

todos los datos conocidos de la actividad de Mateo Gallardo como pintor corresponden a doce años, los finales de su vida. Si como piensa Angulo¹⁵ la actividad de Gallardo comienza en 1630, en esta fecha ya habría terminado su aprendizaje, aun cuando su condición de maestro secundario le dejaría huecos libres en su personalidad para contagios de estilo de otros artistas más importantes, contagios perceptibles en la *Inmaculada* del Colegio Mayor Poveda con el estilo de Francisco Rizi —el maestro principal en el encargo de Plasencia— y con las formas y tipologías de Antonio de Pereda, pintor coetáneo de Gallardo.—ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR.

PINTURAS DE VALDES LEAL EN UN RETABLO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

Desde que en 1911 Beruete señalase¹ como obras de Valdés Leal las pinturas que adornan el retablo de la Virgen del Rosario que figura en la que fue capilla de San Lucas de la parroquia sevillana de San Andrés, diversas han sido las consideraciones que sobre ellas se han emitido, en la opinión crítica sobre dicho pintor.

En principio, señalaremos que aunque el retablo al que aludimos se encuentra en la actualidad en la capilla que en tiempos pasados perteneció al gremio de los pintores sevillanos, su presencia en ese lugar apenas data de un siglo. En efecto, el retablo estuvo inicialmente en la capilla situada en la cabecera de la nave de la Epístola, actual archivo de la parroquia, habiéndose trasladado a su actual emplazamiento a fines del siglo XIX².

El retablo, fechable hacia 1670, es de medianas dimensiones, puesto que se ajustó al reducido tamaño de la capilla para la que fue creado. Se articula por medio de columnas salomónicas, las cuales flanquean la hornacina central, donde figura una escultura de la Virgen con el Niño, puesta bajo la advocación de la Virgen del Rosario. Las molduras que enmarcan la hornacina central fueron realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII, alterándose, con tal motivo, de manera poco afortunada el primitivo diseño del retablo. En el

pintura de Plasencia parece más oscuro y denso que el del *Tobías y el ángel*, de Bruselas y, desde luego, distinto del brillante y rico colorido de la *Inmaculada* que publicamos.

¹⁵ ANGULO IÑIGUEZ, 1971, p. 58.

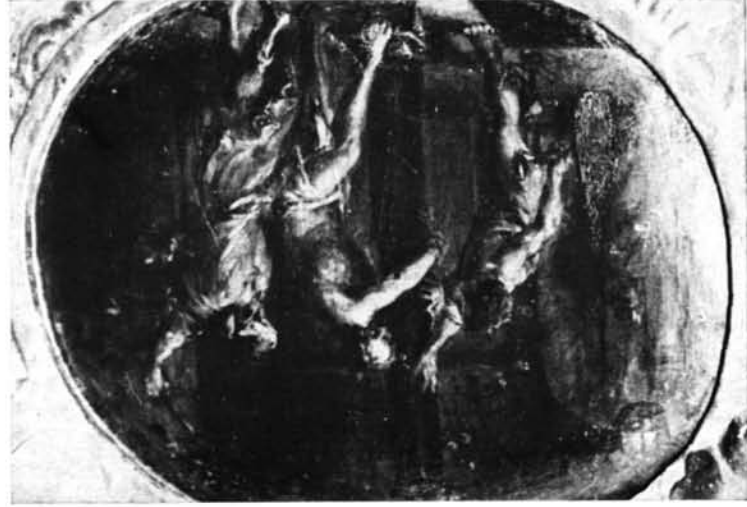
¹ BERUETE Y MORET, Aureliano, *Valdés Leal: Estudio crítico*, Madrid, 1911, pp. 45-50. Indica este autor que los medallones son 30, cuando la realidad es que son justamente la mitad. Este mismo error mantiene Mayer, cfr. MAYER, Augusto: *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig, 1911, p. 205 e *Historia de la pintura española*, Barcelona, 1928, p. 333. GESTOSO, José en *Valdés Leal*, 1916, pp. 192-193. Señaló correctamente quince medallones y los admite como obras del artista. Sin embargo Kinkead las excluye del catálogo de las obras de Valdés Leal. Cf. KIWKEAD, DUNCAN THEOBALD, *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His life and work*. Nueva York y Londres, 1978, p. 499.

