

Els *Jeroglíficos de las Postrimerías*.  
Dues *vanitas* de Valdés Leal a  
l'Hospital de la Caridad de Sevilla.

---

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Alumne: Lluís Plaza i Font (NIUB: 14840851).

Tutora: Dra. Carme Narváez Cases.

Departament d'Història de l'Art Modern.

Facultat de Geografia i Història.

Universitat de Barcelona.

Curs 2015 – 2016.



---

«Entró finalmente la tan temida reina... Se sentó en aquel trono de cadáveres, en una silla de costillas mondas, con brazos de canillas secas y descarnadas, sitial de esqueletos, y por cojines calaveras, bajo un deslucido dosel de tres o cuatro mortajas, con goteras de lágrimas y randas al aire de suspiros, como triunfando de soberanías, de bellezas, de valentías, de riquezas, de discreciones y de todo cuanto vale y se estima».

BALTASAR GRACIÁN, *El Criticón*, 1657.

---



# ÍNDEX:

ELS JEROGLÍFICOS DE LAS POSTRIMERÍAS. DUES VANITAS DE VALDÉS LEAL A  
L'HOSPITAL DE LA CARIDAD DE SEVILLA. ESTAT DE LA QÜESTIÓ.

0. PRESENTACIÓ.	9
1. LA PINTURA SEVILLANA DEL SEGLE XVII.	11
2. JUAN DE VALDÉS LEAL: VIDA I ESTIL.	15
3. ELS JEROGLÍFICOS DE LAS POSTRIMERÍAS.	21
3.1. Fitxa tècnica (I): <i>Finis Glorae Mundi</i> .	21
3.1.1. ELEMENTS DE <i>FINIS GLORIAE MUNDI</i> .	22
3.2. Fitxa tècnica (II): <i>In Ictu Oculi</i> .	24
3.2.1. ELEMENTS D' <i>IN ICTU OCULI</i> .	25
3.3. Descripció dels <i>Jeroglíficos de las Postrimerías</i> .	28
3.4. Estat de la qüestió.	31
4. CONCLUSIONS I PROPOSTES.	58
5. BIBLIOGRAFIA.	61



**ANNEXOS:** ELS JEROGLÍFICOS DE LAS POSTRIMERÍAS. DUES VANITAS DE VALDÉS LEAL A L'HOSPITAL DE LA CARIDAD DE SEVILLA. ESTAT DE LA QÜESTIÓ.

I. IMATGES COMPLEMENTÀRIES.	65
I.A. Juan de Valdés Leal: <i>Al·legoria de la vanitat.</i>	65
I.B. Juan de Valdés Leal: <i>Al·legoria de la salvació.</i>	65
I.C. Comparació entre les obres <i>Triomf del Sagrament</i> , d'Herrera "el Mozo" i la <i>Flagel·lació de sant Jeroni</i> , de Valdés Leal.	66
I.D. Pare Juan de Cárdenas: <i>Breve relación...</i>	66
I.E. Juan de Valdés Leal: <i>Don Miguel de Mañara llegint la Regla de la Caridad.</i>	67
I.F. Juan de Valdés Leal: dibuix preparatori de <i>Finis Gloríae Mundi.</i>	68
I.G. Juan de Valdés Leal (?): dibuix preparatori d' <i>In Ictu Oculi.</i>	69
I.H. Juan de Valdés Leal: <i>Exaltació de la Creu.</i>	70
I.I. Sebastián de Covarrubias: <i>Nulli sua mansit imago.</i>	70
I.J. Jaume Barba: <i>El Petó de la Mort.</i>	71
I.K. Anònim: <i>El Triomf de la Mort.</i>	71
II. DIAGRAMES.	72
II.A. Esquema compositiu i significat del Q2.	72
II.B. Estadi preliminar.	72
II.C. Estadi tradicional.	73
II.D. Estadi d'activació del programa iconogràfic.	73
II.E. Estadi cultural i històric.	74





# Els *Jeroglíficos de las Postrimerías*. Dues *vanitas* de Valdés Leal a l'Hospital de la Caridad de Sevilla. Estat de la qüestió.

---

## 0. Presentació.

Ara farà un any, vaig descobrir els *Jeroglíficos de las Postrimerías* de Juan de Valdés Leal. Encara més, també vaig descobrir la figura del pintor. El fet és que les dues pintures, per bé que ja les havia vistes d'esquitllada en algun manual, no hi havia parat l'atenció que els calia. I el curs passat va arribar el moment de conèixer-les pel seu nom i el seu creador. El que més em va fascinar va ser el discurs que contenia. Després va venir el deteniment en els detalls de les pintures, en cadascun dels racons, tots ells força macabres –a ningú no se li escapa que les projeccions fetes a les aules no són les millors.

Tant és així que em va començar a rondar pel cap la idea d'estudiar-les més en profunditat. I el Treball de Final de Grau (en endavant, TFG) em brandava la possibilitat perfecta. De manera que només vaig haver de parlar-ne amb la meva tutora, la doctora Carme Narváez, que de seguida li va donar el vistiplau.

Ben aviat vaig posar-me a fer la recerca bibliogràfica, localitzant les fonts principals a la biblioteca de la nostra facultat, la del Museu Nacional d'Art de Catalunya i la de la Universitat de Sevilla, on em vaig desplaçar amb l'única excusa de veure les pintures. Així mateix, també em van ser de gran utilitat els arxius digitals que m'han proporcionat la Biblioteca Digital de Andalusia, el lloc web de les Revistes Catalanes amb Accés Obert (R.A.C.O.), GoogleBooks, etc.

Amb les fonts localitzades, em vaig posar a llegir i, després, a redactar. Alhora, anava cavil·lant els objectius que havia d'assolir el meu TFG. El plantejament que em vaig fer te tres nivells:

- **Nivell acadèmic.** L'objectiu principal és evident: demostrar amb escreix quins han estat els aprenentatges adquirits al llarg de la carrera, especialment els metodològics, que és pel que serveix, en definitiva, el TFG. A diferència del nivell següent, aquest fa referència a allò que les instàncies oficials (professorat, facultat, el currículum aprovat, etcètera) esperen de mi.
- **Nivell competencial.** Els objectius d'aquest grup són aquells que crec que estan relacionats amb les competències individuals que s'han de posar en pràctica en dur a terme un treball de les característiques del TFG. Per distingir-los dels anteriors, són les metes acadèmiques que em proposo per a mi, tot complementant el nivell acadèmic. Es concreten així:
  - Redactar el cos del text de la manera més clara i entenedora possible per tal que la transmissió dels continguts sigui l'òptima;
  - Aconseguir una redacció coherent i cohesionada;
  - Elaborar una tria, jerarquitització, sistematització i síntesis de la informació òptimes, i
  - Dotar l'estat de la qüestió de la major objectivitat possible, cosa que constitueix una de les característiques fonamentals d'aquest tipus de textos (evidentment, sempre que hi ha alguna apreciació personal, he procurat fer-ho de manera que el lector pugui distingir-ho).
- **Nivell personal.** Finalment, també vaig plantejar-me fites per a mi, que són fonamentalment:
  - Gaudir de les hores dedicades i del treball invertit i estar-ne satisfet, i
  - Fer un text fluid i pràctic per aquells que el llegeixin, sense que la interacció entre els annexos, les imatges i el text sigui un impediment. Justament a propòsit d'aquest objectiu convé fer un aclariment. He configurat el document de manera que hi hagi enllaços externs que portin o bé a un

web o bé a altres parts del document. Però per tal que la tipografia no es veiés alterada pels enllaços, vaig decidir indicar els links amb aquest símbol: [☞]. En conseqüència, sempre que el lector el vegi, sabrà que prement-hi accedirà a un annex, a una imatge o a una pàgina d'Internet.

Abans de presentar el contingut del TFG, voldria fer uns aclariments més respecte dels criteris de redacció. El lector veurà que en alguns moments, per referir-nos a les pintures, he fet servir el genèric *vanitas*. He considerat que era més encertat fer servir la paraula llatina, sense catalanitzar-la (\*vànites, ni \*vànitas, ni vanitats), ja que és l'acceptada majoritàriament. I per tal de fer-ho palès al text, l'he escrit sempre en cursiva. La segona qüestió també està relacionada amb l'idioma, o, millor dit, amb la traducció. La meua opció ha estat escriure el text en català, però he mantingut els topònims, els noms propis de les esglésies, els de les universitats (Universidad de Sevilla, Universidad Complutense de Madrid) i els dels museus (Wadsworth Atheneum, York Art Gallery, Chicago Art Institute) en l'idioma original. En canvi, he traduït els noms de les obres d'art excepte el de les pintures que ens ocuparan. Així, trobarem *Al·legoria de la Vanitat*, *El Triomf del Sagriment*, *Don Miguel de Mañara llegint la Regla de la Caritat* però *Jeroglíficos de las Postrimerías* (i les abreviacions *Jeroglíficos* i *Postrimerías*). Ho he fet seguint la recomanació oficial dels Criteris de la Universitat de Barcelona (CUB), segons la qual “*El títol de les obres d'art, tant si es tracta de pintura, escultura, com d'arquitectura, es tradueix com a criteri general, excepte en els casos en què hi ha tradició de no fer-ho*”<sup>1</sup>.

Per poder elaborar l'estat de la qüestió de les *Postrimerías*, primer cal esbossar el panorama en què s'inscriuen. És per això que el primer capítol se centra a explicar l'evolució de la pintura sevillana cap al naturalisme, començant per Francisco de Herrera “el Viejo” i Juan de las Roelas, passant per Francisco de Zurbarán i acabant en Bartolomé Esteban Murillo i Juan de Valdés Leal, a qui està dedicat el segon capítol, on s'explica la seva vida i la seva carrera artística, des de la seva formació, el seu trasllat a Córdoba i posterior retorn a Sevilla, on va consolidar el seu estil. Acabem amb l'encàrrec que va rebre per a l'Hospital de la Caridad, l'apoplexia i la mort l'octubre de 1690. Enlloc es fa referència a la reputació que va tenir durant un bon grapat d'anys segons la qual era un pintor obsessionat per la mort i pel macabre. He considerat que aquestes informacions desviaven l'atenció del que és rellevant i, a més, no afegixen res d'important sobre la figura del pintor, més aviat al contrari.

A continuació ja s'entra de ple en els *Jeroglíficos de las Postrimerías*, començant per la seva fitxa tècnica i la descomposició de les pintures en elements. Tot seguit, fem una descripció formal. El següent apartat ja és l'estat de la qüestió pròpiament dit. S'hi recullen fonts de tots els segles, des del mateix XVII fins als nostres dies: el darrer article és de 2015, cosa que ens demostra la vigència i l'actualitat del tema. En aquest epígraf hi ha els autors principals que han tractat el tema. Estan organitzats cronològicament, per veure com s'han anat configurant i completant l'anàlisi dels *Jeroglíficos*. I també queden citats els llibres que els descriuen formalment, per bé que no hi hem fet el mateix èmfasi. El bloc s'acaba amb les conclusions i les propostes, recollint les reflexions a què ens ha portat la lectura atenta dels documents.

En darrer terme hi ha la relació bibliogràfica de tots els llibres i articles consultats, endreçats, en aquest cas, seguint l'ordre alfabètic del primer cognom de l'autor. En el supòsits que hi hagi més d'un llibre d'un mateix autor, el que apareix primerament és el més antic.

---

<sup>1</sup> “Obres d'art” a Serveis Lingüístics de la UB, *Criteris de la Universitat de Barcelona (CUB)* [en línia]. Setembre de 2011 (gener de 2004) [Consulta: 17 de novembre de 2015]. Disponible a: <http://www.ub.edu/cub/criteri.php?id=1680> [☞]

## 1. La pintura sevillana del segle XVII.

«La voluntad expresiva que se hace evidente en la pintura que abre el nuevo siglo es sin duda, no la del realismo como se ha venido repitiendo frecuentemente, sino más bien la de la verosimilitud. [...] La pintura de comienzos del siglo XVII intenta recuperar un tono de cotidianidad serena, de determinación ambiental reconocible, de legibilidad fácil de lo narrado, sin renunciar a la dignidad y al 'decoro' que la Iglesia [...] exige para enseñanza de sus fieles»<sup>2</sup>.

Comencem el capítol fent referència a aquesta cita d'Alfonso E. Pérez Sánchez, ja que ens dóna la pauta per iniciar el relat del context pictòric sevillà. Com diu, la pintura de principis del segle XVII canvia d'interessos i gira la seva atenció cap a la **versemblança**. Així doncs, al tombant del segle XVI la voluntat artística és una altra: els artistes van començar a pintar **imitant el natural**, depassant així el manierisme (artificios, idealitzat i conceptualitzat), que havia estat l'estil majoritari des de la segona meitat del cinc-cents. De fet, molts pintors que s'havien format en el llenguatge manierista també van avançar cap a formes pictòriques que s'acostaven més a la realitat. Alhora, arribaven a Sevilla **artistes italians i flamencs** que havien passat per Itàlia, i, amb ells, totes les innovacions que s'estaven esdevenint en aquell país. I també cal comptar com a factor decisiu el canvi que es va donar en el sistema de treball, i és que es **els artistes van començar a treballar en solitari** per comptes de fer-ho en una companyia: de ben joves entraven al taller d'un mestre i un cop en sortien amb la formació bàsica, exploraven nous camins expressius, això és, buscaven seguir aprenent de les novetats que podien veure a través de les **estampes**, que reproduïen obres noves, i mitjançant l'**observació** d'aquelles **pintures contemporànies** a ells que tenien a l'abast<sup>3 i 4</sup>. Si a Sevilla es donava aquesta circumstància és perquè era el port més important de la península, ja que tenia l'exclusivitat de comerciar amb el Nou Món, fet que va atraure una gran quantitat de comerciants d'arreu, especialment de Gènova i de Flandes<sup>5</sup>.

Ens situem, doncs, en el primer moment del naturalisme sevillà, comprès aproximadament entre 1600 i 1625. Els factors que van impulsar el canvi pictòric són els següents: el **manierisme reformat** (el manierisme italià de les darreries del segle XVI que comença a sentir atracció pels elements quotidians), el **caravaggisme** (el naturalisme de Caravaggio), la **contribució flamenca** (les obres flamenques, a banda del gust per la quotidianitat i per l'aproximació a la realitat, tenien un alt sentit devocional), la **pintura de José de Ribera (1591 – 1652)**, concretament la compresa entre els anys 1610 i 1615 (és en les obres d'aquest moment quan Ribera reflecteix millor l'ésser humà amb tota la seva profunditat anímica i temporal; bona mostra d'això és la sèrie dels *Sentits*), i finalment **Diego Velázquez (1599 – 1660)**, que va ser el gran renovador de la pintura sevillana, ja que va sintetitzar tots els elements que acabem d'esmentar i conjuntar-los magistralment en les seves obres<sup>6 i 7</sup>.

