



III Centenario del pintor Valdés Leal. Córdoba y Sevilla, «alfa y omega» en su fiereza plástica

A mi maestro Doctor D. Antonio de la Banda y Vargas, catedrático de Arte de la Universidad Hispalense.

Estamos celebrando el III Centenario del pintor Valdés Leal en este año de 1190.

Juan de Valdés Leal Niza (Sevilla, 1622-1690) fue bautizado el 4 de mayo de 1622 en la parroquia de San Esteban de Sevilla, y no en 1630, como aventura Palomino.

Hijo de un portugués, Fernando de Misa, natural de Torresnovas, en el ducado de Aveiro. La madre se llamaba Antonia de Valdés Leal y era natural de Sevilla.

Juan de Valdés Leal, nuestro biografiado, adoptó el apellido materno, que fue el que usara siempre, apellido por otra parte oriundo de Portugal, como lo fueron Velázquez, Manuel Pereira, escultor, o Claudio Coello, apellidos que tanto contribuyeron al arte del gran siglo de España.

No sabemos de quién aprendió el oficio de pintor, ni sabemos de quién fuera discípulo. Algunos dicen que de Herrera «El Viejo». Palomino, su biógrafo y amigo, dice que se presume que del clérigo Roelas, aunque tampoco lo afirma. Pero tenemos que destacar esta hipótesis porque Juan de Ruelas (Roelas), el precursor de la famosa pintura barroca sevillana, murió en Olivares, de cuya colegiata fuera canónigo desde 1621 hasta su muerte, acaecida en 1625, cuando Valdés Leal era un infante de tres años de edad. Precisamente está constatado que Valdés Leal no fue muy aventajado ni lo que dice un joven que despuntara con precocidad, pues su primera obra al óleo es el *San Andrés* de la iglesia de San Francisco

de Córdoba, fechada en 1647, es decir a los veinticinco años de edad, pero para Diego de Angulo se fecha en 1649.

Existen comentaristas tales como el doctor José Luis Morales, el cual sostiene que Valdés Leal, cuando niño, pasó a vivir a Córdoba, llegando a ser éste discípulo de Antonio del Castillo (Córdoba 1616-1668), hijo del también pintor Agustín del Castillo. Antonio fue la figura central de la escuela cordobesa del siglo XVII y se impuso como el artista mayor de su tiempo.

Elizabeth du Gué Trapier, relaciona el *San Andrés* de Valdés Leal, obra primera de juventud, con un dibujo de Herrera «el Viejo» (Sevilla 1590-¿Madrid 1656?), pintor y grabador, del cual estamos en el IV centenario de su nacimiento, cuya actividad a partir de 1647 se desarrollara al parecer en Madrid, teoría de la cual también participa el doctor José Luis Morales.

Lo cierto es que Valdés Leal pasó a Córdoba siendo joven, adonde contrajo matrimonio con doña Isabel de Carrasquilla, cordobesa «y de familia muy ilustre en aquella ciudad» —nos dice Palomino—, la cual pintó también al óleo; no se sabe si con la instrucción de su marido o si tenía antes algunos principios», citando el contenido que su biógrafo nos reseña en *El Parnaso español pintoresco, laureado. Vidas de artistas españoles*.

Por la citada obra sabemos también que por la época del *San Andrés* pintó Valdés Leal el retablo principal de la iglesia del Carmen Calzado, extramuros de aquella ciudad, en el cual tiene las historias del santo profeta Elías, del que comentaremos más adelante, y también, en el sotabanco, unos santos de medio cuerpo hechos con tanta belleza en dibujo, colorido y manejo que parecen de Velazquez, y «sin duda, dice Palomino, son hechos por el natural, porque tienen aquella misma viveza y verdad».