² Sobre la estancia y desaparición del gremio de los pintores sevillanos en la capilla en la que ahora se encuentra este retablo, cfr. SANZ, MARÍA JESÚS Y HEREDIA, MARÍA DEL CARMEN, *Los pintores en la iglesia de San Andrés*, «Archivo Hispalense», núm. 179, Sevilla, 1975.

Sevilla, Iglesia de San Andrés. Retablo de Nuestra Señora del Rosario. Pinturas por Juan de Valdés Leal: 1. Flagelación.—2. Camino del Calvario.—3. Oración en el huerto.—4. Coronación de espinas.



3



1



4



2

intradós de la hornacina central aparecen quince pinturas, realizadas al óleo sobre tablas de pequeñas proporciones, que representan los misterios dolorosos, gozosos y gloriosos del Santo Rosario.

Con respecto a la autoría del retablo, puede sugerirse, por las características de su diseño, que sea obra de Bernardo Simón de Pineda, mostrando, de hecho, un estilo próximo al de otras obras de este artista, en especial los retablos laterales de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. Por otra parte, la escultura de la Virgen del Rosario que preside el conjunto muestra un estilo concordante con el de Pedro Roldán, advirtiéndose una afinidad expresiva con obras de similar índole de este maestro, y ello tanto en las figuras de la Virgen y el Niño como en las cabezas de los pequeños ángeles que figuran en la peana y en el relieve que respalda el grupo central³.

La supuesta actuación de Pineda y Roldán en este retablo se complementa con la decoración pictórica ejecutada por Valdés Leal, quien, recogiendo la olvidada atribución de Beruete, consideramos pintó las escenas del intradós v, seguramente, policromó el retablo y las imágenes de la Virgen y el Niño. Colaboración nada extraña si se tiene en cuenta la larga serie de obras llevadas a cabo conjuntamente por estos tres grandes maestros del siglo XVII sevillano⁴.

Las pinturas que integran este retablo, mencionadas de abajo arriba y de izquierda a derecha, son las siguientes: *La Oración en el huerto* (óvalo, 22 × 45 cms.), *La Flagelación* (óvalo, 29 × 40 cms.), *La Coronación de espinas* (trilobulado, 34 × 50 cms.), *Cristo con la cruz a cuestas* (óvalo, 29 × 40 cms.), *La Crucifixión* (trilobulado, 34 × 50 cms.). *La Resurrección* (óvalo, 22 × 45 cms.), *La Ascensión* (óvalo), *La Venida del Espíritu Santo* (óvalo), *La Asunción* (óvalo). *La Coronación de la Virgen* (óvalo, 22 × 45 cms.), *La Anunciación* (trilobulado, 34 × 50 cms.), *La Visitación* (óvalo, 29 × 40 cms.), *El Nacimiento de Cristo* (trilobulado, 34 × 50 cms.), *La Presentación* (óvalo, 29 × 40 cms.) y *El Niño ballado en el templo* (óvalo, 22 × 45 cms.). Las representaciones de la Ascensión y la Asunción se encuentran casi en su totalidad ocultas por la moldura añadida en el siglo XVIII, encontrándose completamente perdida la Venida del Espíritu Santo que figura en el ático.

El conjunto del retablo configura un prototipo que, si bien no es muy común en el arte barroco sevillano, debió de realizarse en varias ocasiones, estando inspirada su tipología en la devoción contrarreformista al Santo Rosario y en la multiplicación de su práctica por el culto cristiano⁵.

Aunque los tableros, pintados en nuestra opinión por Valdés Leal, están

³ Ángeles de igual tipología y forma se encuentran en el ático del retablo del Cristo de la Caridad de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, trazado por Bernardo Simón de Pineda y esculpido por Pedro Roldán. Cfr. VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M. *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1980, p. 51. lám. XXVI.

⁴ La atribución de este conjunto a Pineda, Roldán y Valdés Leal fue formulada ya por A. MORALES, M.ª J. SANZ, J. M. SERRERA y E. VALDIVIESO en su *Guía artística de Sevilla y su Provincia*. Sevilla, 1981, p. 185.