<sup>2</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (ed. Benito Navarrete Prieto). *Pintura barroca en España*. Madrid: Cátedra, 2010. (Madrid, 1992), pàg. 63.

<sup>3</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. i NAVARRETE PRIETO, B., "De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla" a *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. Sevilla: Focus-Abengoa, 2005; pàg. 19.

<sup>4</sup> Sobre aquestes dues matèries –les col·leccions de pintura sevillanes i les estampes com a font d'aprenentatge i d'inspiració– no hi abundarem. Amb tot, per al tema del col·leccionisme, es pot consultar el capítol "Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII" (pàgs. 53-68), de Salvador Salort, contingut al catàleg *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla* (citada a la bibliografia) i, quant a l'ús de gravats, l'obra *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, de Benito Navarrete Prieto (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998).

<sup>5</sup> BROWN, Jonathan, "El naciente naturalismo. Sevilla: 1575 - 1625" a *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid: Nerea, 1990; pàg. 115.

<sup>6</sup> En paraules de Benito Navarrete Prieto i d'Alfonso E. Pérez Sánchez: «*Todos estos ingredientes hicieron que Velázquez cambiara el rumbo de la pintura sevillana. Se convirtió en el catalizador de las nuevas formas que iban llegando a la ciudad hispalense y lo hizo de manera tan revolucionaria como Caravaggio en Roma, tomando como ejemplo el natural y sabiendo assimilar todo el legado de la Antigüedad clásica, tomando como revulsivo tanto los elementos flamencos como los italianos desentrañados aquí*» (A. E. PÉREZ i B. NAVARRETE, *Op. Cit.*, pàg. 49).

<sup>7</sup> Els cinc agents renovadors que hem enunciat aquí –manierisme reformat, caravaggisme, la contribució flamenca, la pintura de Ribera i Velázquez– queden molt ben explicats, exemplificats i argumentats al capítol "De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla" a *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. Sevilla: Focus-Abengoa, 2005; pàgs. 19-52.

Així, de mica en mica, la pintura sevillana va començar a evolucionar cap a formes que eren més pròximes a l'espectador, justament perquè plasmaven la realitat quotidiana. Alhora, aquesta tendència va conviure amb els pintors que seguien optant pel model tradicional, el de les formes més arcaïtzants, com és el cas de **Francisco Pacheco (1564 – 1654)**. La seva obra és il·lustrativa del llenguatge pictòric dels primers anys del segle XVII sevillà. Tot i això, no va romandre immune a les innovacions introduïdes pels elements que hem esmentat, per això es veu certa evolució en la seva obra<sup>8</sup>.

El segon episodi important és el segon quart de segle: entre 1625 i 1650 es dona a Sevilla el que Jonathan Brown anomena **l'art de la immediatesa**<sup>9</sup>. En aquest moment, la pintura va seguir el seu pas ferm vers el naturalisme. I és que els pintors d'aquest període partien de la base de les innovacions que hem esmentat abans a la vegada que hi sumaven el seu propi interès pels efectes naturalistes. El resultat de tot plegat és el següent: els artistes van passar a fer obres d'art que es volien integrar, s'hi vinculaven, esdevenint així peces immediates que eliminaven qualsevol distància amb l'observador<sup>10</sup>.

La figura més representativa d'aquest moment és **Francisco de Zurbarán (1598 – 1664)**. És interessant que ens fixem en la seva obra *Crist crucificat* (1627; Chicago: Art Institute) per parlar d'aquesta integració en el context. En ella s'hi evidencien dues coses: en primer lloc, el pintor va saber aprofitar-se de les convencions sevillanes fèrries i donar-los una interpretació en clau actual, això és, va adaptar la iconografia ortodoxa de l'escola sevillana (proposada per Pacheco a la seva obra *Arte de la Pintura*) a les innovacions caravaggiesques que arribaven de Roma; i, en segon, va integrar perfectament aquesta pintura a la sagristia on havia de ser emplaçada, ja que d'una banda el focus de llum pictòric coincideix amb la finestra que hi ha a la sala i, de l'altra, el cos de Crist és de dimensions reals, cosa que fa que sembli una talla<sup>11</sup>. L'única nota que ens recorda que en realitat es tracta d'una obra és el paper enganxat als peus de la creu, on hi ha una inscripció amb la firma i la data en què es va realitzar la pintura. Tot això ens dona la definició del concepte de la immediatesa. Ens trobem amb la mateixa situació a l'hora de representar figures mítiques, com és cas de les pintures fetes per al Salón de Reinos de Madrid, en què Zurbarán representa Hèrcules no pas com un heroi sinó com un home de força desmesurada, però sempre amb essència humana, acostant-se així a l'espectador<sup>12</sup>.

La dècada de 1650 és un període de canvi en la pintura sevillana, i és que el protagonisme de Zurbarán va començar a minvar en favor de **Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682)**, els inicis estilístics del qual són deutors de la pintura zurbaranesca, cosa que s'evidencia a la pintura *Cuina dels àngels* (1646; París: Musée du Louvre)<sup>13</sup>. Aviat va començar a obrir-se pas entre els artistes i la clientela sevillans. A més, el retorn de **Francisco de Herrera “el Mozo” (o “el Joven”) (1627 – 1685)** va ser el salt definitiu del pintor cap al llenguatge plenament barroc. Les novetats que plantejaven les seves obres van sorprendre tothom, Zurbarán i Murillo inclosos, que les van integrar al seu estil<sup>14</sup>. Les contribucions que Herrera “el Mozo” va fer a la pintura sevillana quan va tornar van ser realment notables; ara bé, no les comentarem aquí sinó que estan desgranades en el capítol 2, anomenat “Juan de Valdés Leal”.

<sup>8</sup> J. BROWN, *Op. Cit.*, 1990, pàg. 118 i 119.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pàg. 159.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> “Cristo Crucificado” a DELENDIA, Odile, *Francisco de Zurbarán 1598 – 1664*. Madrid: Fundación de Arte Hispánico, 2009 – 2010; Vol. I, pàg. 97. Per altra banda, A. E. Pérez Sánchez, al llibre *Pintura barroca en España: 1600 – 1750*, recull una cita (tot i que no esmenta d'on prové) en què s'elogia aquesta obra en els següents termes: «que todos los que lo ven y no los saben creen ser de escultura» (pàg. 189).

<sup>12</sup> J. BROWN, *Op. Cit.*, 1990, pàgs. 164 i 167.

<sup>13</sup> A. E. PÉREZ, *Op. Cit.*, pàgs. 349 i 350.

<sup>14</sup> J. BROWN, *Op. Cit.*, 1990, pàgs. 247 i 248.

Els quaranta anys que resten fins el 1700 són l'etapa del barroc ple i de la consolidació de Murillo com a figura principal de l'escola sevillana, fins i tot després de morir el 1682. De fet, el seu deixant traspasa els límits del sis-cents i s'estén al set-cents, arribant inclús al segle XIX: els seus models, la seva pintura i el seu estil van tenir una influència molt forta en els temps posteriors<sup>15</sup>. Per comparació, podem deduir, per tant, que el seu rival, Valdés Leal, no va tenir la mateixa fortuna. La dècada de 1660 a 1670 va ser fructífera per a ambdós pintors. A més, per a Murillo va suposar el perfeccionament de la seva destresa pictòrica amb una tècnica més esbossada i un ambient més càlid, suau i familiar però no per això menys complex compositivament parlant. Ambdues coses les podem observar als quadres *El naixement de la Mare de Déu* (1660; París: Musée du Louvre) i *El somni del patrici Joan* (1665; Madrid: Museo Nacional del Prado)<sup>16</sup>.

L'artista, doncs, va ser molt valorat ja aleshores al context sevillà. Però no només va ser una figura de rellevància local, sinó que també ho va ser a nivell internacional. En paraules d'A. E. Pérez Sánchez: «*En realidad, Murillo es seguramente el único artista español conocido en Europa en su tiempo. Incluso una biografía suya –escasa de información y muy fantaseada– se incluye en el libro de Sandrart, publicado en 1683*»<sup>17</sup>. D'aquesta afirmació en podem deduir que la valoració internacional de l'artista es va deure al fet que en realitat va adoptar el llenguatge barroc europeu i el va adaptar a les seves obres per tal de complaure la clientela estrangera establerta a Sevilla. I si va ser així és perquè va rebre influències europees, ja fos a través d'obres de pintors estrangers (cal recordar un cop més la importància a nivell continental de la ciutat de Sevilla com a port internacional) com per mitjà dels gravats que les reproduïen<sup>18</sup>.

Tot plegat ens porta a dir que va ser el gran triomfador del moment, cosa que va convertir el seu estil en el de l'època, ja que era el que demanava l'àmplia majoria de la clientela. Per contra, el vigor artístic de Valdés Leal i les seves pintures de caràcter més temperamental no acabaven d'encaixar en el gust sevillà, justament per ser tumultuoses i agitades. En canvi, les obres murillesques eren més còmodes per als mecenes, perquè eren més adequades al to de les seves cases, tot sovint entapissades, dolces, suaus, contingudes... en definitiva, uns espais íntims en què es volia allunyar la dura realitat quotidiana (pestes, carestia, pobresa, etc)<sup>19</sup>. És precisament en aquest sentit que Murillo va fer un gir més en el camí del naturalisme. Si ens fixem en les seves primeres obres de gènere, com ara *El pollós* (c. 1645 – 1650, París: Musée du Louvre), hi veiem que estan sota la influència de Ribera quant al tractament de la llum i de la matèria. En canvi, les que formen part de l'etapa de maduresa de l'artista, les figures estan plasmades amb delicadesa i suavitat, amb una tècnica esbossada i uns colors transparents. En aquest cas, malgrat que els personatges que s'hi representen són de la categoria social més baixa, el tractament forma part d'una altra visió de la realitat, una visió aburgesa que evita les situacions crues i desesperades en favor d'un aspecte més amable i tendre<sup>20</sup>. És per aquesta raó que començàvem el paràgraf dient que les obres de Murillo eren més còmodes per a la clientela.

<sup>15</sup> A. E. PÉREZ, *Op. Cit.*, pàg. 362.

<sup>16</sup> J. BROWN, *Op. Cit.*, 1990, pàg. 261.

<sup>17</sup> A. E. PÉREZ, *Op. Cit.*, pàg. 348. El llibre que cita Pérez Sánchez és *Leben der berühmten Maler*, l'edició llatina del qual s'intitula *Academia Nobilissimae Arti Pictoriae*, editada a Núremberg el 1683.

<sup>18</sup> J. BROWN, *Op. Cit.*, 1990, pàg. 262 i 282. A les pàgines 261 i 262, Brown recull la notícia (a través d'un cronista de l'època) que, a la inauguració de Santa Maria la Blanca el 5 d'agost de 1665, es van guarnir els edificis adjacents amb pintures procedents de les col·leccions locals entre les quals hi havia grans noms d'artistes estrangers: Rubens, Ribera, Artemisia Gentileschi i Orazio Borgianni, per exemple. Heus ací, doncs, una mostra més de com la pintura estrangera era present a Sevilla.

<sup>19</sup> J. BROWN, *Op. Cit.*, 1990, pàg. 284.

<sup>20</sup> A. E. PÉREZ, *Op. Cit.*, pàg. 359 i 360.



## 2. Juan de Valdés Leal: vida i estil.

**NOTA PRÈVIA.** Si comparem els dos catàlegs que Enrique Valdivieso va elaborar sobre Valdés Leal –ambdós citats a la bibliografia-, ens adonarem que els primers capítols són idèntics: el text comprès entre les pàgines 15 i 37 del llibre de 1988 és el mateix que el de les pàgines 10 fins a la 26 del de 1991. Per això, quan citem l'obra de Valdivieso, ens referirem sempre al catàleg de 1991, entenent que és el més recent i que, en cas d'haver-hi rectificacions, seria en aquesta obra on les podríem trobar per ser la més actualitzada. Evidentment, quan calgui, citarem l'obra de 1988, i quan això passi serà perquè les informacions que ens aporten seran diferents. Aquesta observació no és vàlida per la resta d'apartats i capítols.

Juan de Valdés Leal va nàixer l'any 1622, fill de pare portuguès arribat a Sevilla després de la unió de Portugal amb Espanya, i de mare sevillana, de qui va heretar els cognoms. Sabem que va ser batejat el dia 5 de maig del mateix any a la parròquia de San Esteban de Sevilla<sup>21</sup> i <sup>22</sup>. La primera notícia relativa a l'artista i posterior al seu bateig són les amonestacions, un document eclesiàstic que dóna constància de les persones que volen contraure matrimoni i quines són les seves circumstàncies. La seva publicació va tenir lloc a la parròquia sevillana de San Vicente l'abril de 1647. Tres mesos més tard, concretament el 14 de juliol, Juan de Valdés Leal va casar-se amb Isabel Martínez de Morales, a Córdoba, d'on provenia la núvia i tota la seva família<sup>23</sup>. En aquest moment ja exercia de mestre pintor. Com veiem, no tenim cap notícia que ens parli de la seva infància ni de la seva formació –d'aquesta qüestió en parlarem uns paràgrafs més endavant. Així mateix, tampoc no coneixem els motius que van portar-lo a traslladar-se a Córdoba, tot i que Valdivieso apunta que el context pictòric sevillà el va empènyer a marxar de la seva ciutat natal, i és que Sevilla estava dominada per Herrera “el Viejo”, Zurbarán, Juan del Castillo i Murillo, que tot just feia les seves primeres passes. Córdoba, en canvi, no tenia gaires mestres pintors i, a més, el seu sogre era cavaller, cosa que li permetia establir contacte amb la noblesa cordovesa<sup>24</sup>.