Pero si queremos seguir una mejor ordenación hemos de volver a los antes citados doctores, don José Luis Morales y Marín y don Diego de Angulo, ya que ambos coinciden en que de ese mismo período cordobés, en 1653, pintara Valdés Leal la serie de cuadros para la iglesia de Santa Clara, en Carmona, hoy en el Museo de Sevilla y en la Fundación March; éstos tratan episodios de la vida de Santa Clara de Asís (Asís 1193 o 1194-1253), fundadora de las religiosas franciscanas conocidas por clarisas, que fue canonizada en 1255. De la citada serie de Carmona cabe destacar *La profesión de Santa Clara*, que en opinión del doctor Morales y Marín tiene ecos de Herrera «el Viejo». *El ataque de los sarracenos al convento de San Damiano* de Asís es el mejor de la serie, sin que por ello no sea digna de todo encomio *La muerte de Santa Clara*, que Gué Trapier relaciona con el que Murillo tiene pintado también sobre este mismo tema y que se encuentra en la Galería de Dresde, titulado *El tránsito de Santa Clara*.

Diego de Angulo selecciona también como el mejor el de *Los moros rechazados en los muros de Asís*, en la actualidad en el Museo de Sevilla; lo denota como el más valioso, por revelar en el mismo «la enorme capacidad del pintor por el movimiento desenfrenado y la violencia barroca». «Este mismo movimiento arrebatado es lo que inspira el gran lienzo central de *Elías en el carro de fuego*, en esa línea de grandes concepciones arrebatadas que el doctor Morales data de su segunda estancia en Córdoba en 1658, y que Beruete, Justi y Camón coinciden que el retablo del convento del Carmen de Córdoba se trate de su mejor obra; es, sin duda, la obra álgida del barroco español en su plena madurez. El tema central de la *Ascensión de Elías al cielo en el carro de fuego* es, en cierta manera, la obra cumbre que recoge la síntesis de conocimientos de este gran pintor.

De esta época y estancia cordobesa pinta Valdés Leal *LA VIRGEN DE LOS PLATEROS*, en cuya figura de María aparece el ideal femenino (Museo de Córdoba), en el que la Concepción está rodeada de San Eloy y San Antonio, «muy bien historiado y enriquecido de gloria y acompañamiento de ángeles», nos dice Palomino. Este cuadro, como la *Inmaculada*, que se encuentra en el Louvre y pintada también por esta misma época, son lienzos sobrecargados de figuras, en las cuales se pone de manifiesto unos picarescos rostros de angelitos, aspecto éste al que Valdés Leal dio mucha importancia, adjudicándole un gran protagonismo, ya que en ocasiones son la única nota amable de sus obras.

Dos años antes en Sevilla, en 1656, también pintó bellas Inmaculadas, entre las cuales destacan los ejemplares de los museos de San Diego (Estados Unidos), Lisboa y Cádiz.

Según Beruete, también en Sevilla y en este mismo año pintó su primer cuadro en esta ciudad, que no es otro que el *Desposorio de Santa Catalina* (Museo de Sevilla).

Para Diego de Angulo, en esta fecha el primer ciclo que pinta es el del monasterio de San Jerónimo de Buenavista, hoy en el Museo de Sevilla. Dicho ciclo, entre 1657 y 1658, consta de nueve Santos Jerónimos y dos monjas para el mismo monasterio; son obras frías, enfáticas y de fuerte claroscuro.

San Jerónimo, padre y doctor de la Iglesia, ha sido uno de los Santos que más han protagonizado mediante su representación la iconografía del arte cristiano de occidente, sobre todo durante los siglos XVI y XVII. Esto hay que atribuirlo al interés de la Contrarreforma para imponer la autoridad de la *Vulgata*, interpretación del santo eremita, frente a la libre interpretación de la Biblia que propugnaba el protestantismo.