⁵ En la parroquia de San Pedro de la localidad de Peñaflor, Sevilla se encuentra un retablo de estructura similar a éste, también de escuela sevillana y fechable hacia 1700. Dedicado, igualmente, a la Virgen del Rosario, las pequeñas tablas con representaciones de los Misterios del Rosario que en un principio figuraron en el intradós de la hornacina central se encuentran en la actualidad situadas en las calles laterales. Cfr. MORALES, A., SANZ, M.ª J. SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística*, op. cit., p. 592.

tratados con independencia unos de otros, en su composición e iconografía no pueden entenderse sin tener en cuenta que están concebidos en función de la escultura central, a la que complementan, ya que sólo a través de ellos la presencia amable de la Virgen con el Niño lleva de inmediato al fiel a la meditación sobre los distintos Misterios del Rosario⁶.

La colocación de estas pinturas en el intradós de la hornacina condicionó, claramente, la técnica empleada por Valdés Leal, quien, al ejecutarlas, tuvo en cuenta que su visión sería siempre dificultosa y necesariamente lejana y que su iluminación no sería nunca intensa ni uniforme. Teniendo en cuenta estos datos, Valdés Leal las pintó con una técnica que posibilitara, al máximo, su percepción. Esa técnica fue la del abocetamiento, ejecutándolas «alla prima» con un dibujo ágil, potenciado por medio de bruscos y rápidos toques de pincel, los cuales otorgan una intensa vibración a las figuras que protagonizan las escenas. En éstas, el artista se centró, casi exclusivamente, en la descripción del tema central, obviando la descripción de detalles accesorios y de fondos ambientales, que cuando aparecen están someramente descritos. Asimismo, el artista tuvo en cuenta el punto de vista del espectador, introduciendo enfoques centrales en aquellas escenas que están situadas en las zonas inferiores y diagonales, de abajo-arriba, en las que figuran en las partes superiores, en las que incluye marcados escorzos, que ayudan a corregir los defectos de la visión en oblicuo.

El tratamiento abocetado que Valdés Leal emplea en este conjunto pictórico es el más extremado de los conocidos dentro de su producción. Sólo las pequeñas tablas firmadas y fechadas en 1660 por Valdés Leal que representan Las Bodas de Caná y La Comida en casa del fariseo, recientemente adquiridas por el Museo del Louvre, presentan un estilo próximo al de estas obras. En ellas, sin embargo, la técnica está más cuidada, tanto en la descripción de los personajes como en la captación de los detalles accesorios y a la descripción de los fondos arquitectónicos⁷.

Como resumen, diremos que, tras el examen del conjunto pictórico del retablo del Rosario, el catálogo de Valdés Leal se enriquece con un nuevo conjunto de obras, algunas, en especial La Flagelación, Cristo camino del Calvario y La Coronación de espinas, las mejor conservadas, de gran calidad. En ellas, como en las restantes, se aprecian con toda claridad algunos de los rasgos que mejor definen estilísticamente a Valdés Leal, uno de los grandes maestros del XVII español.—J. M. SERRERA Y E. VALDIVIESO.

⁶ Sobre la relación que se establece entre las distintas pinturas que integran un retablo y entre ellas y la figura central del mismo, cfr. GALLEGO, Julián, *Los compartimentos tabicados*. «Revista de Occidente», núm. 110, Madrid, 1972.

⁷ MOURA SOBRAL, Luis de, *Deux nouveaux Valdés Leal*, «La Revue de Louvre», diciembre, 1982, núms. 5-6, pp. 356-362. En este trabajo el autor pone intuitivamente las tablas del Louvre en relación con las de la iglesia sevillana de San Andrés. Con respecto a las tablas del museo parisino, piensa que pueden proceder o de un pequeño retablo, o de un mueble destinado a un refectorio o de un arca eucarística. A estas posibilidades nosotros queremos añadir que quizás esas tablas se pintaron para estar dispuestas a ambos lados del sagrario, o tabernáculo, de un retablo; hipótesis viable si se tiene en cuenta su tamaño y temática, en ambos casos eucarística. De hecho, pudieron haber estado colocadas como aún lo están las pequeñas tablas que en 1617 Pacheco pintó a ambos lados del tabernáculo del retablo mayor de la parroquia sevillana de San Lorenzo, en las que representó a Melquisedec y a Aarón. Sobre los citados cuadros de Pacheco, cfr. VALDIVIESO, E. Y SERRERA, J. M., *Pintura sevillana del Primer Tercio del siglo XVII* (en prensa).