

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1978

Precio: 300 pesetas

Publicaciones de la
EX.CMA. CORPORACION TRONCAL DE SEVILLA
Director: ANTONIO ALBERTO BERRERA

ARCHIVO HISPALENSE



REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

ARCHIVO HISPALENSE

RESERVADO LOS DERECHOS
REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

2.ª EPOCA
AÑO 1978



TOMO LXI
NUM. 187

Impreso en Sevilla - Calle de la Cruz, 21 - 41001 Sevilla

SEVILLA, 1978

Deposito Legal SE - 52 - 1978





Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA
Director: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPANICO

REVISTA

RESERVADO LOS DERECHOS

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTISTICA

Rvk 1

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA
Y ARTISTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.º EPOCA
AÑO 1978

TOMO LXI
NUM. 187



SEVILLA, 1978



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTORICA, LITERARIA Y ARTISTICA

2.ª EPOCA

1978	M A Y O - A G O S T O	Número 187
------	-----------------------	------------

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCION:

MANUEL LAGUNA RODRÍGUEZ, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

JESÚS ARELLANO CATALÁN.

OCTAVIO GIL MUNILLA.

ANTONIO MURO OREJÓN.

LUIS TORO BUIZA.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

REDACCIÓN, ADMANISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1
APARTADO DE CORREOS, 25 - TELÉFONO 22 28 70 - SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

	<u>Página</u>
ARTICULOS	
ROMERO ALONSO, Manuel.— <i>La propiedad nobiliaria de la tierra en la campiña sevillana. Utrera a finales del Antiguo Régimen</i>	9
AVELLÁ CHÁFER, Francisco ; LE BLANC NIVON, J.— <i>El P. Ceбалlos y su censura de l'An 2440</i>	51
ALVAREZ DE TOLEDO, Luisa.— <i>Una mitificación política: la sublevación de Andalucía</i>	77
RAMOS ORTEGA, Manuel.— <i>La poesía modernista de Eduardo de Ory</i>	93
WAGNER, Klaus.— <i>Gaspar Baptista Vilar, "Hereje luterano", amigo de Constantino y de Egidio</i>	107
CAPEL MARGARITO, Manuel.— <i>Juan de Valdés Leal y sus pinturas de Jaén</i>	119
VALDIVIESO, Enrique.— <i>La iconografía de las pinturas de San Laureano en la Catedral de Sevilla</i>	131
MISCELANEA	
PONSOT, Pierre.— <i>Un Tratado andaluz de Agricultura práctica de fines del XVIII</i>	139
LIBROS	
Temas sevillanos en la prensa local (enero-abril 1978)	
REAL DÍAZ, Isabel... ..	155

Crítica de libros

Página

AGUILAR PIÑAL, Francisco: <i>Romancero popular del siglo XVIII.</i> —Antonio Ferraz Martínez	161
PINEDA NOVO, Daniel: <i>Gelbes entre la historia y la poesía.</i> Francisco Rivero Pérez	164
SANZ SERRANO, M. ^a Jesús: <i>Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla.</i> —Teodoro Falcón Márquez	166
MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco: <i>Relecciones de Literatura Medieval.</i> —Pablo del Barco	168
PIKE, Ruth: <i>Aristócratas y comerciantes.</i> Alfonso Franco Silva	172
GARRIGA, R: <i>El Cardenal Segura y el Nacional-Catolicismo.</i> —J. M. Cuenca Toribio	175
OCHOTERENA, F: <i>La vida de una ciudad: Almería, siglo XIX (1850-1890).</i> —J. M. Cuenca Toribio	176
CALDERÓN QUIJANO, J. A.; FERNÁNDEZ CANO, V.; SARABIA VIEJO, Justina y HERNÁNDEZ PALOMO, José: <i>Cartografía Militar y Marítima de Cádiz.</i> —Teodoro Falcón Márquez	176

MISCELÁNEA

Ponsot, Pierre.—Un Tratado andaluz de Agricultura pródica de fines del XVIII 139

LIBROS

Temas sevillanos en la prensa local (enero-abril 1978)

REAL DÍAZ (Isabel). DE LOS REYES. EL REINO DE SEVILLA. 133

JUAN DE VALDES LEAL Y SUS PINTURAS DE JAEN

El hispanista Jonathan Brown (1) observa que “un catálogo de las pinturas de Juan de Valdés Leal es la más apremiante exigencia de los estudios sobre el arte barroco español”.