Fue nuestro pintor un eximio retratista, pues por la época cordobesa, en la cual pintara *La Virgen de los Plateros*, nos dice su biógrafo Palomino que pintó

también el retrato del licenciado y doctor don Enrique de Alfaro, sumamente parecido y hermano del pintor Juan de Alfaro cuando don Enrique era todavía licenciado, «con tal viveza, que parece el mismo natural, y que promete las grandes prendas de que se enriqueció su ingenio con el ornato de todas buenas letras, sin olvidar las de la poesía, de la que fue siempre tan fecundo aquel delicioso suelo cordobés».

Se da la circunstancia que el doctor don Enrique de Alfaro como su hermano Juan el pintor son ascendientes por línea materna del que esto escribe. Juan de Alfaro el pintor yace sepultado en la capilla del Sagrario, adonde así reza su lápida ubicada en la Parroquia de Santa Marina de Aguas Santas de la ciudad cordobesa; al lado de la lápida está la pila bautismal, en la cual su descendiente pintor y ahora escritor fuese bautizado el que esto suscribe.

En esta línea del género del retrato caben destacar, sin duda alguna, como los mejores salidos de su pincel los retratos de los dos donantes de medio cuerpo de *la Concepción* que estuviese en la National Gallery de Londres y más tarde incorporada en el Museo del Louvre. En ésta se conjugan todas las excelentes dotes del pintor. Es obra pintada con esmero, en la cual pone de manifiesto sus grandes virtudes de colorista. También en la *Asunción de la Virgen* revela su sentido amable la femeneidad, siendo toda ella creación muy barroca (Dr. Carvalho, chateau de Villandry).

Consta en documentos testimonio por el cual Juan de Valdés Leal solicita del Consejo Hispalense licencia para usar el oficio y se le conceda (4 de febrero) por seis meses, al cabo de los cuales había de examinarse. Anteriormente y después de estos citados documentos realiza en la ciudad hispalense numerosos encargos de obras, tanto públicas como particulares. En 1659 lo encontramos desempeñando el encargo de «Alcalde Alamián» del gremio de la pintura (Juez de los litigios del oficio con los particulares), en el cual fue reelegido y nombrado Mayordomo de la Hermandad de San Lucas, oficio en el que cesó en 1663.

Al igual que se conservan dicho documentos los hay también que veredictan las actividades de Valdés Leal en este período. Al ser fundada por los pintores sevillanos una academia de Dibujo en la Lonja de Sevilla en 1660, Murillo fue designado presidente, pero a pesar de poner todas sus energías intelectuales en dicho Instituto y en su cargo, tuvo que renunciar a dicho cargo por rivalidades con Valdés Leal, al cual los pintores sevillanos eligieron presidente de la Academia (1664-1666), y no por la tesis de algunos autores que sostienen que le hicieron presidente a Valdés Leal a la muerte de Murillo (1682, Sevilla). Pero como no le faltaron a Valdés Leal en el cargo de presidente roces y contiendas con el bonachón y pacífico Murillo, renunció éste también al cargo de la Academia que fundara Murillo, según algunos autores, en 1660, como se sabe, pero con la colabora-

ción también de Herrera «el Mozo» (Sevilla 1622-Madrid 1685), el cual estuvo en la Academia hasta que en 1672 pasara a Madrid por ser nombrado pintor de cámara por Carlos II, así como maestro mayor de las obras reales de arquitectura (1677).

La vida y obra de Valdés se debatió, como seguiremos viendo, entre Córdoba y Sevilla; sin embargo, sabemos por Palomino que el artista estuvo en Madrid en 1664 y visitó El Escorial, teniendo de esta forma ocasión de estudiar las colecciones reales, pues en su obra posterior se pone de manifiesto que no sólo admiraba y seguía de algún modo el estilo de Claudio Coello y Carreño de Miranda, sino que se engrandeció con el conocimiento tanto de Pedro Pablo Rubens como de Van Dyk, con los cuales enriqueció su paleta y su repertorio iconográfico. No tenemos constancia por la cual que se sepa que dejara obras pintadas en Madrid.