Allí va ser on va començar la seva carrera artística amb taller propi. D'aquesta etapa primerenca es conserven contractes i obres firmades, com ara el *Sant Andreu* de l'església del convent de San Francisco. L'any 1649 va arribar la pesta a la ciutat i l'artista es va veure obligat a marxar amb la seva esposa a un lloc on poguessin estar allunyats de la malaltia. Abans de reincorporar-se a la vida cordovesa, Valdés va estar-se un temps a Sevilla, cosa que sabem a través d'un contracte d'arrendament d'una casa al carrer Boticas amb data de desembre de 1650<sup>25</sup>. A més, també es conserven alguns contractes d'obres. És el cas de la sèrie pictòrica per al convent de Santa Clara de Carmona, que el va mantenir ocupat entre els anys 1652 i 1653, data que apareix en una de les teles<sup>26</sup>. Un cop enllestida l'empresa, va retornar a Córdoba, on va residir-hi dos anys més. D'aquesta segona etapa cordovesa en va resultar el retaule dels carmelites calçats de la ciutat, que actualment es mostra amb una composició diferent a la genuïna. Finalment, el juliol de 1656 va establir-

<sup>21</sup> SÁNCHEZ PINEDA, Cayetano, *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo. Catálogo*. Sevilla: Tipografía Gironés, O'Donnel, 1923, pàg. 3; MASSA, Pedro, *Juan de Valdés Leal*. Buenos Aires: Poseidón, 1942; pàg. 7; POMPEY, Francisco, *Juan de Valdés Leal*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1955, pàg. 8; PLA CARGOL, Joaquim, *Carreño, Coello, Pantoja y Valdés Leal*. Girona: Dalmau Carles, Pla, 1955, pàg. 71 i 72; TRAPIER, Elizabeth du Gué, *Valdés Leal: Spanish baroque painter*. New York: Published by order of the Trustees The Hispanic Society of America, 1960, pàg. 1; VALDIVIESO, Enrique. *Valdés Leal*. [Madrid]: Museo del Prado i Junta de Andalucía, 1991, pàg. 10; A. E. PÉREZ, *Op. Cit.*, pàg. 253. Pompey és l'únic que discrepa quant a la parròquia: cita la de San Andrés i no la de San Esteban.

<sup>22</sup> Sobre la qüestió del seu naixement, temps enrere hi va haver incerteses que Francisco Pompey i Joaquim Pla ressenyen en sengles llibres. El primer es fa ressò del ball d'anys: uns quants estudiosos deien que va nàixer el 1630 (Palomino, Pedro de Madrazo, Gestoso, Beruete i Ceán Bermúdez, per exemple), i, altres, al 1631 (com Paul La Fond). Així mateix, també va ser motiu de debat la ciutat natal de l'artista, ja que es pensava que podia ser Córdoba o Sevilla, fins que es va poder certificar que era originari de la capital andalusa – Pla ens diu que va ser Enrique Romero de Torres qui ho va documentar a través d'una partida de baptisme, i Pompey atribueix a Gestoso la troballa d'un padró a través del qual es va poder deduir la data de naixement de Valdés Leal. (F. POMPEY, *Op. Cit.*, pàg. 8 i J. PLA, *Op. Cit.*, pàg. 71). Per altra banda, Gestoso, que al seu llibre hi exposa les disputes científiques que va ocasionar el naixement de l'artista, cita íntegrament el text de la partida de naixement (GESTOSO, José, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Tip. Juan P. Gironés, 1917; pàg. 16).

<sup>23</sup> Du Gué Trapier situa el trasllat a Córdoba vers el 1644 i no pas al 1647, com altres autors. I ho justifica a través de la data que hi ha a la pintura *Sant Andreu* feta per a l'església del convent de San Francisco d'aquesta mateixa ciutat. (E. DU GUÉ TRAPIER, *Op. Cit.*, 1960, pàg. 2).

<sup>24</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 10.

<sup>25</sup> *Ibidem*, pàg. 11. La data assenyalada per Francisco Pompey és el 1665, cosa que sembla una errada, i és que en seguir llegint el seu llibre hom s'adonà que unes pàgines més endavant es desprèn del text que al 1658 Valdés ja era a la capital andalusa; és això el que ens porta a pensar que es tracta d'un error (F. POMPEY, *Op. Cit.*, 1955, pàgs. 15 i 16).

<sup>26</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 11.

se definitivament a Sevilla, i és que la ciutat estava immersa en un ambient artístic molt vital: era un moment en què moltes entitats religioses patrocïnaven obres i, per tant, oferien possibilitats de feina als artistes. A la vegada, un altre factor que devia influenciar el nostre artista va ser que els pintors que anys enrere havien dominat el panorama pictòric sevillà havien marxat a Madrid, tret de Murillo, que havia romàs a la capital del Guadalquivir i s'havia erigit com la gran personalitat. Per això, Valdés Leal es va haver de conformar amb una posició més modesta, tenint encàrrecs menys importants i amb menys retribució.

Els quatre anys que faltaven per arribar al 1660 van significar una etapa d'introducció i consolidació en l'escenari artístic de Sevilla, tot contractant obres religioses com ara la sèrie de pintures destinades al convent de San Jerónimo, de 1656, i el retaule de l'església de San Benito de Calatrava, de 1659. Aquest mateix any, les seves obres i la seva feina de consolidació li van valer el nomenament d'examinador municipal del gremi de pintors sevillans, de manera que es reconeixia així la seva tasca<sup>27</sup>. Dos anys més tard, va revalidar el càrrec.

La dècada compresa entre 1660 i 1670 és el moment d'esplendor en la carrera de Juan de Valdés Leal. Valdivieso diu que és el període en què va aconseguir la plenitud i maduresa artístiques, circumstància que, al seu torn, coincideix amb la institució de l'Acadèmia de Pintura, que tenia com a finalitat la instrucció tècnica i creativa dels pintors<sup>28</sup>. Murillo i Herrera "el Joven" van ser els primers presidents i Valdés Leal apareix, en aquest moment genètic, com a diputat<sup>29</sup>, càrrec que tenia la missió de recaptar les quotes mensuals dels acadèmics. L'any 1663 va accedir a la presidència de l'Acadèmia, cosa que va propiciar que l'any següent, al 1664, fes una estada a Madrid, segons que relata Palomino. Va ser-hi entre quatre i cinc mesos, que devien ser entre principis d'abril i finals d'agost. A banda del testimoni del tractadista cordovès, no hi ha cap més notícia documental que ho acrediti<sup>30</sup>. L'any 1666 i un mes abans que concloués el seu mandat, va abandonar la presidència de la institució<sup>31</sup>.

D'aquesta dècada que estem descrivint en són fruit obres com la sèrie de pintures sobre la vida de sant Ignasi de Loiola per a la casa professa dels jesuïtes a la ciutat de Sevilla, encàrrec que va ocupar-lo durant quatre anys, entre 1660 i 1664; també al 1660 va fer dues obres que són el precedent quant a gènere i a discurs de *Los Jeroglíficos de las Postrimerías: són l'Al·legoria de la vanitat*<sup>32</sup> (Hartford: Wadsworth Atheneum) i *l'Al·legoria de la salvació*<sup>33</sup> (York: York Art Gallery). Aquestes dues pintures havien estat pensades per mostrar-se en parella, elaborant així un discurs iconogràfic que feia referència al fet que els plaers i les riqueses terrenals són passatgers, atès que en arribar la mort s'acaben i no proporcionen la salvació. En canvi, l'oració, la penitència i la castedat sí que són eines que permeten que l'ànima se salvi. Com veurem, aquest missatge també és present en les dues pintures de *vanitas* que Valdés Leal va fer per a l'Hospital de la Caridad de Sevilla, l'ideòleg de les quals va ser Miguel de Mañara<sup>34</sup>. Altres obres que donen testimoni

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, pàg. 12.

<sup>28</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (pròleg de Miguel Morán Turina), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Itsmo, 2001. [Nota: Facsímil, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800; Vol. V., pàg. 108].; E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 12.

<sup>29</sup> Ceán Bermúdez no parla pas de diputat, sinó de majordom, tot i que les funcions són les mateixes (J.A. CEÁN, *Op. Cit.*, Vol. V, pàg. 108). Pla Cargol, que sembla seguir força la biografia de Ceán, també usa aquest terme (J. PLA CARGOL, *Op. Cit.*, 1955, pàg. 74).

<sup>30</sup> PALOMINO, Antonio, *Museo óptico y escala óptica*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797; Vol. II pàg. 647; E. DU GUÉ TRAPIER, *Op. Cit.*, 1960, pàgs. 38 i 39; E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 12. J.A. Ceán i J. Pla Cargol situen una estada a Madrid al 1674, quan Valdés Leal ja havia consolidat plenament el seu estil. És per això que Cargol diu que malgrat que va veure les obres de la cort i les de l'Escorial, la seva influència va ser mínima: «Era entonces Valdés Leal un hombre maduro ya; se había formado su técnica con su propio esfuerzo, y le había de ser por ello difícil dejarse influenciar demasiado por lo que en Madrid viera» (J. PLA CARGOL, *Op. Cit.*, pàg. 77).

<sup>31</sup> J.A. CEÁN, *Op. Cit.*, Vol. V, pàg. 108; J. PLA, *Op. Cit.*, pàg. 75; F. POMPEY, *Op. Cit.*, pàg. 22; E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 13.

<sup>32</sup> Veure Annex I. A. [5].

<sup>33</sup> Veure Annex I. B. [5].

<sup>34</sup> VALDIVIESO, Enrique, *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir, 1988, pàgs. 117-121; E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàgs. 33, 176-178; E. Martínez, *El pintor Valdés Leal*. Donostia: Kutxa, 1996, pàgs. 312-314.



d'aquest moment són *L'Anunciació* (1661; Michigan: University of Michigan Museum of Art), *Camí del Calvari* (1661; New York: Hispanic Society of America), *Sant Llorenç* (1663; Sevilla: catedral), *Sant Antoni de Pàdua amb el Nen* (1665 – 1669; Madrid: col·lecció particular), *L'Assumpció de la Mare de Déu* (1665 – 1669; Washington: National Gallery).

Acabant ja aquest període de deu anys, concretament al 1667, Valdés Leal va entrar a formar part de la germandat de l'Hospital de la Caridad de Sevilla, el germà major de la qual era Miguel de Mañara, a qui acabem d'esmentar. També es té constància que va exercir altres disciplines artístiques. En aquest sentit, es conserva un contracte de 1667 que establí que el pintor havia de realitzar l'escultura, la pintura i el daurat del retaule major del convent de San Antonio de la ciutat de Sevilla. Tot i que només n'hem fet menció aquí, abans també havia dut a terme tasques d'escultura. De fet, anys enrere, Valdés va adquirir els estris de l'escultor Juan de Arfe per poder-se proveir de bones eines quan s'hagués d'enfrontar a tasques d'estatuària. Així mateix, quan l'any 1659 Valdés es va establir definitivament a Sevilla, al contracte d'arrendament de la casa se'l defineix en tant que mestre escultor. També es coneix que el 1671, amb motiu de la canonització de sant Ferran, se li va encarregar a ell i a Bernardo Simón de Pineda, arquitecte, la construcció d'un monument efímer, *El triomf de sant Ferran*, que es va ubicar al rerecor de la catedral sevillana. Encara més: es conserva una obra escultòrica de 1680 destinada a l'Hospital de la Caridad<sup>35 i 36</sup>. Fins i tot va exercir la tècnica del gravat per encàrrec de la catedral de Sevilla, que li va demanar que fes tres làmines de la custòdia que havia fet Juan de Arfe<sup>37</sup>. Tot plegat ens parla, en fi, d'un artista que sovint va haver de combinar la seva disciplina principal, la pintura, amb d'altres. I això s'explica per la precarietat que devia viure en diversos moments de la seva vida, i és que l'actor dominant era Murillo, cosa que, per altra banda, s'ajunta amb la circumstància que la família de Valdés era nombrosa, i, per tant, costosa de mantenir.

Sense abandonar el panorama sevillà, el nostre artista va anar momentàniament a Córdoba cap al 1672. L'única constància documental que tenim d'aquest fet és que Palomino ens ho explica, tot i que no aclareix bé les raons per les quals va viatjar-hi: tenia encàrrecs que van obligar-lo a desplaçar-s'hi o allà estant en va rebre?<sup>38</sup> Valdivieso recull la informació facilitada pel tractadista i pintor cordovès i apunta que podria haver-hi anat per fer el retaule major del convent dels caputxins de Cabra<sup>39</sup>.

Aquest mateix any, 1672, cap a finals, apareix l'inventari de béns de l'Hospital de la Caridad. En ell ja hi consten les obres que són objecte d'aquest treball, és a dir, *In Ictu Oculi i Finis Gloriam Mundi*. Això porta a fer dues suposicions: podria ser que Valdés les hagués començat i acabat el 1672 o que les hagués iniciat cap a finals de l'any anterior<sup>40</sup>. Des d'aquest moment i fins el 1682 no sembla que hi hagi cap notícia d'interès ni cap obra rellevant a excepció del retaule amb les pintures de la vida de sant Ambrosi, que, segons Ceán Bermúdez, van ser un encàrrec d'Ambrosio Spínola, bisbe de Sevilla<sup>41</sup>. Aquesta mateixa data també és important per un altre motiu. Valdivieso recull una hipòtesi proposada per José Gestoso i elaborada a través

<sup>35</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 12, 14 i 16.

<sup>36</sup> Per a més informació, consultar l'article següent: RODA PEÑA, José, "Valdés Leal, escultor. Aportación a su catálogo" a *Laboratorio de Arte*, 14, 2002, pàgs. 51-64.

<sup>37</sup> J.A. CEÁN, *Op. Cit.*, Vol. V, pàg. 110; E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1988, pàg. 21; E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 13. J. Pla Cargol, de fet, dedica capítol breu del seu llibre *Carreño, Coello, Pantoja y Valdés Leal* a les seves obres gravades: "Grabados de Valdés Leal" (pàgs. 107 i 108).

<sup>38</sup> «Después pasó á Córdoba por el año de 1672, donde yo llevado de mi afición, aunque muchacho, le visité, y viendo algunos ligeros principios míos de aquella edad, y que allí faltaba quien pudiese entonces darme la luz conveniente para mi adelantamiento, me dió algunos documentos para mi gobierno, que estimé, y apreció mucho, como de hombre verdaderamente erudito, y práctico en la facultad. // Pintó en este tiempo diferentes quadros para particulares, en especial un juego de lienzos de diferentes Vírgenes para el Jurado Tomás del Castillo, en que yo le ví pintar algunas veces, y de ordinario era en pie, porque gustaba de retirarse de quando en quando, y volver prontamente á dar algunos golpes, y vuelta á retirarse; y de esta suerte era su ordinario modo de pintar con aquella inquietud y viveza de su natural genio». A. PALOMINO, *Op. Cit.*, Vol. II., pàgs. 645 i 646. Ceán també recull aquesta anècdota: J.A. CEÁN, *Op. Cit.*, Vol. V, pàg. 111.