Contrasta esta opinión con el hecho de que, desde principios de siglo (2), los historiadores españoles del arte apenas si han dedicado atención —a no ser con la publicación o atribución de alguna obra suelta— de modo total a la discutida figura y obra del extraordinario artista sevillano. Una vez más, el interés acuciante de los de fuera advierte nuestra secular miopía, o cuando menos indolencia, para los valores nacionales, así: Augusto L. Mayer, en su *Historia de la pintura española* (1947), creía haber hallado en Valdés Leal a “el colorista más importante de España en el siglo XVII”, años más tarde, E. Gué Trapier (3) le dedicaba una importante biografía y, en 1976, nos llega la noticia de una tesis doctoral de Ducam Kinkead sobre *Valdés Leal (1622-1690)*, leída en la University of Michigan.

A este propósito, el enunciado al principio, de subrayar la urgencia de un catálogo de las obras de Valdés Leal obedece esta *addenda* a sus obras conocidas, especialmente el lienzo de

(1) Vid. *Valdés Leal: atribuciones y falsas atribuciones*. Arch. Esp. de Arte, núm. 195. Madrid, 1976, pp 331 y ss.

(2) Cfr. A. DE BERUETE, *Valdés Leal*. Madrid, 1911. J. GESTOSO PÉREZ, *Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1917. C. LÓPEZ MARTÍN, *Valdés Leal*. Sevilla, 1922.

(3) *Valdés Leal*. Nueva York, 1956.

San Fernando, en la catedral de Jaén, así como otras noticias a aquél relativas.

* * *

“Magnífica cabeza de un *mártir*, original del Célebre Valdés Leal... —escribía el cronista de Jaén, Alfredo Cazabán (4)—, donación, sin duda, de algún canónigo sevillano. Parece mucho a la que posee el Académico de Bellas Artes, don Narciso Sentenach, que con otras del famoso artista sevillano, dio a conocer en la revista *Musseum*, de Barcelona...” Diferénciase de esta última en que, mientras la del ilustre académico tenía los ojos cerrados, la del mártir, o mejor, la *Cabeza de San Pablo* (lienzo de 52 × 37 cms.), hoy en el Museo diocesano de la catedral de Jaén, constituye “un verdadero alarde realista de la expresión extraña que producen los ojos entreabiertos de algunos cadáveres”, abundaba en ello Enrique Romero de Torres, que publicaba su fotografía (5), junto a la de otra cabeza, la de un *San Juan Bautista*, descubierta por él en la iglesia parroquial de la villa jiennense de Frailes —hoy desconocido su paradero— que pudo, asimismo, ser un regalo a su pueblo natal del Marqués de Campoameno, que residía y murió en Sevilla. Continuaba así Romero de Torres la búsqueda y publicación (6) de otras tantas cabezas de santos o *mártires*, en cuya tétrica faz se asoma el enigma de la muerte, género este —escribía— que “con rara especialidad cultivó Valdés Leal”... Imagen que, unida a la de don Miguel de Mañara y a sus trabajos en el Hospital de la Caridad, de Sevilla, han mostrado, durante algún tiempo, una visión parcial del artista sevillano (7); prueba de ello es el hecho de que, al recorrer la catedral jiennense, tanto el cronista Cazabán, como el investigador Romero de Torres,

(4) Rev. “Don Lope de Sosa”. Jaén, 1913, p. 373.

(5) Vid. *Dos nuevos cuadros del pintor de los muertos*. Rev. “Don Lope de Sosa”. Jaén, 1914, pp. 52-53.

(6) *Valdés Leal. Cuadros y dibujos inéditos*. Rev. “Musseum”. Barcelona, 1911. Vid. *El pintor de los muertos. Más obras inéditas de Valdés Leal*. Rev. Musseum”. Barcelona, 1913.

(7) Esta misma fue la opinión —tantas veces gloriosas— de Eugenio d’Ors cuando, al referirse a Valdés Leal, identifica su obra como de “cócteles de Postrimerías”. Vid. *Arte vivo*. Edic. de Aguilar. Madrid. 1976, p. 151.

acertasen a descubrir la *Cabeza de San Pablo*, entonces en la capilla catedralicia de San Eufrasio, y no juzgasen como de la misma mano, de Juan de Valdés Leal, el formidable lienzo de *San Fernando*, que ocupa casi todo el testero del retablo de la capilla del mismo nombre, contigua a la de San Eufrasio.

