —en frase felicísima de Beruete— que continúa exponiendo a través de los siglos la Regla de aquella fundación a la que dedicó todo cuanto poseyó. Aquella figura no es sólo el retrato de Mañara, es su espíritu, el espíritu que fundó la Caridad, es el desengaño, el pesimismo llevado a su más alto grado. Es aquello de una tristeza abrumadora.

En verdad que aparece la maestría artística de Valdés en esta obra insuperable e inconfundible; más armónica, ponderada y genial que nunca; y que señala, a no dudarlo, el máximo adelanto de su autor y del arte pictórico sevillano durante la segunda mitad del siglo diecisiete.

V.—SUS DISCÍPULOS

Los pintores sevillanos que por su ingenio, saber y habilidad interpretaron con maestría los profundos sentimientos religiosos y caritativos, peculiares a la ciudad en que vivieron durante el tercio segundo del siglo diecisiete, se caracterizan al finalizar dicha centuria por la elegancia de un dibujo que pasa de lo correcto a lo amanerado, por interpretar escenas vistosas, sencillas y gratas, pero espiritualmente endebles, por las combinaciones de intenso colorido y de perspectivas magistrales, y por la repetición de asuntos históricos, alegóricos, en ocasiones fantásticos y decorativos siempre.

Los sucesores de Murillo y de Valdés Leal forman un nutrido grupo de artistas académicos o pedagógicos y ornamentales o decorativos, entre los que abundan los copistas faltos de ingenio, como María de Valdés, Clemente de Torres, Matías de Arteaga, Cristóbal de León Salcedo, Pedro de Uceda y Pedro de Guzmán, todos ellos supuestos discípulos de Valdés. Sin embargo, en los talleres de Alonso Miguel de Tovar, con su estilo evocador de Murillo, y de Lucas de Valdés Leal, hijo y en rigor el

único discípulo de Juan, persiste el arte pictórico hispalense en el siglo dieciocho.

El sevillano Lucas de Valdés se distinguió por su dominio de la perspectiva lineal y por sus preferencias en las pinturas decorativas y murales; logrando con una técnica imitada de su progenitor resultados plausibles en el vigor de las tintas, en las entonaciones rosadas, en la vistosidad de las escenas con indudable acierto en la distribución de los numerosos personajes que en ellas figuran; en los trajes, joyas y accesorios, y en los fondos arquitectónicos, donde se advierte habilidad, estudio y talento que otorgan indudable valor artístico a las obras de este maestro.

Tres lienzos se conservan de Lucas Valdés que permiten juzgar de su estilo: el *Retrato de D. Pedro Corvert*, almirante general de la Armada del Mar Océano y Caballero del hábito de Santiago, que conserva el Hospital de Venerables Sacerdotes; el que representa la *Institución de la Orden Tercera* y el de *Santa Isabel curando enfermos*, ambos en el Museo de la Merced; pero fué en las pinturas murales donde descubre el maestro singulares dotes de imaginación y maestría por lo que las describimos y estudiamos seguidamente.

En los pilares y muros del que fué monasterio de San Pablo, hoy templo parroquial de Santa María Magdalena, pintó una serie de santos y venerables religiosos dominicos, y en particular dos grandiosas composiciones que le caracterizan:

La *Entrada procesional de San Fernando en Sevilla* y *La Batalla de Lepanto*. En la primera presenta a la Virgen de los Reyes en sus andas de plata rodeada del pueblo, clerecía, magnates y familia real presidida por San Fernando; la ciudad se divisa al fondo y en artístico rompimiento de gloria aparecen San Isidoro, Arzobispo de Sevilla, y el Papa San Clemente, en recuerdo de que capituló la plaza el día en que la Iglesia Católica celebra la fiesta del referido Pontífice.

En la representación del *Triunfo naval de Lepanto*, el intenso y variado colorido que en ella resplandece, el dibujo correcto con notables alardes de escorzo y perspectiva, el ingenioso rompimiento de gloria donde se admira la esbelta y venerable figura de San Pío V, orando ante un Crucifijo y absorto por la aparición de la Virgen del Rosario; la pericia y habilidad que descubre la distribución de tantas naves y guerreros en el instante del abordaje; la imagen de Jesús Crucificado que se divisa en la galera capitana; los vistosos estandartes y escudos de armas de las naciones y próceres unidos en santa hermandad, y las numerosas banderas y gallardetes que con toda precisión distinguen a los

navíos cristianos de los de Venecia y Turquía, son caracteres y pormenores suficientes para clasificar la magnífica y artística composición entre las más preciadas pinturas murales del barroco sevillano de la centuria décimooctava.

Capítulo propio requieren las seis grandiosas pinturas murales ejecutadas por Lucas Valdés en la bellísima iglesia del Hospicio de Venerables Sacerdotes, bajo la advocación de San Pedro y San Fernando. Representan *Triunfos del Pontificado* y llevan al pie sendas inscripciones latinas descriptivas, que en castellano dicen así :

I.—En el año 379 el Emperador Teodosio Magno, detenido en la entrada del templo por San Ambrosio, a causa de la matanza de los de Tesalónica, obedece religiosamente.

II.—En el año 1685, Carlos Segundo, Rey de las Españas, no sólo heredero, sino imitador de Rodolfo Primero, Emperador de Austria, habiendo recibido en la carroza real a un sacerdote portador de la Eucaristía, le acompaña a pie.

III.—En el año 456 el Emperador Máximo cede a San Martín, Obispo, y al sacerdote su familiar, los primeros lugares en la mesa; la Emperatriz arrodillada sirve la copa.

IV.—En el año 1177, el Emperador Federico Barbarroja, después de haber vejado largo tiempo a la Iglesia, al fin, despojado de los atributos imperiales, humilde suplica a Alejandro Tercero, Pontífice Máximo.

V.—En el año 451, San León, Pontífice Máximo, detiene a Atila, ansioso de la devastación de la ciudad, y le obliga a retroceder con su Ejército.

VI.—En el año 314, el Emperador Constantino Magno, en el Concilio de Nicea, sostiene que no se sentará sino con permiso de la sagrada asamblea de sacerdotes, y aún así solamente en el asiento más humilde y en último lugar.

Los discípulos de Valdés Leal, como los de Murillo, son precursores de los frívolos y amanerados artistas sevillanos del siglo dieciocho; siguió por ende la pintura sevillana, evolución idéntica a la de la escuela romana, donde los discípulos de Rafael, por subordinar la naturaleza y la verdad a la belleza acabaron en la decadencia más acentuada; lo mismo

ocurrió a la *florentina*, de la que el propio Miguel Angel decía: «mi ciencia no producirá más que ignorantes» y su larga vida le permitió contemplar a muchos de sus discípulos exagerando sus principios artísticos; y lo propio ocurrió en Flandes, donde las Academias de Amberes y de Brujas fueron fundadas para presidir los funerales de la escuela flamenca.

CELESTINO LOPEZ MARTINEZ