Valdés Leal, a saber, documentalmente ejerció también otras artes, por las que pasó a ser el mejor decorador de Sevilla. Fue maestro estofador (en Sevilla hay numerosos retablos de la época pintados y dorados por Valdés Leal), escultor, aunque no se conoce ninguna obra. Dice de él Palomino, en su biografía: «... fue facilísimo, como lo manifestó en todas estas facultades en aquella celeberrima función tan plausible de la canonización del Santo Rey don Fernando, que celebró aquella ínclita ciudad, con sus dos ilustrísimos cabildos, y el afectuoso celo de sus opulentos moradores el año 1671, donde manifestó nuestro maestro Valdés Leal los grandes caudales de su talento, acudiendo con sus trazas, modelos y dirección de arquitectura, ornatos, historias y jeroglíficos, a tan estupendas máquinas, y tanto número de oficiales, como concurrieron al desempeño de tanto asunto, que fue la admiración de toda España, y aún de la mayor parte de Europa, por las muchas naciones que concurren siempre en aquella gran ciudad, cebadas del interés de su aplaudido, cuanto su envidiado comercio».

Diego de Angulo dice: «Valdés Leal, personalidad artística y humana muy diferente de la de Murillo, casi rigurosamente coetáneo suyo, de temperamento nervioso y genio violento, choca con él en diversas ocasiones en la Academia. Artísticamente se encuentra también muy lejos de su sentido de la medida y de su amor a la belleza. Valdés Leal se deja seducir por el afán de movimiento que hemos visto inspirar en los pinceles de Lucas Jordán en esta última etapa barroca seicentista, llegando el pintor sevillano a extremos extraordinarios. Más deseoso de expresión que de belleza, sus modelos son con frecuencia decididamente feos, y, aunque inspirado por Minerva ajena, llega a complacerse en lo macabro y repugnante, alcanzando una de las metas del realismo barroco. Por desgracia, Valdés Leal es artista de labor muy desigual». De dibujo en general descuidado, maneja el color con gran soltura, empleando en su edad madura una técnica muy deshecha de tipo impresionista, equivalente a la cultivada en Madrid por Francisco Rizi y Herrera «el Mozo». Este temperamento nervioso de nuestro pintor lo deja-

ba traslucir en las actitudes de los modelos de su obra. En las historias de *Las tentaciones de San Jerónimo*, hoy en el Museo de Sevilla, y en el de la *Flagelación del Santo*, manifiesta en ambos su predilección por el movimiento de manera muy intensa y fogosa, así como las actitudes violentas. Su desprecio por la belleza femenina lo revela en los rostros de las diablasas que tratan de seducir al eremita. Sin embargo, existe un dualismo en su carácter a la hora de pintar otras actitudes, en las cuales quiere buscar el reposo; debería ser hombre de temperamento muy inestable y desigual. Díganlo, si no, los hermosos lienzos de la antes citada serie de San Jerónimo dedicados a miembros ilustres de la Orden, en los cuales predominan las actitudes reposadas, como lo es el de H. Yáñez, en contraposición, como decíamos antes, de otros como el de Fray Juan de Segovia, en el cual forcejea con el monstruo del pecado, éste de estilo muy nervioso.

Como apuntábamos anteriormente, los beneficios de sus cuadros no le bastaban a Valdés Leal para subsistir, dice el doctor Morales y Marín. En 1665-1666 dora las rejas de la capilla de las Angustias y la de la antesacristía de la Catedral de Sevilla, así como el retablo mayor de la iglesia de San Antonio, cuyos muros y pilares también decoró. Sabemos que Pedro Roldán (Antequera 1624-Sevilla 1671) tenía el taller más famoso de escultura de Sevilla y que Valdés Leal le encarnaba las figuras.