* * *

Juan de Valdés Leal, “cuya significación artística sólo muy recientemente se ha reconocido” (8), dista tanto de la opinión de Mayer, cuando éste le reconoce muy superior en el color —no distinto— a Murillo y aun a Zurbarán, como de la del Marqués de Lozoya cuando escribe que Valdés Leal si “obscurecido en su tiempo... el nuestro (le) ha dado una valoración tal vez un poco *excesiva*...” (9).

Urge, pues, centrar la verdadera personalidad artística de Juan de Valdés Leal a tenor de su propia obra, separando en ella lo que hay de tradición de lo que posee de aportación auténtica, de innovación y aun de anticipo genial.

Para valorar al colorista esencial que delata la obra de Juan de Valdés Leal no es preciso categorizar hasta valores absolutos, por encima de Murillo y de Zurbarán, sino junto a ellos y al lado mismo de Antonio del Castillo, de Herrera “el Mozo”... Pero con un sentido distinto, tal vez más cerca del primero que de ninguno otro, de Murillo, aunque sin los condicionamientos que para este último suponían el modelo, el tema o la belleza formal. Valdés Leal desenchaja el color del dibujo y lo sustantiva, otorgándole su propio valor expresivo, no subordinado a la línea, sino independiente de ella. Para Valdés Leal el color no termina donde aparece el dibujo, ni donde se siluetea la línea del contorno; es más, con su obra demuestra la genial intuición de que uno y otro, dibujo y color, no son realidades distintas, ni totalmente separadas: ¿qué es la línea contornal de los objetos sino un efecto de luz, de co-

(8) Augusto L. MAYER, *Historia de Pintura Española*. Ed. Espasa-Calpe. Madrid, 1947, p. 370.

(9) Vid. *Historia Arte Hispánico*, T. IV, Ed. Salvat. Barcelona, 1945, páginas 350 y ss.

lor?... Dirían, casi dos siglos después, los impresionistas teóricos. Además, qué fue la éntasis de las columnas griegas sino la comprensión de ese mismo efecto óptico del contorno, al incidir sobre él la luz, aplicado a la arquitectura y ahora redescubierto y expresado por medio del color.

La comprensión, pues, del que el contorno no puede ser entendido como una geometría rígida e inflexible, frontera irreductible de los objetos, sino como un halo distinto de luz o de color, que insinúa la inminencia del ser que, como en el caso de la pintura, lo es dotado de una nueva realidad: la que le proporciona su condición de obra artística.

Es aquí donde radica el mérito principal de Valdés Leal: la genial intuición de la forma y la comprensión de la enorme responsabilidad que, en la determinación de la misma, posee la luz y por ende el color, su principal consecuencia. Desembarazado el color de su función subsidiaria del dibujo, hasta prescindir de éste, en ocasiones; ello explica que, siendo un "*grandísimo dibujante*", perspectivo, arquitecto y escultor excelente" (10), no obstante se nos muestre, en muchas de sus obras, "sin reparar... en la corrección del dibujo" (11), lo cual no significa que no sepa hacerlo (12), o como piensa Mayer: "que su talento de colorista casi destruyó en él su capacidad para el dibujo sólido" (13).

En efecto, ese *dibujo sólido*, que ajustaba y disciplinaba al color, a base de veladuras, en una auténtica escala tonal, sin estridencias, desaparece de los cuadros de Valdés Leal, sustituido por una ejecutoria ágil, nerviosa, de fuerte pincelada y gruesas manchas de colores calientes, más atento al valor expresivo que a la forma, menos preocupado por el efecto y belleza populares que por la fuerza emocional —aún por el itinerario feista— de la composición, de concepción escenográfica y barroca.

(10) Vid. A. PALOMINO. Edic. de Aguilar del *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1947. p. 1.053.

(11) D. ANGULO IÑIGUEZ, *Ars Hispaniae*. t. XV, p. 372.