<sup>39</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 14.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> J.A. CEÁN, *Op. Cit.*, Vol. V, pàg. 110. Valdivieso recull aquesta mateixa notícia als seus catàlegs de 1988 (pàg. 23) i 1991 (pàg. 14).

de l'estudi de les firmes de l'artista a partir d'aquest any: sembla ser que la seguretat amb què signava va desaparèixer d'ençà d'aquest moment. Això va fer que Gestoso pensés que l'artista va patir una apoplexia que el va deixar en un estat de salut delicat<sup>42</sup>. Tot i les seves condicions físiques, que s'havien vist afectades, va seguir pintant, cosa que demostren els pagaments que va rebre entre 1683 i 1684 com a remuneració per les pintures que va fer a l'església de San Clemente i a l'Hospital de la Caridad, on hi va pintar *L'Exaltació de la Creu*, que es troba sobre el cor.

El 1686 li va portar la darrera empresa pictòrica d'envergadura: la decoració pictòrica de l'església de l'Hospital de los Venerables de Sevilla. Tanmateix, atès que el seu estat físic havia quedat tocat, el seu fill Lucas, que també era pintor, el va haver d'anar substituint progressivament, fins que l'any 1689 va haver d'abandonar els encàrrecs dels Venerables i de l'església de San Clemente. La documentació ens condueix finalment a la seva mort l'any 1690. Tot i que no se'n sap la data exacta, devia ser entre el 9 d'octubre, quan consta que va redactar el seu testament, i el 15 del mateix mes, dia del seu enterrament<sup>43</sup>.

Pel que fa a la seva pintura, Valdés Leal va desenvolupar el seu estil a mesura que la seva carrera va anar avançant i que els fets i les circumstàncies històriques es van anar esdevenint. Va iniciar-se en la disciplina pictòrica al taller d'un mestre. Anteriorment ja hem dit que es pensa que el seu aprenentatge va tenir lloc entre els anys 1637 i 1642. Tanmateix, **no tenim cap notícia ni dada que ens permeti saber qui va encarregar-se del seu mestratge**; tota aquesta informació, doncs, l'hem de suposar i deduir a partir de les seves primeres obres a Córdoba, vers el 1647. En elles s'hi observa un **estil de formes seques i monumentals, amb un fort naturalisme i colors ben potents i plans**<sup>44</sup>. Els estudiosos de la matèria suposen que aquestes característiques s'assemblen molt als trets estilístics de **Francisco de Herrera "el Viejo" (c. 1590 – c. 1654)**; d'aquí que es pensi que aquest pintor va ser el seu mestre<sup>45</sup>. Alhora, també hem d'advertir que en la seva primera etapa pictòrica hi ha influències de **José de Ribera** i de **Francisco de**

---

<sup>42</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 16 i nota 18 (pàg. 22). Pla Cargol, a diferència dels autors citats, ens explica que el 1688 va desenvolupar una malaltia muscular que el va tenir immòbil, cosa que el va conduir a la mort (J. PLA, *Op. Cit.*, pàg.80). Per la seva banda, Francisco Pompey tan sols ens diu que va patir una paràlisi que va fer-li impossible seguir treballant; no dona constància de la teoria de Gestoso ni tampoc de la data en què va passar –tot i que comenta que va ser quan tenia 58 anys, cosa que situa la malaltia vers el 1680, de manera que tampoc no coincideix amb ell ni, per extensió, amb Valdivieso. (F. POMPEY, *Op. Cit.*, pàg. 29).

<sup>43</sup> *Exposición...*, pàg. 11; P. MASSA, *Op. Cit.*, pàg. 7; J. PLA, *Op. Cit.*, pàg. 80; E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàgs. 17 i 18. Ceán, per la seva banda, escriu que va patir una malaltia el 1690 i que va morir el 1691, també a l'octubre (J.A. CEÁN, *Op. Cit.*, Vol. V, pàg. 111).

<sup>44</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 24.

<sup>45</sup> Tot i que Valdivieso esmenta Herrera "el Viejo" (E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 24), han estat uns quants els artistes que s'han suposat mestres de Valdés. Palomino, per exemple, diu que «*habiéndose reconocido en sus primeros años la grande inclinacion que tenia al arte de la Pintura, no se sabe cierto de quien fue discípulo en ella, aunque se presume que del clérigo Roelas; pero mas debió Valdés al cielo, á su estudio, y aplicación, que á la enseñanza de maestros*» (A. PALOMINO, *Op. Cit.*, Vol. II., pàg. 644). Palomino atribueix la formació a Roelas, a la vegada que diu que Valdés tenia un do per a la pràctica de la pintura. Si considerem que el període de formació va ser entre el 1637 i 1642, és impossible que Roelas fos el seu mestre, atès que va morir l'any 1625. D'això ja se'n va adonar Ceán Bermúdez, que situa la infància de Valdés a Córdoba i diu que el seu mestre va ser Antonio del Castillo (J.A. CEÁN *Op. Cit.*, pàg. 107). Beruete, per la seva banda, ja apunta la hipòtesi que el responsable de l'educació artística de Juan de Valdés Leal va ser Herrera "el Viejo", i ho justifica comparant l'obra *Sant Andreu* de l'església de San Francisco de Córdoba amb l'estil del mestre, tot conclouent que hi ha correspondències. Ara bé, sembla reconèixer en certa mesura que, com diu Palomino, tenia un do (BERUETE, Aureliano, *Valdés Leal: Estudio Crítico*. Madrid: Victoriano Sánchez, 1911, pàg. 13). Gestoso també segueix aquesta línia, tot i que hi exposa els dubtes que li sorgeixen a l'hora d'abordar aquesta qüestió. I es troba en aquesta situació perquè afirma que és impossible saber quants mestres pintors hi havia a la ciutat de Sevilla, atès que moltes de les seves obres (sinó totes) han desaparegut. És per això que fa una relació d'artistes que podrien haver exercit influència directa sobre Valdés. Per altra banda, tot i considerant les correspondències que existeixen amb Herrera "el Viejo", diu que és un pintor amb caràcter, un pintor que va buscar de *motu proprio* el seu estil. I per tancar la qüestió, es reafirma en els seus dubtes adduint la falta de documentació (J. GESTOSO, *Op. Cit.*, pàgs. 17-21). Al catàleg de l'exposició que es va fer a Sevilla en motiu dels tres-cents anys del naixement de Valdés no es parla directament d'Herrera "el Viejo" com el seu mestre, sinó que més aviat sembla que Valdés va forjar el seu estil per iniciativa pròpia: «*Si contemplamos la labor artística de Valdés Leal, se averigua, con poco esfuerzo, que su estilo fue realista por excelencia; que comenzó inspirándose en las doctrinas de Herrera el Viejo [...]*» (*Exposición...*, pàg. 5). Pedro Massa no deixa gaire clara la figura que va formar el nostre pintor. Senzillament es limita a dir que hi ha qui apunta en direcció a Herrera "el Viejo" i altres, a Antonio del Castillo. Tot i això, tanca el tema deixant clar que, en opinió seva, és innegable que la personalitat artística de Valdés Leal era tan potent que, tot i estar en l'òrbita dels dos artistes que hem citat, ell mateix va fer florir el seu estil al marge de mestres, amb l'única guia de defugir el classicisme de Pacheco (P. MASSA, *Op. Cit.*, pàg. 10). Pla Cargol, a través de l'obra *Sant Andreu*, citada anteriorment, assenyala que el seu estil és molt proper al d'Herrera, tot i que no en fa cap altre esment (J. PLA CARGOL, *Op. Cit.*, pàg. 81). Finalment, Pompey ens diu, com Beruete, que la seva formació va ser a Córdoba a través d'Antonio del Castillo (F. POMPEY, *Op. Cit.*, pàg. 9).

**Zurbarán**<sup>46</sup>. Només ens falta un ingredient: tenint en compte que Valdés va traslladar-se a Córdoba el 1647, és normal que en el seu estil també hi hagi un reflex de l'escola cordovesa, que tenia com a cap de cartell el mestre **Antonio del Castillo (1616 – 1668)**, l'estil del qual també era d'un **naturalisme zurbaranesc**, és a dir, **sobri i monumental**. D'aquest moment incipient en són fruit obres com *Sant Andreu* (Córdoba: església de San Francisco) i *El penediment de sant Pere* (Córdoba: Museo Diocesano).

Aquestes característiques, però, són les que es corresponen als inicis de la seva carrera. De fet, a Córdoba estant, va començar a madurar el seu estil. És per això que podem observar un **abandonament progressiu de la rigidesa monumental** per donar pas a la **subtileza** i a la **delicadesa de les formes**. A la vegada, va anar adoptant uns **colors més matisats, tot ampliant la gamma cromàtica**. També s'aprecia un **avenç en l'expressivitat de les figures**. Amb tot, la consolidació del seu caràcter artístic no va esdevenir-se fins que va tornar a Sevilla l'any 1656. De fet, aquesta data és important no només en la biografia de Valdés Leal, sinó també a nivell pictòric, ja que **el tarannà artístic de l'escola sevillana va evolucionar cap a formes més dinàmiques, mogudes i expressives**, cosa que es deu a dos factors clau: d'una banda, el **canvi de mentalitat religiosa** –la manera de viure la fe va prendre un nou camí orientat a formes més obertes i, sobretot, més comunicatives, cosa que es va traduir en obres d'art més properes als fidels per tal que poguessin reconèixer allò que s'hi narrava, i, en certa mesura, sentir-s'hi identificats<sup>47</sup>-; i, de l'altra, **Francisco de Herrera “el Mozo”**. Aquest pintor, format al si de l'escola sevillana –sembla ser que podria haver rebut les ensenyances del seu pare, Francisco de Herrera “el Viejo”-, va consolidar el seu estil fora de Sevilla, possiblement a Itàlia<sup>48</sup> i segurament a Madrid. És normal, doncs, que, a partir de les obres dels pintors forans que va poder apreciar a la capital hispànica i les que devia veure a Itàlia, el seu estil es veiés influenciat per les corrents barroques capdavanteres. A la vegada, aquest fet va acabar impregnant l'escola sevillana un cop va tornar a la ciutat el 1656<sup>49</sup>. De fet, de seguida va rebre l'encàrrec de pintar un gran llenç, *El triomf del Sagrament*, que es troba a la catedral sevillana<sup>50</sup>. La importància de l'obra esmentada rau en el seu **llenguatge, ja plenament barroc**. És una **composició vibrant** en la qual hi domina el **gran sentit de moviment** i el **joc de contrallum**, aconseguit tot situant unes figures en primer pla i en la penombra, mentre que un focus de llum potent, que queda en segon terme, il·lumina la resta de la composició. Així mateix, els **colors són càlids, transparents i aquosos**, especialment en les zones més il·luminades<sup>51</sup>. Els pintors sevillans de seguida van adoptar aquest nou lèxic totalment barroc, i, per descomptat, Valdés Leal, com mostra la seva obra *La flagel·lació de sant Jeroni* (1657 Sevilla: Museo de Bellas Artes), la composició de la

---

<sup>46</sup> Ribera, pintor valencià establert a Itàlia des de ben aviat, va aprendre les maneres pictòriques de Roma i de Nàpols, on, en els ambients artístics, hi ressonava amb força l'eco de Caravaggio. És per això que de seguida va adoptar el naturalisme caravaggesc com a estil, amb un focus de llum dirigida i unes figures molt expressives i dotades de sentit matèric a través de la pinzellada pastosa –greixosa gairebé- del pintor. Així mateix, també és un artista que articulava les seves composicions amb models manllevats del seu entorn, cosa que s'observa significativament en la sèrie dels *Sentits*. És normal que artistes sevillans, com Juan de Valdés, poguessin observar les seves pintures, ja que moltes obres fetes a Itàlia eren encàrrecs per a diferents personalitats espanyoles, de manera que hi havia obres seves a la península. I un dels seus mecenes importants va ser el duc d'Osuna, que durant un temps va ocupar el càrrec de virrei de Nàpols. Per la seva banda, Zurbarán també va adoptar el naturalisme tenebrista. Això fa que les figures de les seves obres siguin expressives, estiguin individualitzades –fins i tot algunes d'elles són retrats- i detallades. En les seves pintures hi plasma, sobretot, la vida quotidiana dels convents i de les comunitats religioses. Les seves figures són monumentals i solemnes, cosa que els confereix dignitat. (A. E. PÉREZ, *Op. Cit.*, pàgs. 175-204).

<sup>47</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 24.

<sup>48</sup> No hi ha documentació que ho confirmi; només Palomino, que sembla que el va conèixer personalment, ens informa d'aquest viatge. A la vegada, uns gravats conservats a l'església de Santa Maria in Montserrat de Roma podrien certificar l'estada en aquesta ciutat vers el 1649 (A. E. PÉREZ *Op. Cit.*, pàg. 294).

<sup>49</sup> Per aprofundir en aquesta qüestió, remetem al capítol “Sevilla a mediados del siglo: 1640 – 1660” (pàgs. 241-258) del llibre de Jonathan Brown, que hem citat a la bibliografia i que il·lustra amb una comparativa entre una obra d'Herrera i una de Murillo.

<sup>50</sup> Triem aquesta obra perquè hi hem tingut accés de qualitat amb més facilitats. Però, per a fer la comparativa, també podríem haver-nos fixat en l'*Apoteosi de sant Hermenegild* [☞] (1654; Madrid: Museo Nacional del Prado) o l'*Apoteosi de sant Francesc* [☞] (1657; Sevilla: catedral). Totes dues tenen una composició dels plans i de la llum semblant: al primer terme hi ha un grup de figures en la penombra (en la primera obra no donen l'esquena a l'espectador, mentre que en la segona, sí), i, en segon pla, un grup de figures il·luminades fortament.

<sup>51</sup> A. E. PÉREZ, *Op. Cit.*, pàg. 296.

qual està resolta prenent com a inspiració els mateixos recursos que Herrera “el Mozo” havia fet servir per a elaborar la pintura de la catedral de Sevilla, citada anteriorment<sup>52 i 53</sup>.

L'estada que Valdés Leal va fer a Madrid cap al 1664, dada a què hem fet referència anteriorment, va ser decisiva per acabar de consolidar el seu estil, i és que va poder estudiar ben detalladament les obres dels artistes forans, especialment les dels italians (Tiziano i il Veronese) i les dels flamencs (Rubens i Van Dyck), així com també conèixer els pintors madrilenys i les seves peces<sup>54</sup>.