De fechas anteriores tenemos en el Museo de Sevilla *San Juan y las Marías camino del Calvario*, fechadas en 1660. Esta obra supuso una nueva etapa de su producción. Angulo dice del mismo que «ahora el dibujo trémulo y la pincelada que no termina de concretarse, confiriendo un adecuado alejamiento a los toques de color, prestan a sus obras una apariencia dinámica, de formas deshechas, que otorgan un inusitado protagonismo a las eferescencias cromáticas».

Por este mismo año Valdés Leal pintó la composición de la Casulla de San Ildefonso, que Angulo ve próximo, a otra de análogo tema de Bartolomé Esteban Murillo (El Prado).

Valeriano Bozal dice acerca de nuestro artista: «La teatralidad insuperable de Valdés Leal puede ser considerada como el mejor representante de una pintura literaria y teatral. Si a Murillo le interesaba excitar la piedra sentimental de los fieles alejando su imagen de la realidad concreta, muchas de las obras de Valdés Leal, como *In ictus oculi* y *Finis Gloriarum mundi* (en la Iglesia del Hospital de la Caridad), pretenden atemorizarles para que se porten bien. Nos encontramos un colorista que muchas veces descuida la terminación de los cuadros, los aboceta sin preocuparse del equilibrio y la perfección. Este abocetamiento produce una sensación de dinamismo».

Anduvo Juan de Valdés Leal, como estamos viendo, a caballo entre Córdoba y Sevilla, y hacia 1671-1672, en esta última ciudad, pintó para el caballero y filántropo sevillano don Miguel de Mañana (Sevilla 1626-1679), fundador del Hospital de la Caridad de Sevilla, sobre el cual se formó una leyenda acerca de su juventud un tanto desordenada y posteriormente su arrepentimiento, no faltando autores y comentaristas que relacionen a don Miguel de Mañana con el personaje de don Juan Tenorio.

En 1672 se fecha el contrato con Miguel de Mañana, por el que Valdés Leal pintara dos grandes medios puntos de la Iglesia y Hospital de la Caridad. Mañana supo inculcarle su sentimiento piadoso, así como su espíritu ascético, dando ocasión a composiciones tales como los famosos y conocidos Jeroglíficos de las postimerías, que tratan sobre la vanidad de las glorias humanas. Pensamos que el de mejor factura es el titulado *Ni más ni menos*, llamado así por la leyenda que figura encima de los platillos de la balanza.

De siempre se ha tenido a nuestro pintor como el pintor de los muertos por excelencia. Valdés Leal se identifica con el espíritu de Mañana, como dijimos antes, lo cual le lleva a representar con insuperable maestría las composiciones en las cuales nos ofrece tanto cadáveres como cabezas de mártires decapitados. De este modo se hace inigualable en la alegoría sobre lo caduco de las cosas de este mundo, como lo es la representación de cadáveres en descomposición, entre éstos el de un obispo y el de un caballero de Alcántara, al que otros comentaristas dicen que es de Calatrava, titulado «El pudridero». Dichas obras, si por su temática son simbólicas, merecen tenerse entre las de primera clase como cuadros de gran categoría por su factura y por su técnica, así como por su gran riqueza y belleza de colorido. En estas dos obras, que como dijimos terminan en medio punto, ambas haciendo, por tanto, pareja, los más inmundos insectos recorren los ropajes de ricas sedas tanto del caballero de Alcántara como el del prelado, figurando al fondo del cuadro los huesos y calaveras de los antecesores que le precedieron. Los vicios y virtudes penden de una balanza sostenida por una mano llagada, representados por símbolos, así como la sabiduría es representada por un buho que está de espectador, contemplando el desarrollo de la escenificación macabra de la verdad de las Glorias del mundo. En la *Alegoría de la muerte* pone de manifiesto su gran capacidad de representación de los objetos que aparecen amontonados en naturalezas muertas. En uno de estos cuadros el esqueleto de la muerte avanza hacia el contemplador del cuadro o espectador mientras que un pie lo descansa en el mundo, llevando bajo un brazo el ataúd y la guadaña en una mano, mientras que con la otra apaga la luz de nuestras vidas, que se extinguen en un abrir y cerrar de ojos «In ictus oculi», como se puede leer al lado de la llama alrededor del cirio. Las coronas, báculo, mitras, cetros y armas por las cuales lucha

nuestra vanidad están en primer término del cuadro, con un orden un tanto descuidado.