(12) Delicioso y de mano muy hábil es *Un dibujo de Valdés Leal en la Escuela de Artes Decorativas de París*, publicado por Angulo en Archivo Español de Arte núm. 172. Madrid, 1970. pp. 408-409.

(13) Op. cit., p. 371.

Todavía pasarán muchos años, siglos incluso, para que la pintura sea sólo eso: una bella mancha de color o un frito *fauve*, pero ya en Valdés Leal sonaba su acorde más lejano.

Aún cuando decía de él Murillo que “Valdés en todo quería ser solo; y así no podía su genio sufrir, no digo superior, pero ni igual en cosa alguna” (14). Valdés Leal sustenta su trayectoria artística en tres nombres importantes, de entre sus contemporáneos, al menos hasta la formación decidida de su estilo: Francisco Herrera, “el Mozo”, Antonio del Castillo y Murillo.

“Valdés Leal es el último y más exaltado representante —ha escrito Camón Aznar— de esa línea de pintura despeinada y apasionada que *a través de los Herrera*, corre paralela a la otra melanística, confidente y popular” (15).

En efecto, *El triunfo de San Hermenegildo*, del Museo del Prado, obra de Francisco de Herrera, “el Mozo”, por la composición en diagonal y el brillante colorido, por el movimiento y el afán por rellenar todo el espacio —tierra y cielos— de figuras humanas y de ángeles, de instrumentos musicales y símbolos o atributos... Todo ello está en la línea de Valdés Leal de su primera época, esa “más clara con colores gayos y variados” (16), que llega hasta 1660. Su modo de componer recuerda algunos cuadros de Valdés Leal, entre ellos el de *San Fernando*, de la catedral de Jaén, que comentaremos.

Pero es aún más patente, al menos en esta primera época, la influencia del pintor cordobés, Antonio del Castillo; no en vano Valdés Leal pasó en Córdoba su infancia y juventud, en ella contrajo matrimonio y, aunque después se establecería en Sevilla, su ciudad natal, son varias las veces en que vuelve a Córdoba, bien para la realización de encargos o de paso para otras ciudades andaluzas y a la Corte.

Con Antonio del Castillo, Valdés Leal debió dar sus primeros pasos en la pintura, más que con Roelas, como pensaba Palomino; del gran maestro cordobés aprendería el arte de componer y el gusto por el paisaje, si bien nunca le alcanzaría en

(14) A. PALOMINO, Op. cit., p. 1.054.

(15) Vid. *Summa Artis*, t. XXV (*La pintura española del s. XVII*), Madrid, Espasa-Calpe, 1977. pp. 591 y ss.

(16) *Ibidem*.

el dibujo, ni lograría acomodar su temperamento al de maestro, en el modo tranquilo y atemperado de combinar los colores, dentro de la escala brillante de los grises, ni acertaría, tampoco, a aquietar sus impulsos dentro de un espacio ordenado.

Valdés Leal “necesita espacio para sus gestos expresivos... su barroquismo se manifiesta, no sólo en estas gesticulaciones y variadas manchas de color, sino en la complicación de sus fondos... (en los que) Angeles, nubes y castillos se superponen”... (17).

La influencia de Murillo en Valdés Leal, pese a sus diferencias personales, debió aceptarla nada más llegar a Sevilla. Hay una auténtica afinidad electiva —no en el temperamento, antítesis el uno del otro, ni en el ideal de belleza— en la actitud e interés de ambos por el color dentro de la obra pictórica, “en la tipología de las figuras y los santos... Los dos tenían la misma trémula pincelada y gama semejante” (18).

La diferencia está en que Murillo usa del color, pero disciplinado a la forma, sin dejarle que estalle ni grite su presencia implacable de rebeldías expresionistas... Usa si, como aquél, de gruesos trazos, de amplios empastes, presintiendo ya el valor futuro de la materia, de los cromados pigmentos.

Por ello escribiría Alberti (19), el poeta-pintor:

.....
 el pincel como escoba, la luz como cuchillo
 me azucaró la grácil abeja de Murillo.
 De su célica, rústica, hacendosa, cromada
 paleta golondrina María Inmaculada,

(17) *Ibidem.*

(18) *Ibidem.*

(19) Vid. Rafael ALBERTI, *A la Pintura*. Ed. Losada. Buenos Aires.