Tenint en compte aquesta circumstància i afegint-la al bagatge que havia anat adquirint i que ja hem anat desglossant, ara sí, podem enunciar les característiques estilístiques de Valdés<sup>55</sup>:

- **composicions dinàmiques i vibrants, amb un gran sentit del ritme;**
- **pinzellada desfeta i esbossada;**
- **expressivitat i vitalitat**, quelcom que segurament també devia conrear a partir del seu propi temperament;
- **bon dibuixant i bon colorista;**
- **inventiva compositiva**, cosa que podem afirmar perquè, essent evident que usava gravats i estampes per a elaborar les seves obres, en comptes de copiar-los, va interpretar-los, donant lloc així a unes formes noves. De fet, on més detectem l'ús d'aquests recursos és en les natures mortes dels quadres i en les arquitectures que omplien els fons. A més, a propòsit de les construccions, hem de dir que Valdés Leal tenia un gran coneixement de l'arquitectura sevillana, tant de l'anterior a ell com la del seu temps, cosa que li donava recursos compositius per fer els edificis que emmarcaven les obres.
- **I coneixement de la tècnica de la perspectiva**, cosa que evidencien les seves pintures murals, en què s'hi demostra la capacitat de recrear arquitectures de manera il·lusòria. Tanmateix, no hem conservat ni la seva biblioteca ni inventaris que ens permetin saber quins llibres la formaven.

Tot i els punts que acabem d'enumerar, la producció artística de Valdés Leal ens mostra una **qualitat dual**<sup>56</sup>, és a dir, obres amb un nivell artístic molt elevat i d'altres que no manifesten del que era capaç. Això es deu a la precarietat de la situació vital de l'artista, i és que en molts casos havia de treballar de pressa per poder assolir tots els encàrrecs que li arribaven i que eren la font dels seus ingressos. Alhora, amb les obres amb què se sentia a gust, s'hi recreava i desplegava tots els seus recursos, tècniques i coneixements pictòrics, tots aquells que li han valgut la seva bona reputació<sup>57</sup>.

<sup>52</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 24.

<sup>53</sup> Veure Annex I. C. [E] per poder apreciar la comparació entre l'obra d'Herrera “el Mozo” i la de Valdés.

<sup>54</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.* 1991, pàg. 25.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Juan Agustín Ceán Bermúdez és qui fa aquesta aportació que també recull Valdivieso en el seu catàleg del 1991 (pàg. 26). En aquest sentit, fa un elogi crític en què diu que el seu estil es basava a fer cops de pinzell, sumaris i ràpids, gairebé sobtats. I, per bé que podria semblar una crítica –i en certa manera ho és–, també reconeix que en els moments en què mostrava més atenció i deteniment en una obra, queia en l'amanerament. Conclou la reflexió fent-ne un elogi sense dubtes: «*No obstante no ha habido desde su muerte otro pintor en aquella ciudad que le haya igualado en la fecundidad de la invencion, en el dibuxo, ni en el buen gusto del colorido*» (J.A. CEÁN, *Op. Cit.*, Vol. V, pàgs. 111 i 112). A diferència de Ceán, Pla Cargol fa una altra lectura d'aquests desequilibri. Segons ell, el fet que les seves obres variïn estilísticament es deu que Valdés Leal era una persona impressionable i molt permeable als diferents estils que observava. I això no ho diu de manera negativa, sinó que ho explica amb dues possibles respostes: o era un artista fecund quant a fantasia i, per tant, canviant en les seves obres, o mai no estava completament satisfet amb el que havia aconseguit (J. PLA, *Op. Cit.*, pàg. 111). En canvi, al catàleg de l'exposició feta al 1922, Celestino Martínez, autor del pròleg, nega que l'art de Valdés sigui desigual amb l'argument següent: «*Lo que ocurre es que dominaba el efectismo de la perspectiva lineal y de la aérea y que conocía a maravilla los recursos de su arte; así se explica que muchas de sus obras, fuera hoy del lugar para que se pintaron, expuestas en galerías no siempre con luz conveniente, y vistas a distancia muy distinta de la adecuada, parezcan de traza endeble, de colorido duro y dibujo descuidado, como si el pintor no hubiese querido concluir su obra. No hay en ello la pretendida desigualdad, sino aplicación lógica y consciente de principios de arte, reveladores de extraordinaria pericia, que, lejos de perjudicar, enaltecen al maestro que los ejecuta con fortuna*», (*Exposición...*, pàg. 7).

<sup>57</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 26.

### 3. Els Jeroglíficos de las Postrimerías de l'Hospital de la Caridad de Sevilla.

#### 3.1. Fitxa tècnica (I): *Finis Gloriae Mundi*.



***Finis Gloriae Mundi***, Juan de Valdés Leal, 1672. Sevilla: església de l'Hospital de la Caridad (sotacor, mur de l'epístola).

Tècnica: oli sobre tela.

Dimensions: 270 x 216 cm.

Font de la imatge: VALDIVIESO, Enrique, *Valdés Leal*. [Madrid]: Museo del Prado, Junta de Andalucía, 1991; pàg. 225.

### 3.1.1. Elements de *Finis Gloriam Mundi*.

**NOTA PRÈVIA 2.** Les reproduccions parcials que oferim de l'obra *Finis Gloriam Mundi* han estat extretes, com en el cas anterior, del llibre *Valdés Leal* ([Madrid]: Museo del Prado, Junta de Andalucía, 1991; pàg. 225).

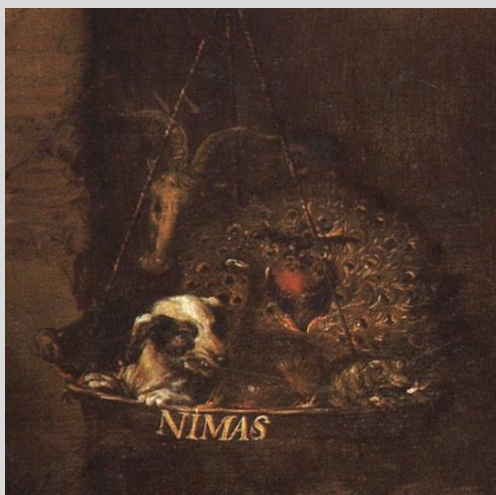
**FIGURA 1: BALANÇA (VISIÓ DE CONJUNT).**



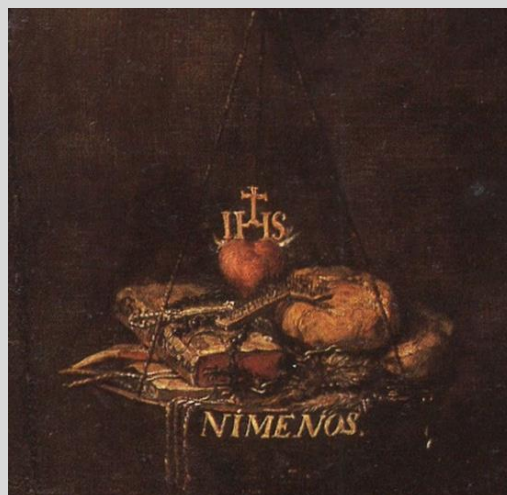
**FIGURA 2: MÀ LLAGADA DE CRIST.**



**FIGURA 3: PLAT DELS PECATS, «NI MÁS».**



**FIGURA 4: PLAT DE LES VIRTUTS, «NI MENOS».**



[Per tornar al comentari de Guichot, prémer [aquí](#)]

[Per tornar al comentari de Guichot, prémer [aquí](#)]

**FIGURA 5: RATPENAT.**

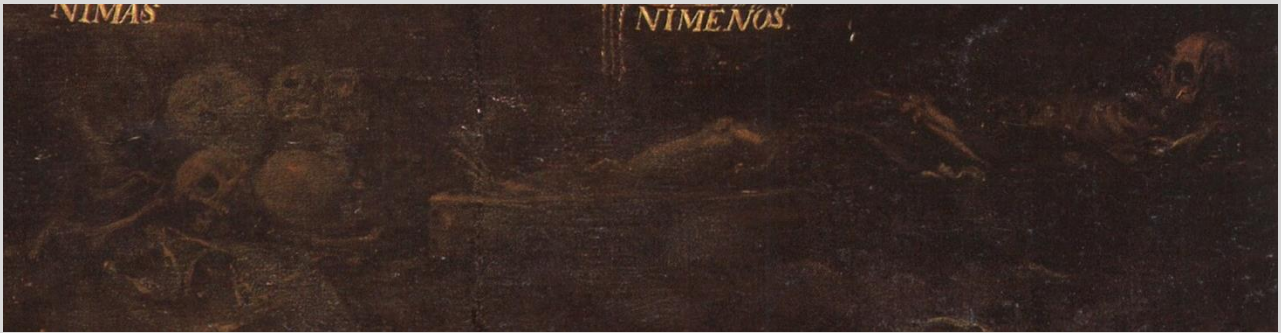


**FIGURA 6: ÒLIBA.**



[Per tornar a les conclusions, prémer [aquí](#)]

**FIGURA 7: VISIÓ DEL SEGON PLA COMPOSITIU.**



**FIGURA 8: CADÀVER DE BISBE EN DESCOMPOSICIÓ.**



**FIGURA 9: INSCRIPCIÓ «FINIS GLORIAE MUNDI».**



**FIGURA 10: CADÀVER EN DESCOMPOSICIÓ DEL CAVALLER DE L'ORDE DE CALATRAVA.**



[Per tornar al comentari de Cárdenas, prémer [aquí](#)]

[Per tornar al comentari de Gestoso, prémer [aquí](#)]

### 3.2. Fitxa tècnica (II): *In Ictu Oculi*.



***In Ictu Oculi***, Juan de Valdés Leal, 1672. Sevilla: església de l'Hospital de la Caridad (sotacor, mur de l'evangeli).

Tècnica: oli sobre tela.

Dimensions: 220 x 216 cm.

Font de la imatge: VALDIVIESO, Enrique, *Valdés Leal*. [Madrid]: Museo del Prado, Junta de Andalucía, 1991; pàg. 219.



### 3.2.1. Elements d'*In Ictu Oculi*.

NOTA PRÈVIA 3. Les reproduccions parcials que oferim de l'obra *Finis Gloriar Mundi* han estat extretes, com en el cas anterior, del llibre *Valdés Leal* ([Madrid]: Museo del Prado, Junta de Andalucía, 1991; pàg. 219).

FIGURA 11: INSCRIPCIÓ «IN ICTU OCULI».

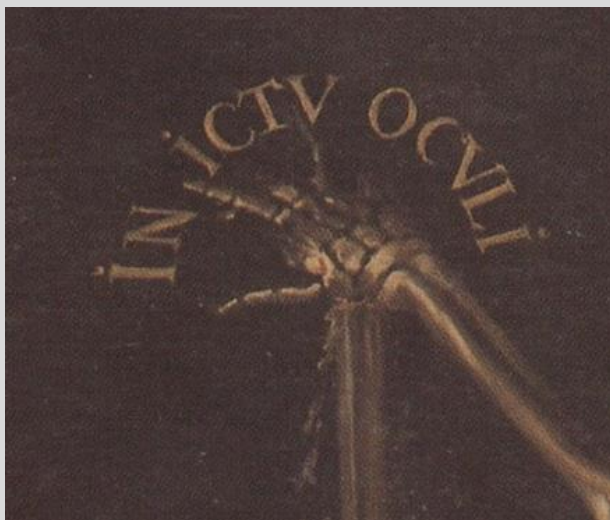


FIGURA 12: LA MORT.



FIGURA 13: ROSTRE DE LA MORT.



[Per tornar al comentari de Díaz Blanco, prémer [aquí](#)]

FIGURA 14: GLOBUS TERRAQUÏ.



[Per tornar al comentari de Guichot, prémer [aquí](#)]

FIGURA 15: CREU PATRIARCAL.



FIGURA 16: TIARA PAPAL.



**FIGURA 17:** CAPELL CARDENALICI.



**FIGURA 18:** MITRA EPISCOPAL



**FIGURA 19:** CORONA, CEPTRE I COLLAR DE L'ORDE DEL TOISÓ D'OR.



**FIGURA 20:** ESPASA, BENGALA DE COMANDAMENT I CUIRASSA DE CAVALLER.



**FIGURA 21:** NATRUALIS HISTORIA, PLINI.



[Per tornar al comentari de Guichot, prémer [aquí](#)]

**FIGURA 22:** COMENTARIOS A SANTO TOMÁS, FRANCISCO SUÁREZ.



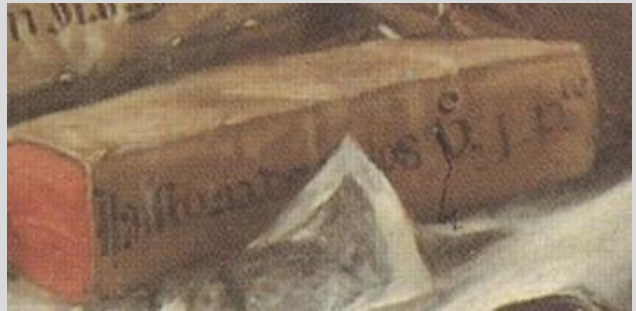
[Per tornar al comentari de Gestoso, prémer [aquí](#)]

**FIGURA 23:** *IN ISAIAM PROPHETAM*, LEÓN DE CASTRO.



[Per tornar al comentari de Gestoso, prémer [aquí](#)]

**FIGURA 24:** *HISTORIA DE CARLOS V*, PRUDENCIO DE SANDOVAL.



[Per tornar al comentari de Guichot, prémer [aquí](#)]

**FIGURA 25:** *POMPA INTROITUS HONORI SERENISSIMI PRINCIPIS FERDINANDI AUSTRIACI HISPANIARUM INFANTIS.*



[Per tornar al comentari de Mayer, prémer [aquí](#)]

### 3.3. Descripció dels *Jeroglíficos de las Postrimerías*.

**Miguel de Mañara**, el comitent de les pintures *In Ictu Oculi* i *Finis Glorae Mundi*, i de l'església de l'Hospital de la Caridad, era un noble sevillà nascut el 1627 al si d'una família aristocràtica. Els primers tres anys de la dècada de 1660 són crucials en la seva biografia: el 1661 va ser quan va morir la seva dona, cosa que el va fer orientar la seva vida cap a l'espiritualitat; és per això que l'any següent, el 1662, va passar a formar part de la germandat de la Santa Caridad, i ja al 1663 va ser nomenat germà major de la confraria. A partir d'aleshores, va dedicar-se a completar les reformes de l'església, que s'havien iniciat el 1647. En ella és on es pot veure l'empremta inequívoca del pensament religiós de Mañara, que va deixar-lo per escrit al *Discurso de la Verdad* (editat el 1672). De fet, és a través de la iconografia de l'església de la Caridad de Sevilla que podem seguir el rastre de la seva mentalitat.