En dicha secuencia se trasluce todo el sentimiento trágico y el concepto patético de la «España negra» del movimiento barroco, que se produce en esta serie con una fiereza desgarradora, así como la reveladora desnudez y profundo dramatismo que no fueron otra cosa que la traducción y fiel interpretación de la ideología de don Miguel de Mañara en su *Discurso de la Verdad*, por el cual saca a la luz las miserias de la vida, así como el cénit del conjunto de todas las vanidades. Puede decirse sin temor a equívoco que con estas obras del Hospital de la Caridad, de Valdés Leal, la pintura española culmina su punto más álgido del realismo. Su obra peca de exceso, casi rayando en el patetismo, al exagerar el infortunio de su vida, al revelar cuanto de feo y de macabro puede coexistir en la naturaleza humana, poniendo por ello de manifiesto que dichos temas reflejan el pensamiento de Miguel de Mañara, del que Valdés ha dejado su retrato, en el cual está el caballero ante su mesa. Dicho cuadro puede verse en la sala de juntas del Hospital, si bien cabe destacar en el mismo la religiosa representación al trazar su composición.

De toda esta serie de obras de Valdés Leal no es menos importante la que tiene dedicada a la vida de San Ignacio de Loyola (Loyola, Azpeitia ¿1491?-Roma 1556), fundador de la Compañía de Jesús, santo muy representado en la iconografía por los artistas con mucha frecuencia en la Contrarreforma. Dicha iconografía se inspira toda en el retrato pintado por Alonso Sánchez Coello y la mascarilla que le sacara, si bien luego éste está en paradero desconocido. La citada serie que Valdés hace del fundador va destinada a la Casa Profesa de los Jesuitas de Sevilla, y está compuesta de ocho lienzos fechados entre 1674 a 1676 y hoy pueden verse en el Museo de Sevilla; de ellos cabe destacar el de *San Ignacio con la aparición de Cristo*. En esta serie y a juicio del profesor August L. Mayer, colaboró Lucas Valdés, el hijo del pintor.

Valdés Leal es uno de esos pintores de los cuales cabría mucho que profundizar, sobre todo en sus aspectos más característicos, pues cabe reseñar que mientras por aquella época la tónica general era la secularización del arte, tanto fuera de España como en su interior, se establecía una separación o divorcio entre lo que era el arte y la misma iglesia; por ello Valdés se diferencia de la moda en que invierte el sentido al poner de actualidad todo lo mundanal al servicio de la Iglesia, poniendo también el género de donantes con sus retratos en su pintura religiosa. También es inútil intentar encontrar en este pintor los temas de carácter mundano. Puede muy bien darse a Valdés Leal el título o sobrenombre de «último pintor de la iglesia». Para sus temas religiosos supo encontrar soluciones tanto técnicas como compositivas en más alto grado que las del propio Bartolomé Esteban

Murillo, su rival. Cuadros que reúnen dichas características se podrán ver cuando abran el museo, ahora cerrado, de Sevilla: son admirables algunos, como el de la composición de las *Santas Mujeres que llegan al sepulcro del Señor guiadas por San Juan*, cuadro de factura febrilmente agitada, de exaltación interna y dinamismo de los cuerpos.

Siguiendo al profesor August L. Mayer, éste dice de *El Cristo con la Cruz auestas* (Nueva York, Museo de la Hispanic Society) que el tema en la Pasión encuentra una solución pictórica-monumental cuyo equivalente plástico hallamos en el famoso *Cristo del Gran Poder*, de Montañés, no sólo en la figura principal, sino en las de San Juan y las Virgenes.