De Valdés Leal, en cambio:

.....
 Duro pincel espada
 pincel mojado en sangre
 de garganta cortada

Línea en ciclón, anchura
 de sombra lacerada.

Si de Murillo arranca la pintura del siglo XVIII —ha escrito el Marqués de Lozoya—, pensamos, con Camón Aznar, que Valdés Leal continúa la línea tremendista del radicalismo ibérico, mostrándonos en su agitación, factura desigual y desbordada vitalidad, como “el más moderno de todos los pintores españoles del Siglo de Oro”.

Sobre esta base conceptual de la pintura de Valdés Leal, instálase el análisis estilístico e iconográfico del lienzo de *San Fernando*, todavía en la capilla de su nombre, a la cabecera de la catedral giennense.

La figura de San Fernando no sólo está ligada a Jaén, por su reconquista (1246), sino que guarda memoria y devociones populares en la llamada *Virgen de la Antigua*, imagen gótica, que se venera en la capilla mayor o del Santo Rostro, contigua a la de San Fernando, y que, según la tradición, es la misma imagen que siempre acompañaba al santo rey de Castilla, en el arzón de su caballo...

No es extraño, pues, que nada más ser elevado a los altares San Fernando, a quien también los sevillanos expresaron de varias maneras su devoción, sucediese lo mismo en la capital del Santo Reino.

Los ocho círculos que decoran la bóveda de la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla —entre los cuales uno está dedicado a San Fernando— fueron realizados por Murillo. Los aguafuertes que muestran la decoración de la citada iglesia hispalense,

con ocasión de las fiestas de canonización de San Fernando (1671), fueron realizados por Juan de Valdés Leal con la colaboración de sus hijos, Lucas y Luisa, para el libro conmemorativo de Fernando de la Torre Farfán.

En las actas capitulares de la catedral de Jaén (20) hemos leído que, conocida que fue la orden de S. M. relativa a la conveniencia de honrar suficientemente la memoria del recién canonizado rey Fernando III, reunidos los capitulares de la Santa Iglesia de Jaén acordaron “que se haga un altar *con pinturas al Santo*”, y para ello se comisionarían a dos canónigos, “para que busquen en Madrid *y en Sevilla lo mejor de los artistas de la pintura*”.

La devoción por el Santo Rey acapara buena parte de la actividad artística del último tercio del siglo XVII, dentro y fuera de Sevilla, lo mismo en la pintura que en la escultura. Así, Pedro Roldán, varias veces considerado como uno de los mejores escultores de Sevilla, recibe en 1670 el encargo de realizar una escultura de San Fernando, “tal vez la primera de una serie que hizo durante los años siguientes” (21) y cuyo estofado realizó Valdés Leal. Dos años más tarde (1672) encontramos de nuevo a Pedro Roldán, junto a Bernardo Simón de Pineda, contratando un retablo para la iglesia de San Bartolomé, de Sevilla, en el cual habría de esculpirse la imagen de San Fernando. También el retablo mayor de la iglesia de Santiago, de Carmona, luce la estatua de San Fernando en la hornacina superior de su calle central, retablo asimismo trazado por Bernardo Simón de Pineda y pintado por Juan de Valdés Leal... Serie que, tal vez, concluiría, en 1683, con las nueve estatuas realizadas por Pedro Roldán —entre las que figura en el centro San Fernando, rodeado de evangelistas y santos doctores de la Iglesia— para la balaustrada de la fachada principal de la catedral de Jaén. Todo ello ha hecho afirmar a Jorge Bernalles (22) que la iconografía de San Fernando tiene en Pedro Roldán a su máximo exponente.

(20) Vir. Acuerdos de los días 11 y 13 de abril de 1673. Actas Capitulares. Archivo de la Catedral de Jaén.

(21) María Dolores SALAZAR, *Pedro Roldán, Escultor*, Archivo Español de Arte, núm. 88. Madrid, 1949, pp. 317-19.

(22) Vid. el libro de Jorge BERNALLES, *Pedro Roldán*. Ed. Arte Hispalense. Sevilla, 1973, pp. 51 y ss.