Tot i això, no hem de pensar que només ell podia entendre profundament el missatge, sinó que els destinataris eren tots els confreres, que eren els que hi tenien accés àmpliament<sup>58</sup>. A més, la concepció que va fer d'aquest espai no va ser parcial, sinó que per copsar bé el seu significat és necessari fer una lectura de conjunt, això és, una observació i comprensió atentes dels *Jeroglíficos de las Postrimerías*, juntament amb els versicles 34, 35 i 36 del capítol 25 de l'evangeli de sant Mateu, que recorren el fris del sotacor, així com també interpretant les altres obres pictòriques i escultòriques que l'església conserva. Fent això s'obté, finalment, el sentit general: atès que la Mort priva de tots els plaers i distincions mundans, les obres de caritat, juntament amb la penitència i l'oració, són la manera d'arribar a la salvació de l'ànima quan arribi el moment del judici<sup>59</sup>. Aquestes bones accions queden il·lustrades a mode d'exemple amb les escenes de Misericòrdia pintades per Murillo<sup>60</sup>. Finalment, i quant a les dates de la seva creació, les *Postrimerías* apareixen en l'inventari de l'Hospital de la Caridad corresponent als darrers dies de 1672. D'això se'n dedueix que les pintures es van fer a principis d'any o tot just a finals de l'anterior, com ja hem dit en paràgrafs precedents<sup>61</sup>.

***Finis Glorae Mundi*: descripció.** La pintura que ens disposem a comentar deu el nom al filacteri que hi ha en primer terme, als peus de la composició. A dins seu hi ha la inscripció «FINIS GLORIAE MUNDI», que traduït al català vol dir “el final de les glòries del món”. És això el que es representa a l'escena: la mort com a punt i final del decurs vital de l'ésser humà i la situació posterior a aquest fet. La composició la podem desglossar en franges. A la inferior s'hi troben dos fèretres en direccions oposades, capiculats. El de l'esquerra des del punt de vista de l'espectador es veu completament. Al seu interior hi ha el cadàver en descomposició d'un bisbe<sup>62</sup>, caracteritzat amb la mitra episcopal i el bàcul, que està trencat a la zona baixa de les cames a causa del pas del temps. A més, està embolcallat amb una capa blanca que sembla rica, ja que està ornamentada amb un ribet daurat. Un detall més de la vestimenta: les mans les té cobertes per uns guants blancs que també estan desgastats: les puntes estan foradades i es poden entreveure els capcirons esquelètics. Passa el mateix amb les sabates, que estan obertes per la punta, deixant els dits dels peus a la vista. Així mateix, la tela vermella que folra el taüt també va caient. Tot plegat es correspon amb l'estat decrepít del cos en general, on destaca especialment el rostre, ja que és la zona on es fa més evident la descomposició

<sup>58</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1988, pàg. 161.

<sup>59</sup> *Ibidem*, pàg. 166.

<sup>60</sup> *Ibidem*, pàgs. 161-162.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pàg. 166.

<sup>62</sup> Els autors consultats no utilitzen el mateix mot per designar el cadàver que estem descrivint: alguns l'anomenen bisbe i d'altres, prelat, de manera més genèrica. Cap d'ells, però, justifica l'ús d'aquesta paraula, talment com si uns no n'estiguessin del tot segurs i com si els altres trobessin que la identificació és inequívoca. Particularment hem optat per anomenar-lo bisbe tenint en compte els dos atributs principals amb què compta: el bàcul i la mitra.

corporal. Els cucs han envaït totes les cavitats del cap: el forat de l'orella dreta, les òrbites oculars... fins i tot la forma del nas ha desaparegut! Per altra banda, la boca ha quedat oberta, tot mostrant les dents. Els cucs, però, no són els únics animals que gaudeixen del convit carnívor. El cos també és pastura per a insectes, que tal vegada podrien ser escarabats o paneroles.

Al seu costat hi ha un altre taüt, que queda tapat pel del bisbe. Dins seu hi ha un home. En aquest cas, l'estat de descomposició és menor (o això sembla). Si ens fixem en la seva cara i la comparem amb l'altra veiem que està menys menjada. De fet, els cucs i els insectes encara no l'han envaïda. La pell té un to entre groc i verdós. Sobre el pit s'hi endevinen les mans, tot i que no estan ben definides a causa de la foscor de la cripta. El que destaca d'aquest cadàver, però, no és la seva demacració, que, com hem dit, és minsa, sinó que és la capa amb què va ser enterrat. És blanca i hi té una creu vermella. La crítica ha coincidit a identificar aquest símbol amb la Creu de l'Orde de Calatrava, cosa que ha estat un dels arguments per reconèixer en aquest cadàver el retrat de Miguel de Mañara. Un altre argument que sosté aquesta hipòtesi és la comparació entre aquesta pintura i la de la sala capitular de l'Hospital de la Caridad, cosa que veurem en l'epígraf que segueix a la descripció de les pintures.

La franja intermèdia és buida, cosa que facilita veure el segon pla del quadre. Al fons de la cripta, molt menys il·luminat, s'hi distingeixen un ossari amb cranis i ossos amuntegats, i, a la dreta, un altre fèretre que mostra un esquelet. En aquest cas, la seva identificació és impossible, atès que és el darrer estadi de la descomposició. Totes dues restes estan a tocar d'una paret que tanca la cambra, cosa que podem esbrinar per la porta, que deixa passa més llum. Semblen endevinar-s'hi unes escales. Sobre d'un dels graons hi ha una òliba que mira directament l'espectador. Una mica més amunt, un ratpenat vola, tot i que no és fàcil desxifrar si entrar a la cripta o en surt.

En darrer terme trobem la franja superior, que ocupa gairebé la meitat del quadre. Al centre, a dalt, uns núvols negres s'obren per deixar passar una mà llagada i il·luminada, que podem relacionar amb la de Jesucrist a través de l'estigma. Porta una balança. De la seva llengüeta en surt un eix que sosté dos platets en equilibri. El de la nostra esquerra està inscrit amb les paraules «NI MÁS». Dins seu s'hi distingeixen alguns animals, entre els quals un gos que mostra les dents, el cap d'una cabra, el d'un porc senglar, un paó.... En general els crítics coincideixen a pensar que tots els elements d'aquest plat representen els Pecats Capitals. El de la dreta des del punt de vista de l'espectador també té una llegenda escrita: «NI MENOS». Al seu interior hi podem veure l'acrònim «IHS» amb una creu que sorgeix del travessar de la lletra H. Aquests inicials reposen sobre un cor. Davant seu hi ha una creu amb punxes, que es troba sobre un pa i un llibre tancat; hi ha algun llibre més, un rosari... Tant els objectes d'aquest platet com el del costat han estat identificats i interpretats per Guichot de manera minuciosa, cosa que ja veurem més endavant.

L'escena que planteja Juan de Valdés Leal a *Finis Gloriarum Mundi* és la plasmació més directa i explícita d'una cripta i de l'ambient que s'hi deu respirar. De fet, per bé que veiem que hi ha zones buides, es pot detectar el pes i la densitat de l'aire.

***In Ictu Oculi*: descripció.** El seu nom el deu a una inscripció, com en el cas anterior: a la part superior del quadre i gairebé al centre hi ha les paraules «IN ICTU OCULI» en forma d'arc, “en un obrir i tancar d'ulls” en català. En aquest cas, la inscripció està extreta de la Primera Carta als Corintis de sant Joan (15, 25). A diferència de la pintura anterior, *In Ictu Oculi* és un xic més desendregada compositivament parlant. Per comentar-la, començarem amb l'esquelet, que és un dels elements que més impacta en entrar a la capella de l'Hospital de la Caridad (en l'actualitat s'accedeix per una porta del claustre; quan el visitant hi entra, el

primer que troba és aquesta pintura). Per bé que no té rostre, es dirigeix a l'espectador, com si fos un advertiment. A la mà esquerra hi du una dalla i entre el braç, un taüt i una mortalla. Amb la dreta apaga el ble de l'espelma, que reposa sobre un sepulcre de marbre. Aquest gest es pot interpretar com la mort d'una persona. Aquesta lectura és la que té major acceptació entre els estudiosos que hem anat consultant.

Continuarem amb la identificació dels diferents objectes, que en són molts. Sobre el sepulcre hi ha dues capes, una de blanca i una de porpra. Totes dues són abillaments habituals en les altes jerarquies civils i eclesiàstiques. Damunt hi ha diferents objectes que també fan referència a aquestes prerrogatives. D'esquerra a dreta des del punt de vista de l'espectador, són les següents: s'hi veu un bàcul coronat amb una creu de tres travessers (en alguns casos és anomenada creu patriarcal, però com que no és generalitzat, no ho definirem amb aquests termes), un capell cardenalici porpra, una tiara papal, una mitra episcopal i, davant seu, un bàcul (es veu la voluta característica que surt darrere d'una corona), una corona i dessota el collar de l'Orde del Toisó d'Or, que cau per un costat del sepulcre, justament on es pot veure l'animal en qüestió. Tanquen aquest grup d'objectes una altra corona menys rica i grossa, i un ceptre. Tots aquests objectes estan desgranats als apartats anteriors.

Al terra i escampats hi ha més objectes. Seguirem amb el sentit esquerre-dreta. Al marge del quadre hi ha un llibre del qual només es veu el lloc, on hi té la inscripció «PLINIO». A continuació, un altre llibre en què s'hi pot llegir «SUAREZ», també al lloc. Sota seu, n'hi ha un altre amb el nom «CASTRO IN ISAIA PROFETA». Tal vegada aquest és el més senzill de llegir. Al costat en veiem un que és obert, però les pàgines no es veuen, atès que estan encarades al sepulcre, i, dessota, un altre amb lletres difícils de llegir, especialment les primeres, tot i que fixant-s'hi bé es poden desxifrar. Hi diu «HISTORIA DE [títol tallat]... LOS V». Ens en resten dos, encara, que també estan oberts. Un, el més petit, està a sobre de l'altre, el més gran de tots els que hem comentat. Al primer s'hi pot veure una il·lustració, però no és identificable. En canvi, al segon, com que les dimensions són més grans, sí que es veu amb claredat el gravat que conté i que mostra un arc triomfal. A sota seu, uns altres llibres tancats. En aquest cas, però, no es poden identificar perquè només veiem les pàgines i l'enquadració, però ni el títol, ni el lloc, ni el frontispici. Majoritàriament s'ha volgut veure en tots ells la representació del coneixement en totes les seves dimensions.

Al costat de tots aquests volums bibliogràfics hi ha més objectes que representen el poder. Estan escampats sobre una altra tela, aquesta vegada d'una tonalitat rosa més clara. En aquest cas els enumerarem de més a menys propers a l'espectador. Així, en primer terme hi veiem una espasa, una cuirassa i un elm (d'esquerra a dreta). Darrere, una vara o un fuet eqüestre, i encara més allunyada, una bengala de comandament i unes plomes que ens fan pensar en un barret.

A l'extrem inferior dret des del punt de vista de l'espectador, tanca la composició un globus terraqüi. La Mort l'està trepitjant i és aquí on trobem la clau interpretativa del llenç. En general, els estudiosos han considerat que amb tot aquests objectes i amb aquest gest, Juan de Valdés Leal, tot seguint les indicacions de Mañara, va voler recordar als germans que quan arriba la Parca, que triomfa arreu indefectiblement, les dignitats, els mèrits i els coneixements no són útils. En altres paraules, hem d'entendre aquest quadre com un toc d'atenció per despertar els confreres i fer-los conscients que el realment important no són les distincions, sinó les nostres accions, cosa que queda plasmada en les obres que Murillo va pintar per acabar de tancar la decoració pictòrica i el programa iconogràfic de la Capella de la Caridad.

**FONTS CONSULTADES PER A ELABORAR LA DESCRIPCIÓ (totes elles citades com correspon a la bibliografia):** A. BERUETE, 1911, pàgs. 86-88; A. GUICHOT, 1930, pàgs. 22-26 i 42-47; F. POMPEY, 1955, pàgs. 25 i 26; E. DU GUÉ TRAPIER, 1956, pàgs. 31-41; J. BROWN, 1990, pàgs. 266 i 267; A. MORENO, 1997, pàgs. 162-166; E. VALDIVIESO, 2002, pàgs. 108-114; A. E. PÉREZ, 2010, pàg. 376.

### 3.4. Estat de la qüestió.

A l'apartat que ens ocupa, l'estat de la qüestió sobre les *Postrimerías*, hem recollit (o si més no, ho hem intentat) totes les fonts que han estat al nostre abast i que sobre aquestes dues pintures. Tanmateix, entre elles hi ha diferències substancials de contingut, ja que algunes parlen de les dues *vanitas* exclusivament i única des del punt de vista formal, això és, es limiten a fer-ne descripcions. En molts dels casos que citarem s'entén que així sigui, atès que són manuals, és a dir, aborden la qüestió de la pintura espanyola del barroc, de manera que no poden aturar-se a comentar obres en profunditat (si no ho fan amb *Las Meninas* de Velázquez, encara és més complicat imaginar-s'ho amb els *Jeroglíficos*!). També n'hi ha que tracten la biografia del pintor i, en conseqüència, no són un estudi aprofundit de les dues obres.

Els llibres que podem incloure en l'apartat de manuals i que fan un comentari formal són *La Edad de Oro de la pintura en España* (pàgs. 226 i 227), de Jonathan Brown; *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII* (pàgs. 117 – 119); *Pintura barroca en España: 1600 – 1750* (pàg. 376), i *From El Greco to Goya. Painting in Spain: 1561 – 1828* (pàgs. 79 – 81), de Janis Tomlinson.

De biografies, en canvi, n'hi ha més, i les descripcions les podem localitzar seguint les referències següents: a *Juan de Valdés Leal* (pàgs. 25 i 26), de Francisco Pompey; a *Carreño, Coello, Pantoja y Valdés Leal* (pàgs. 100 – 102), de Joaquim Pla Cargol; a *Valdés Leal: Spanish baroque painter* (pàgs. 55 – 59), d'Elizabeth du Gué Trapier; a *Juan de Valdés Leal, 1622-1690: his life and work* (pàgs. 228 – 236), de Duncan Theobald Kinkead; a la tesi doctoral de Joan Ramon Triadó (“Juan de Valdés Leal” a *El Bodegón en la pintura española del siglo XVII*. Director: Santiago Alcolea Gil. Barcelona: Universitat de Barcelona – Departament d'Història de l'Art, 1982; Vol. IV, pàgs. 1306 – 1312); als dos catàlegs d'Enrique Valdivieso (*Juan de Valdés Leal*, 1988, pàgs. 161 – 166, i a *Valdés Leal*, 1991, pàgs. 218 – 227); a *J. Valdés Leal (1622 – 1690). Un barroco romántico* (pàgs. 26 i 27), de Gerardo Pérez Calero, i al catàleg de l'exposició *Juan de Valdés Leal (1622 – 1690)* (pàgs. 47 – 50). Tots ells, tant manuals com biografies, estan citats com correspon a la bibliografia.