En dicha obra el pintor sevillano logra alcanzar una verdadera obra maestra de primera magnitud.

No sabemos a qué obedece el que en su última época se acuse, de manera muy notable los defectos de su pintura, como lo es el descuido del dibujo puesto de manifiesto en *la entrada del Rey San Fernando en Sevilla* fechado en 1683 y que se encuentra en San Vicente, de la ciudad de Sevilla, en cuya obra se denota una mano nerviosa, febril y precipitada.

En el *Cristo entre los doctores*, cuadro de esta última época, hoy en el Museo del Prado, y la *Presentación de María en el Templo* (Márquez de Rafol), las figuras las pospone a un protagonismo mayor de los elementos arquitectónicos, ejerciendo éstos últimos funciones decorativas.

Su último período artístico y fase última de su vida (1669-1690) coincidió en su Sevilla natal, inclinándose sus gustos por los temas fúnebres y su paleta se oscureció, aspecto este último indicativo de pasar, tal vez, por fases depresivas y tristezas, pues ya hemos dicho anteriormente que poseía un temperamento inestable, pues en contraposición de esta etapa última, en la cual imperaba lo macabro, cabe destacar esa obra en la que produjo la *Inmaculada* y la *Asunción* del Museo de Sevilla, las cuales son muy elocuentes de un conjunto de factores tanto técnicos como anímicos, en los que cabe apreciar una gran claridad de estilo, de diseño y colorido como de su mejor momento psíquico, que en arte no sabemos cuál de los dos es más sugerente en contenidos, objetivos y resultados a nivel virtuosista.

Cuantos comentaristas han querido ocuparse de nuestro pintor han tenido que utilizar como guía a su biógrafo Palomino y siguiendo a éste podemos conocer cómo a los sesenta años a Valdés Leal le dio un accidente de perlesia en el mismo tiempo que tenía ajustado con Pedro Corvete el pintar de historias sagradas toda la iglesia de los venerables sacerdotes, que por la imposibilidad de don

Juan los hubo de ejecutar su hijo don Lucas, «muy heredero de las aventajadas prendas de su padre, quien murió cosa de dos años después de este accidente». Para Palomino murió en 1691, el 14 de octubre, pero posteriores investigadores aportan que fue en 1690 y sepultado en la Parroquia de San Andrés, también de Sevilla.

El profesor August L. Mayer nos informa de cómo los discípulos de Valdés Leal heredaron de su maestro la riqueza del colorido, si bien ninguno de éstos consiguió pintar obra de importancia. El hijo del artista, Lucas Valdés (Sevilla 1660-Cádiz 1724), se sabe que fue notable matemático, llegando a ser profesor de la Escuela Náutica de Cádiz hasta su muerte.

En las pinturas de Lucas Valdés se encuentran acentuados lo que en su padre se dice que eran defectos; así lo corroboran las pinturas que Lucas hace en murales, en 1703, en San Pablo, y otras cuatro, de idénticas características, en la iglesia del Hospital de la Hermandad de Sacerdotes de Sevilla antes citada. Del mismo Lucas Valdés se conservan algunos lienzos en el Museo de Sevilla, en los cuales cabe destacar la influencia de Murillo y de Juan de Alfaro (muerto en 1704). Produjo Lucas, bonitos paisajes y piezas arquitectónicas, algunos de ellos en citado Museo Hispalense, con pequeñas composiciones religiosas que están de acuerdo con el agrado del público.

Palomino nos comenta en su biografía que fue a visitar a Valdés Leal a Córdoba en el año 1672, siendo Palomino aún un muchacho, diciendo éste que recibió de Valdés Leal «algunos documentos para su gobierno, no habiendo otros pintores por allí que les pudieran dar luz a sus aficiones de mucho». Añade también «que era un hombre verdaderamente erudito y práctico en la facultad». Fue don Juan Valdés Leal de constitución pícnica, pues añade su biógrafo que era de mediana estatura, grueso, pero bien hecho; redondo de semblante, ojos vivos y de color trigueño claro. Dichas características se advierten en el autorretrato que se hizo al aguafuerte.