Tengamos en cuenta que, aunque Pedro Roldán era pintor de esculturas, siempre confió su realización a otros artistas pintores, en especial a Valdés Leal, con quien aparece unido en diversas obras, incluso en su *opus magnum*, el retablo mayor del Hospital de la Caridad, de Sevilla. Sabido es la cantidad de encargos escultóricos, informes y proyectos que constantemente recibía Pedro Roldán procedente de los más distintos puntos de Andalucía —“de donde no se movió jamás”—, así como del importante equipo de colaboradores que le acompañaban para ayudarle, continuar o concluir sus trabajos, entre los que cabe destacar a sus propios hijos —principalmente Luisa, “La Roldana”—, su sobrino Julián y el propio Valdés Leal, “compañero de trabajos notables y consagrados”, que, a fuerza de trato con el maestro Pedro Roldán, su colaboración se trocó en amistad entrañable, hasta el punto de apadrinar en su bautizo a Isabel, la cuarta hija de Roldán.

A todos estos antecedentes hemos de añadir una nueva circunstancia: el hecho de que, unos meses más tarde del referido acuerdo capitular sobre las pinturas de San Fernando, se reuniese de nuevo (23) el cabildo catedralicio de Jaén y acordase completar los relieves escultóricos de la fachada de dicha iglesia, a cargo de “los mejores artistas de Andalucía”, no mencionándose ya a Madrid y coincidiendo que, en efecto, en 1675, llegaba a Jaén Pedro Roldán (24), acompañado de su sobrino Julián Roldán, y pensamos —por qué no— de su amigo y colaborador Juan de Valdés Leal. Vería así el cabildo giennense colmadas sus aspiraciones de completar los motivos escultóricos de la catedral, junto a la realización del retablo de San Fernando; mientras Pedro Roldán esculpía los relieves de *Jesús entre los doctores* o la *Huida a Egipto*, Valdés Leal pintaba los lienzos que formarían el retablo del Santo Rey reconquistador.

En efecto, el espléndido lienzo de *San Fernando* (3,40 m. de alto x 2,10 m. de ancho) ocupa la casi totalidad de su actual retablo y en él, la figura del santo, casi lo ocupa todo sobre un fondo de paisaje de ciudadela, en cuyo recinto amurallado destaca la silueta de las torres e iglesias del antiguo Jaén; a los pies

(23) Acta capitular de 26 de septiembre de 1673. Archivo de la Catedral de Jaén.

(24) María Dolores SALAZAR. Op. cit.

de San Fernando, turbantes, sables y cimitarras —símbolos de un poder abatido, el de los musulmanes— y un celaje aborrecido y profundo, de ramas agitadas de árboles, ángeles y querubines que revolotean sobre la cabeza de San Fernando, y un grupo de *putti* sosteniendo los atributos de santidad o el escudo de Castilla, derraman flores por encima de la corona real. La iconografía es la misma del San Fernando, de Roldán, en la catedral sevillana o el de la estatua central, también de San Fernando y de Pedro Roldán, en la fachada de la catedral de Jaén: ambos avanzan sobre la pierna derecha, mientras alzan la mano del mismo lado con la espada desnuda, al tiempo que sostienen con la izquierda el globo terráqueo; San Fernando luce en el lienzo de Valdés una brillante armadura y se cubre con amplio manto de armiños y piedras preciosas, sobre un fondo bordado de castillos; todo él en la gama de tonos cálidos, con predominio del bermellón y oro.

El movimiento, como es característico en Valdés Leal, se inicia en el ángulo superior del cuadro, en el izquierdo en este caso, y desde allí se dispara en diagonal hasta el extremo opuesto. Contrasta la ejecutoria ágil y de amplia pincelada del conjunto, que no resistiría un análisis minucioso de su dibujo, y el rigor miniaturista de las joyas, del brillo virtuosista de la armadura y sus relieves a los adornos de las calzas y prendas de vestir; sin embargo, hasta el color colabora a acentuar la expresión del rostro de San Fernando, “con su peculiar intensidad psicológica”, de modelado casi perfecto, en el que los ojos poseen un enorme poder de penetración.

Las repetidas urgencias y encargos diversos interrumpieron los trabajos, en Jaén, de Pedro Roldán, que confía a su sobrino Julián Roldán los más perentorios, teniendo que ausentarse, junto con Valdés Leal, para acometer otros en la provincia de Cádiz... Ya no regresaría hasta 1683, en que esculpe la referida serie de estatuas, sobre una balaustrada, en la fachada barroca de la catedral de Jaén.