El llibre *El pintor Valdés Leal* (pàgs. 315 – 368), d'Enrique Martínez Miura, mereix una menció a banda, i és que un dels seus capítols fa un repàs bibliogràfic de totes les fonts que parlen de les *Postrimerías*, de manera que és, en certa manera, com un estat de la qüestió. Per aquesta raó, no hi ha novetats, sinó el ressò de les diferents contribucions dels estudiosos. La referència completa, com no podia ser de cap altra manera, és a l'apartat bibliogràfic.

Fet aquesta apreciació, ara sí, entrarem directament a analitzar la documentació relativa a les obres que estudiem, *In Ictu Oculi* i *Finis Gloriam Mundi*. Totes les fonts són molt diverses quant a la tipologia i a l'aproximació. A continuació desgranarem les diferents informacions i les fites que s'han anat conquerint, però abans convé que esbossem quin serà el camí que farem. El punt de partida el situem al 1679, tot just set anys després que Juan de Valdés Leal pintés els *Jeroglíficos de las Postrimerías*. El pare Juan de Cárdenas va escriure un llibre dedicat a la vida de Miguel de Mañara i en el qual hi ha un breu paràgraf en què es parla de les pintures. Seguirem amb l'obra *Museo pictórico y escala óptica* d'Antonio Acisclo Palomino, publicada entre 1715 i 1724. En aquest cas ens trobem amb un tractadista, una font igualment propera a la cronologia de les pintures i fins i tot al mateix pintor, al qual, segons que diu Palomino, va conèixer mentre era a Córdoba<sup>63</sup>. També tindrem l'exemple d'algun llibre de viatges del set-cents i entrarem al segle XIX amb Ceán Bermúdez i el seu *Diccionario...* És en aquest segle quan van haver-hi els primers acostaments analítics, especialment a la segona meitat, amb aportacions que suposen el germen de les conclusions que es

<sup>63</sup> A. PALOMINO, *Op. Cit.*, Vol. II., pàg. 645.

trauran més endavant –ho veurem, per exemple, en els casos de Narciso Sentenach y Cabañas i Celestino López Martínez. El plat fort de les investigacions sobre els *Jeroglíficos* es troba al llarg del primer terç del segle XX, moment en què es treu l'entrellat de bona part dels elements –símbols, llibres, gravats, objectes...- i també d'algunes circumstàncies relatives a la creació dels dos quadres. De fet, a partir de 1930 i de l'obra d'Alejandro Guichot, s'observa una davallada considerable dels estudis sobre aquesta qüestió, és a dir, se'n van seguir fent però amb menys freqüència. Un d'ells, el que Jonathan Brown va escriure el 1970, es pot considerar un punt i a part, ja que explica els dos quadres i, a més, els posa en relació a la resta d'obres d'art, explicant així el significat global del programa iconogràfic de la capella de l'Hospital de la Caridad. A partir d'aquest moment, els diferents comentaris que se n'han fet segueixen les línies establertes, sense una mirada nova. D'això es podria deduir que tots els esbrinaments i les lectures posteriors són similars, atesa la poca variació en les interpretacions –fins i tot hi ha autors que ni les canvien textualment. El tema, doncs, sembla tancat, esgotat. En canvi, hi ha alguns estudiosos que s'han atrevit a formular hipòtesis distintes sobre les obres, ja sigui fent esmenes parcials (com és el cas d'Elizabeth du Gué Trapier) o reinterpretacions, i en aquest cas ens situem als darrers temps i en altres disciplines. José Manuel Díaz Blanco i Ángel Gómez Moreno, al 2014 i al 2015 respectivament, van fer unes lectures ben noves. El primer va aproximar-se al conjunt des del camp de la història moderna, això és, tenint en compte els fets ocorreguts a Sevilla pels volts de 1672 i intentant enllaçar-los amb les dues pintures. El segon, catedràtic de literatura hispànica de la Universidad Complutense de Madrid, vincula els *Jeroglíficos* amb el corrent de pensament quietista, i, alhora, amb alguns dels tòpics i dels autors de la literatura barroca espanyola. Tot plegat ens mostra un panorama amb opcions de rellegir les obres, per bé que podria ser que el pes de les investigacions tradicionals talli en certa mesura les ales a aquesta voluntat. Com veurem, hi ha qui s'ha saltat aquests obstacles i ha aconseguit argumentar unes hipòtesis que, sense cap mena de dubte, estan ben assentades. Però anem a pams: la tasca que segueix consisteix a traçar el deixant de totes aquestes indagacions i enllaçar-les, esmentant les aportacions que les han enriquit.

Abans de conèixer el pare Cárdenas, volem fer l'esment següent. Hi ha una acta de la confraria de la Caridad, amb data del 8 de desembre de 1672, en què ja hi apareixen citades les dues obres. Com que hem conegut aquesta documentació a través de José Gestoso (sobre el qual parlarem quan correspongui), i no pas de primera mà, preferim fer-hi referència més endavant, essent fidels a la font directa que ens ha proporcionat la notícia d'aquest document.

Com ja hem dit, iniciarem el recorregut amb el pare **Juan de Cárdenas** i la seva obra *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca*, de 1679. El paràgraf en què es parla de les *Postrimerías* és curt però cal fer-hi referència per quatre factors. El primer de tots ells és la proximitat cronològica: només hi ha una distància temporal de set anys entre que Valdés Leal va acabar les pintures i la publicació d'aquest llibre; en segon lloc, també cal remarcar que s'hi explica l'objectiu de les pintures (“*Y como estaba tan lleno de este conocimiento, de quanto importa a los Hombres el ejercitarse en la meditación de la muerte, y de los demás novisimos...*”); en tercer, la manera de referir-s'hi (“*...puso en la Iglesia de la Santa Caridad todas las pinturas, y jeroglíficos de la muerte*”), i, finalment –i potser el més important-, Cárdenas ens diu que Mañara es va representar en les pintures per poder obrir els ulls als espectadors (“*Y a si mismo se pintó difunto*”)<sup>64</sup>. Ens trobem davant de la primera identificació que es fa del personatge de la Creu de l'Orde de Calatrava del llenç *Finis Gloriam Mundi*. Tanmateix, la informació va

---

<sup>64</sup> CÁRDENAS, Juan de, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca*. Sevilla: Diego López de Haro, 1732; pàg. 89. Per veure el fragment sencer, consultar l'Annex I.D. [☞]



passar desapercebuda llargament, originant així el debat sobre qui era el cadàver del fèretre de l'extrem inferior dret [FIG. 10 5].

Al segle XVIII també hi ha algunes notícies sobre les pintures. Cap d'elles és de tipus analític i amb prou feines són descriptives. Els autors, senzillament, s'hi refereixen vagament i sense un nom concret. Començarem amb **Antonio Acisclo Palomino**, que destina l'entrada CLXXXIII<sup>65</sup> del segon volum de la seva obra ingent, *Museo pictórico y escala óptica* (publicada entre 1715 i 1724), a Juan de Valdés Leal. Concretament, als *Jeroglíficos de las Postrimerías* hi dedica un paràgraf en què els descriu succintament, tot anomenant-los jeroglífics del temps i de la mort. A banda d'això (i si llegim entre línies), podríem entendre que en valora la qualitat, ja que considera que les obres són tan reals que qui les contempla es retira pel temor causat o per la mala olor que sembla que desprenguin els cadàvers<sup>66</sup>.

Per la seva banda, **Antonio Ponz**, al *Viaje de España* (Madrid: Joaquín Ibarra, 1780; Vol. IX.), és encara més breu. De fet, es limita a fer una descripció escurada de *Finis Gloríe Mundi* i d'*In Ictu Oculi*. En el cas d'aquesta darrera obra, també hi afegeix una interpretació, ja que considera que Juan de Valdés Leal va voler plasmar el lloc que ocupen les glòries i els coneixements terrenals<sup>67</sup>. Aquesta és la línia interpretativa que s'anirà desenvolupant al llarg del segle següent.

Al 1800, **Juan Agustín Ceán Bermúdez** va publicar el *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*<sup>68</sup>. En ella no s'hi comenten els *Jeroglíficos de las Postrimerías* com a tal: com Palomino i Ponz no posa nom al conjunt de les pintures, sinó que les anomena tot referint-s'hi com aquelles dues obres "que D. Juan pintó para debaxo del coro de la Caridad"<sup>69</sup> i afegeix que en una d'elles s'hi representen cadàvers. En realitat, en llegir el comentari que en fa, sembla que els dos quadres li interessin més per parlar del suposat mal caràcter que tenia Valdés, cosa que il·lustra amb l'anècdota de la pestilència, aquesta vegada, però, amb Bartolomé Esteban Murillo pel mig. A continuació, hi fa una relació d'obres fetes per Valdés i torna a fer referència a *In Ictu Oculi* i a *Finis Gloríe Mundi* en els mateixos termes que hem descrit. Tan sols hi afegeix, ara sí, l'adjectiu d'excel·lents<sup>70</sup>.

Ens acostem ara a la segona meitat del segle XIX, quan els estudis sobre Juan de Valdés Leal van començar a proliferar, des de la vessant biogràfica i també artística. La culminació de tot plegat, com hem anunciat, és l'obra de Guichot. Els comentaris i les anàlisis que tractarem a continuació van ser crucials, atès que van servir per conèixer a fons la figura artística de Juan de Valdés Leal. És natural, doncs, que també es fessin aproximacions a les seves creacions, i, en concret, a les dues pintures de *vanitas* que hi ha a l'Hospital de la Caridad, que són, tal vegada, les més enigmàtiques del pintor. No cal dir que això va ser positiu per avaluar la seva importància i valorar-la en funció del context del ple barroc sevillà.

Al 1844, **José Amador de los Ríos** va escriure l'obra *Sevilla pintoresca, ó descripción de sus más célebres monumentos artísticos* (Sevilla: Francisco Álvarez y Ca. imp. y ed., 1844), on hi va incloure els *Jeroglíficos de las Postrimerías*. Com els autors anteriors, tampoc no es refereix a les pintures amb el nom amb què es coneixen –aquesta qüestió, com veurem més properament, és important. De la breu explicació que conté el llibre destaquem dues coses. En primer lloc, l'autor interpreta que, amb l'equilibri de la balança del llenç

<sup>65</sup> A. PALOMINO, *Op. Cit.*, Vol. II, pàgs. 644-648.

<sup>66</sup> *Ibidem*, pàg. 645. En aquest cas, tot i que a la Presentació hem dit que no parlaríem d'anècdotes que han minat la reputació de Juan de Valdés Leal, ens hem de referir a aquesta perquè Palomino la fa servir per destacar la qualitat de les pintures. Més endavant, a la mateixa historieta s'hi introdueix Murillo, cosa que fa variar el significat global, ja que es va utilitzar per il·lustrar la suposada altivesa de Valdés Leal i la rivalitat que presumptament existia entre ambdós.

<sup>67</sup> PONZ, Antonio, *Viaje de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780; Vol. IX., pàg. 150.

<sup>68</sup> Nosaltres hem consultat aquesta obra en la seva edició facsimil de 2001, el pròleg de la qual és de Miguel Morán Turina.

<sup>69</sup> J.A. CEÁN, *Op. Cit.*, Vol. V, pàg. 112

<sup>70</sup> *Ibidem* pàg. 114.

*Finis Glorae Mundi*, Valdés Leal va voler representar la igualtat d'actuació de la Mort davant de rics i pobres. I és en aquest mateix sentit com llegeix la pintura *In Ictu Oculi*, entenent així que el missatge de totes dues obres és el poder anivellador de la Parca. Ens trobem amb una nova lectura de les pintures si la comparem amb les fonts anteriors, tot i que no és aprofundida. En segon lloc, de los Ríos es meravella de la genialitat inventiva i compositiva del pintor. De fet, tot i que reconeix que no va ser el primer artista a representar el gènere de la *vanitas*, en destaca la capacitat creativa amb les paraules “*espantoso brillo*”. Aquest reconeixement li serveix, en realitat, per valorar el conjunt de l'obra del nostre pintor i per dir que, si bé aquestes dues teles són el cim de la carrera artística de Valdés, va tenir produccions que no ho eren tant, de bones<sup>71</sup>.

Avançant cap als darrers vint anys del segle XIX, ens aturarem al llibre *La pintura en Sevilla: estudio sobre la escuela pictórica sevillana: desde sus orígenes hasta nuestros días: contiene además un exámen de las miniaturas, las vidrieras de la catedral y los azulejos de Triana* (Sevilla: Gironés y Orduña, 1885), de Narciso Sentenach y Cabañas, historiador i crític d'art. Aquest autor ens interessa especialment per una qüestió molt concreta que coneixerem a través de les seves paraules: “[Mañana] *Escribe un celeberrimo discurso sobre la verdad, y, no contento con esto, quiere ver representadas plásticamente sus ideas, quiere hacerlas sensibles de la manera fuerte que él las ha adquirido, y concibe los dos cuadros de la muerte. Sólo un artista de gran fantasía podía pintarlos; sólo Valdés puede interpretar su deseo*”<sup>72</sup>. Ja avançàvem que aquest període és especialment important perquè les aportacions que es van fent són més aprofundides que no pas en els tractats ni en els llibres de viatges. En aquest cas, Sentenach vincula el llibre que Miguel de Mañara va escriure, el *Discurso de la Verdad*, amb les *Postrimerías*, localitzant per primera vegada l'ideòleg i la font bibliogràfica de la qual Valdés Leal va beure per a fer les dues *vanitas*. Tanmateix, la proposta d'aquest historiador no queda plasmada amb la comparativa entre el text i la tela, senzillament queda apuntada. És Celestino López Martínez qui va recollir el testimoni i va tancar la qüestió fent les relacions entre les obres d'art i el text al 1907<sup>73 i 74</sup>. (En aquest punt estem fent un salt temporal, però d'aquesta manera podem relacionar els temes coherentment i sense fer el discurs feixuc.) Així, fixant-se en els hàbits dels germans, es va adonar que la Regla de la Caridad manava que cada final de mes es fes una pregària que havia de versar sobre els les darreries de l'ésser humà. López Martínez va localitzar un paràgraf que traduïa el llenç *Finis Glorae Mundi* al capítol IV del *Discurso de la Verdad*, i un altre que descrivia el quadre *In Ictu Oculi* al XVIII. El primer tracta d'una cripta en què hi ha uns fèretres a l'interior dels quals no hi queda res d'allò que les persones van ser en vida. A més, també s'hi explica que l'únic que trenca el silenci és el soroll dels cucs<sup>75</sup>. El segon parla sobre com les prerrogatives, el prestigi i el coneixement s'ha de deixar per poder ascendir, és a dir, per poder salvar-se<sup>76</sup>.