Valdés Leal es hoy el pintor desconocido del cual cabe decir que además de ser barroco fue españolísimo, prolífico y fecundo, según podemos ver a través de su copiosa e ingente labor, si bien está hecha casi siempre con prisas, como le pasaba a Berruguete en el orden de la escultura; por tanto, su otra está llena de altibajos, sorprendiéndonos más sus grandes excelencias que sus vulgaridades, pero esto no es privativo de Valdés. Hasta en Picasso se observan estas características, como a todo pintor fecundo, al igual que todo profesor sólo puede dar contadas veces a lo largo del curso las lecciones magistrales.

Su vida, como hemos estado viendo en breve síntesis, transcurrió entre Córdoba y Sevilla, si bien dijimos muy de pasada que estuvo por Madrid en 1664,

según Palomino, no sabiéndose si hizo allí pintura alguna, pero su biógrafo supo por Claudio Coello que Valdés Leal había ido por la Academia y que dibujaba dos o tres figuras cada noche. También nos dice que su vida la consagró a pintar lienzos para retablos, iglesias y conventos; sabía disponer las figuras con acierto y habilidad, si bien éstas eran a veces muy numerosas, pareciendo sus actitudes tener concomitancia con la pintura de los flamencos del siglo XVII. Pero el sentido de grandilocuencia que Valdés supo imprimir es de todo punto española. Sus dibujos eran fáciles y seguros, pero a veces se aprecia en ellos descuidos palmarios. Pintada con amplia pincelada, adelantándose dos siglos a su tiempo, como podemos ver; pero ésta, si bien está hecha con facilidad, hay que buscarle remite e influencia tanto de Herrera «el Viejo» como del hijo, Herrera «el Mozo», imprimiendo así cierto desenfado propio de la elegancia de lo mejor de los barrocos. Sabía esfumarse los contornos tanto de las figuras como de los paisajes. A. L. Mayer dice: «Fue, sin duda, el colorista más importante de España en el siglo XVII, pero no hay nunca en sus lienzos la distinción luminosa de Zurbarán ni el esplendor de Murillo».

Casi todos los grandes barrocos de la época fueron eximios en el género del bodegón y en sus floreros; así El Greco, Velázquez, Murillo, Zurbarán, Herrera «el Mozo», el propio Valdés Leal, Pereda y Mateo Cerezo todos ellos pintaron naturalezas muertas.

En distintas colecciones particulares, sobre todo de Madrid, en las ya citadas iglesias de Córdoba y en el mismo museo cordobés, encontramos composiciones de cabeza de San Juan Bautista en un plato, o de San Pablo, junto a los cuales se hallan la espada, o la de otros santos decapitados. Este gusto, un tanto macabro, tiene posteriores influencias en las cabezas de soldados muertos o turcos decapitados, tanto en los cuadros de Gericault como en los de Eugenio Delacroix.

Se ha dicho, y no carente de fundamento, que el interés naturalista de Valdés Leal se pone de manifiesto al servicio eclesiástico para que con la veneración de los Santos Mártires la Igledea quisiera invitar al estímulo a los fieles y hacerles así de esta manera proclives a la confesión de su fe con la misma exaltación y espíritu de sacrificio e inmolación que aquellos otros llevados al lienzo. Sin estos fundamentos no podría entenderse la clave de estas pinturas de esqueletos y repugnantes gusanos representados con ese verismo que entra en consonancia con el espíritu y pensamiento de los oradores sagrados de la época, los cuales gustaban de hacer referencias a los nauseabundos espectáculos del cadáver en descomposición sin otro objeto que el sagrado de mover a la penitencia.

En este año, en el cual conmemoramos el III Centenario de Valdés Leal, la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Sevilla, que como se sabe es