¿Fue obra de sus colaboradores el retablo de Santiago o el de San Benito en la iglesia mayor de Jaén?

¿Mientras Julián Roldán esculpía el relieve de *La Asunción* o el de *Santa Catalina*, en la fachada de la catedral gien-

nense, hacia Luisa, “la Roldana”, la atribuida imagen de candelero de *la Soledad*, de la iglesia de San Juan, de Jaén, o acometía el formidable retablo del *Descendimiento* de la Virgen, en la iglesia de San Ildefonso, de Jaén?

Estas y otras obras importantes de imaginería sevillana del siglo XVII, como el *Cristo de la Expiración*, de la iglesia de San Bartolomé, o el *Arcángel San Miguel*, de la sacristía de San Ildefonso —que tantas semejanzas ofrece con el de la parroquia de San Vicente, de Sevilla—, procedente de un desaparecido altar que había en el trascoro de dicha iglesia de Jaén, habría que buscarles su origen en torno a los trabajos de Pedro Roldán y su familia en Jaén por los años mencionados... Con lo que, otra vez, tendríamos que considerar la presencia en Jaén de Juan Valdés Leal para la realización de su estofado y pintura.

De cualquier manera, lo que es indudable que Valdés Leal no pudo ver colocadas sus pinturas de San Fernando en el proyectado retablo de la capilla del santo, en la catedral jienense. Si anduvo ocupado en esos otros trabajos, como el estofado y pintura de los mencionados retablos catedralicios o en el conmemorativo del *Descenso de la Virgen*, todos ellos de Jaén, o si no regresó más a esta última ciudad, como lo hiciera el maestro Pedro Roldán en 1683... El hecho es que el retablo de San Fernando no se construyó por entonces y las pinturas del santo rey don Fernando quedaron expuestas en alguna otra capilla, a la espera de su instalación definitiva, pues las actas capitulares de los siguientes años (25) no cejan en recordar los repetidos acuerdos que existían al respecto, recomendando unas veces que dicho retablo de San Fernando se haga en la capilla de San Antonio Abad (26) y optando, finalmente, porque sea en la capilla del Niño “que sirve hoy de sagrario y que se halla con un altar de madera de mal gusto” (27), determinándose aceptar el diseño de D. Manuel López, que había sido “aprobado por la Real Academia de San Fernando” (28).

(25) Vid. Actas capitulares de 21 de agosto y 20 de octubre de 1759 y 20 de octubre de 1789. Archivo de la Catedral de Jaén.

(26) Acuerdo capitular de 2 de marzo de 1790. Archivo Catedral de Jaén.

(27) Acuerdo capitular de 6 de marzo de 1790. *Ibidem*.

(28) Acuerdos de 30 de junio y de 9 de julio de 1790. *Ibidem*.

En ninguno de los posteriores acuerdos capitulares al de 1673 se hace mención de "las pinturas del retablo de San Fernando"; simplemente se trata de decidir cuál haya de ser la capilla catedralicia que se destine a San Fernando y en la que ha de construirse el altar a él dedicado. Todo lo cual confirma nuestra hipótesis de que las pinturas ya habían sido realizadas y que esperaban su instalación definitiva, bien en la capilla de San Antonio Abad o en la de San Eufrasio, donde apareció la citada *Cabeza de San Pablo*, obra también de Valdés Leal. Otra razón que apoya nuestra opinión es comprobar cómo el actual retablo de San Fernando, obra de Manuel López, no es sino una mediocre adaptación a los elementos nobles que poseía: el lienzo de *San Fernando*, la *Cabeza de San Pablo* y dos medallones —probablemente dos lienzos de mayor tamaño, recortados— que representan a *San Pedro* y *San Pablo* y que han sido colocados en los intercolumnios, con difícil visibilidad, y que debieron ser concebidos para decorar el banco del primitivo retablo. Los demás elementos que completan el retablo son de pésimo gusto y desentonan, por supuesto, con las mencionadas pinturas del genial artista sevillano, Valdés Leal.

Manuel CAPEL MARGARITO



J. de Valdés Leal. *Cabeza de San Pablo*, en el Museo de la Catedral de Jaén.

4

7





J. de Valdés Leal. *San Fernando*, en la catedral de Jaén.