<sup>71</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Sevilla pintoresca, ó descripción de sus mas célebres monumentos artísticos*. Sevilla: Francisco Álvarez y Ca. imp. y ed., 1844; pàgs. 401 i 402.

<sup>72</sup> SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, *La pintura en Sevilla: estudio sobre la escuela pictórica sevillana: desde sus orígenes hasta nuestros días: contiene además un exámen de las miniaturas, las vidrieras de la catedral y los azulejos de Triana*. Sevilla: Gironés y Orduña, 1885; pàg. 73.

<sup>73</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, “Valdés Leal y sus discípulos” a *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*. Sevilla: Publicaciones del Patronato de Cultura de la Excelentísima Diputación Provincial, 2a època, 1951, núm. 50, pàgs. 173 – 194.

<sup>74</sup> Tot i que la font on hem trobat els paràgrafs concrets que relacionen el *Discurso de la Verdad* i els *Jeroglíficos de las Postrimerías* és de 1951 –i per tant no correspondria comentar-la aquí per qüestions de cronologia-, sabem per Guichot i pel mateix Celestino López Martínez que la informació aportada la va postular al 1907, i és aquí on rau la seva importància: tenint en compte aquest any podem valorar la rellevància dels seus esbrinaments. Ara bé, les raons per les quals hem de fer referència a l'article de 1951 són dues: d'una banda no hem aconseguit trobar el text original, i, de l'altra, tot i que podríem haver-ho comentat amb les paraules d'Alejandro Guichot, hem preferit basar-nos en una font directa, això és, en les paraules genuïnes de l'autor.

<sup>75</sup> “*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 pensar, 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*

Per qüestions de lògica discursiva, hem de parar atenció a l'obra *Valdés y Mañara* (Sevilla: Gironés y Orduña, 1890)<sup>77</sup>, l'autor de la qual és l'historiador de l'art **José Gestoso**. (Més endavant recuperarem la seva figura, ja que va escriure una obra monogràfica sobre Valdés Leal al 1917 i aporta més dades.) Anteriorment ja hem anat remarquant que cap dels escriptors comentats es referia a les obres amb el nom amb què actualment se les coneix: *Jeroglíficos de las Postrimerías*. Gestoso va localitzar l'acta de la Junta de la Caridad (a la qual ja ens hem referit als paràgrafs inicials), amb data del 28 de desembre de 1672, on es fa referència a les pintures amb aquests termes: "*Item dos lienzos con molduras doradas de Gerolíficos de nuestras Posttrimerías*"<sup>78</sup>. I va donar a conèixer aquesta troballa en aquest llibre de 1890. A partir d'aleshores s'han seguit anomenant així. I no només això, sinó que aquesta frase tan breu ens fa deduir que al 1672 les pintures ja estaven fetes, cosa que ens permet establir una possible cronologia de les obres.

**Aureliano de Beruete y Moret** és dels primers que aborda aquesta qüestió al llibre *Valdés Leal: Estudio Crítico* (Madrid: Victoriano Sánchez, 1911). De fet, es fa ressò d'aquesta acta i considera que la creació dels *Jeroglíficos de las Postrimerías* s'ha de situar al 1672 o, com a molt d'hora, a finals de 1671. També recupera les dades relatives al cost de les pintures, 5740 reals, cosa que també apareix esmentada a l'acta<sup>79</sup>.

A banda d'aquestes dades, destacarem tres elements de l'anàlisi de les pintures. El primer de tots ells consisteix tan sols a fer notar que descriu les obres en els termes que nosaltres ho hem fet a l'epígraf anterior, motiu pel qual no abundarem més en aquesta qüestió. En segon terme, (i tot que no és una observació directa de les obres), Beruete se centra a desmuntar la imatge perversa que es tenia del pintor. Insisteix que aquestes dues escenes són les que han contribuït a construir la fama que Valdés Leal era un artista d'escenes horribles i de dramatisme fúnebre<sup>80</sup>. El que ens diu és que aquesta reputació s'esvaeix si es contempla la producció del pintor de manera general, ja que la majoria de les obres (si no totes) que es comptaven en aquell moment en el seu catàleg mostraven un caire amable, alegre. Per això considera que l'origen d'aquestes creacions s'ha de buscar en una altra persona. Beruete y Moret apunta directament a Miguel de Mañara com a principal ideòleg d'aquestes obres i considera que la personalitat del germà major de la Caridad va trobar en l'artista la persona perfecta perquè traduís pictòricament les seves reflexions sobre la mort<sup>81</sup>. En aquest punt retorna sobre el que Celestino Martínez va establir al 1907, per bé que no l'esmenta. Com ell, Beruete connecta el *Discurso de la Verdad* i els *Jeroglíficos de las Postrimerías*, i ho argumenta fent servir els mateixos capítols: el IV per a *Finis Glorïae Mundi* i el XVIII per a *In Ictu Oculi*.

I el tercer element en què ens volem fixar és la valoració crítica que fa de les pintures. D'elles en destaca la força expressiva de l'escena, el realisme de les figures i el virtuosisme del pintor. En relació a *Finis Glorïae Mundi*, Beruete constata que, certament, Valdés Leal va aconseguir que l'atmosfera de l'escena es fes palpable per l'espectador, fins al punt de recordar-nos, com a argument d'autoritat, l'anècdota segons la qual Murillo, en veure aquestes dues pintures, va exclamar que era necessari tapar-se el nas. A propòsit del realisme, l'autor se centra especialment en aquesta obra i s'admira del fet que el pintor va reproduir perfectament l'estat de degradació dels cossos en descompondre's sense haver de copiar del natural, això és,

---

*instante que expires 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 GLORIAE MUNDI". C. LÓPEZ, Op. Cit., pàg. 188.*

<sup>76</sup> «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". *Ibidem*, pàg. 189.

<sup>77</sup> No hem trobat el llibre a què fem referència, *Valdés y Mañara* (1890). Ara bé, hem conegut la notícia d'aquest esbrinament tant important a través del mateix Gestoso i del llibre *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, en el qual cita la seva obra de 1890.

<sup>78</sup> J. GESTOSO, *Op. Cit.*, 1917, pàgs. 117 i 118.

<sup>79</sup> A. BERUETE, *Op. Cit.*, pàg. 86.

<sup>80</sup> *Ibidem*, pàgs. 88.

<sup>81</sup> *Ibidem*, pàgs. 89-90.

sense la necessitat de presenciar-los amb els seus ulls. I, finalment, quant al virtuosisme, reconeix també que, si bé és cert que en algunes obres la qualitat és més aviat baixa, en aquestes dues, l'artista ha arribat a cotes molt altes, fent sorgir la seva millor tècnica: un bon dibuix i una bona composició, uns colors equilibrats. Tant és així que diu que és impossible trobar-hi cap errada<sup>82</sup>.

Al 1911 també es va publicar un esbrinament important. Possiblement hi hagi uns quants elements enigmàtics en aquestes pintures, però de ben segur que n'hi ha dos que més han intrigat els historiadors de l'art, cosa que revelen les fonts bibliogràfiques consultades. Un d'ells és l'equilibri de la balança de *Finis Gloriam Mundi*, i l'altre, els llibres d'*In Ictu Oculi*. **August L. Mayer**, al 1911, al seu llibre *Die Sevillaner Malerschule* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann)<sup>83</sup> va identificar un d'aquests llibres. Es tracta del més gran de tots, obert per una plana en què es mostra el gravat que reproduïx l'arc que va dissenyar Rubens per a l'entrada triomfal del cardenal infant Fernando a Brussel·les [FIG. 25 ▣]. El seu títol és *Pompa Introitus honoris Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infanti etc a S. P. Q. Antwerp, decreta et adornata etc. arcus, pigmata icones a P. P. Rubenio inv. et delin. Inscripcionibus et elogiis ornabat Carp. Gervatius Antwerpiae*<sup>84</sup>. A *Die Sevillaner Malerschule* Mayer no hi exposa que aquest gravat era obra de Theodor van Thulden. Això, no obstant, no significa que no en fos coneixedor, cosa que demostra Gestoso a la *Biografia del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*: "Nuestro docto amigo [August L. Mayer], tratando de este libro, nos dice: «Lo hizo Theodor van Thulden, pintor y grabador, discípulo de Rubens; se acabó en 1641 y se publicó el año siguiente. El boceto del arco hállase en el Museo de L'Ermitage de St. Petersburgo»"<sup>85</sup>.

Igualment important és la identificació i interpretació que va fer dels objectes que contenen els platets de la balança de *Finis Gloriam Mundi*. Mayer diu que al plat *Ni más* hi ha un gos, un paó i una cabra, que són els símbols de les baixes passions, de l'ostentació i de la luxúria; i a *Ni menos*, instruments de penitència, és a dir, un flagell, un llibre, un pa, una creu amb punxes i un cor amb flames, sobre les quals hi ha les lletres el monograma IHS<sup>86</sup>. (Reprendrem aquesta qüestió amb Guichot, atès que repassa les interpretacions que se n'havien fet).

Una menció més abans de seguir: **Enrique Romero de Torres** va publicar en els primers anys de 1900 (no se'n coneix la data) el llibret *El pintor de los muertos: más obras de Valdés Leal* (Barcelona: Establecimiento Gráfico Thomas, [s.a.]). A banda d'esmentar el vincle entre el *Discurso de la Verdad* i les *Postrimerías*<sup>87</sup>, l'interessant d'aquest article és que l'autor, considerant la genialitat artística de Valdés –de qui diu que és un pintor romàntic i no pas barroca per la fatalitat i el pessimisme amb què mira les coses<sup>88</sup>–, afirma que va crear els quadres copiant del natural, tot i que ell mateix ja reconeix que no ho pot demostrar, atès que no ens han arribat suficients esbossos que ho demostrin<sup>89</sup>.

En aquest camí per les fonts que han tractat les *vanitas* que Valdés Leal va pintar per a l'Hospital de la Caridad, mereix una menció especial el llibre de **José Gestoso** *Biografia del pintor sevillano Juan de Valdés Leal* (Sevilla: Tip. Juan P. Gironés), que ja ha aparegut als paràgrafs precedents. Si l'estudi crític de Beruete és prou complet, el que ens presenta José Gestoso en aquesta obra ho és encara més: és una

<sup>82</sup> *Ibidem*, pàgs. 91 i 92.

<sup>83</sup> Hem tingut constància d'aquesta indagació a través d'Alejandro Guichot i de la seva obra de 1930 (*Los Famosos Jeroglíficos de la muerte de Juan de Valdés Leal de 1672: análisis de sus alegorías: estudio crítico*, pàgs. 13; 52 i 53). Gràcies a això hem sabut que entre les pàgines 196 i 199, l'autor germànic comentava les dues pintures de Valdés Leal. Per això hem anat a la font original i, amb l'ajuda d'un company que té coneixements d'alemany, hem aconseguit localitzar el fragment original on s'identifica aquest llibre.

<sup>84</sup> A. L. MAYER, *Op. Cit.*, pàg. 197.

<sup>85</sup> GESTOSO, J., *Op. Cit.*, pàg. 117

<sup>86</sup> A. L. MAYER, *Op. Cit.*, pàgs. 196 i 197. Recordem que la traducció del text l'hem feta gràcies a un bon amic.

<sup>87</sup> ROMERO DE TORRES, Enrique, *El pintor de los muertos: más obras de Valdés Leal* (Barcelona: Establecimiento Gráfico Thomas, [s.a.]); pàgs. 5 i 6.

<sup>88</sup> E. ROMERO, *Op. Cit.*, pàgs. 5, 9.

<sup>89</sup> *Ibidem*, pàgs. 8.

explicació detallada i meticulosa de la biografia del pintor així com també de la seva carrera. De fet, només cal mirar l'índex, on cada capítol correspon a una època determinada del pintor, i al capítol VI (pàgs. 109 – 135) s'hi tracten els anys compresos entre 1672 a 1675. Per tant, és aquí on s'hi descriuen les pintures que estem estudiant.

El tema que tracta primerament és la tria de l'artista: per què Miguel de Mañara va escollir Juan de Valdés Leal per a fer els *Jeroglíficos de las Postrimerías*? Els motius són dos: segons Gestoso, el pintor tenia les característiques estilístiques idònies per plasmar la temàtica de les pintures (cosa que Beruete ja havia apuntat), d'entre les quals en destaca que era un apassionat del realisme i de la veritat<sup>90</sup>. A més, parla també d'una identificació entre el comitent i l'artista, és a dir, Valdés Leal, que havia dedicat tota la seva vida a la pintura i a l'Art en general, va aconseguir l'èxit com a pintor, però això no es va traduir en una situació vital còmode, ans al contrari, en determinades èpoques el va assolir la pobresa; és per això que sentia el mateix avorriment que Mañara per les coses mundanes<sup>91</sup>. D'alguna manera, doncs, el que ens està dient José Gestoso que és Valdés ja tenia apresada la lliçó del desengany, que és el missatge que transmeten, en fi, les pintures que estem estudiant.

A continuació, enceta la qüestió de la font que fonamenta la pintura i segueix la tesi de Celestino López Martínez, qui, recordem, constata que els *Jeroglíficos* són al traducció plàstica del *Discurso de la Verdad*<sup>92</sup>. Tanmateix, Gestoso no sempre havia considerat que Mañara estigués darrere de les pintures de Valdés Leal. Al 1890, abans que cap altre autor parlés d'aquesta qüestió, havia postulat que l'ideòleg de les dues pintures havia estat, en realitat, Valdés Leal. Segons que diu, el pintor hauria tingut un somni on les visualitzava, cosa que va comentar a un grup de contertulians entre els quals hi havia Mañara, que el va animar a portar-los a terme. A la vegada, va servir-se d'aquesta visió onírica per escriure el *Discurso de la Verdad*<sup>93</sup>. Veiem, doncs, que en aquest cas s'inverteixen les tornes. Ara bé, a la publicació que estem comentant ja ha quedat clar que atribueix la concepció dels quadres al germà major de la Caridad, fent una rectificació del que havia dit inicialment.

Quant a la descripció de les pintures, Gestoso és el primer a identificar el cavaller de l'Orde de Calatrava de l'obra *In Ictu Oculi* amb Miguel de Mañara. Tanmateix, no és en aquest llibre on ho va donar a conèixer, sinó que va ser al 1892, a l'obra *Sevilla monumental y artística* (Sevilla: [s.n.], 1892)<sup>94</sup><sup>95</sup> –recuperem aquí el títol que havíem referenciat a l'inici de l'estat de la qüestió a propòsit de l'acta. En aquesta obra ingent es dedica a descriure diferents obres d'art i monuments de la capital d'Andalucía. Les poques pàgines en què tracta les dues pintures són, sens dubte, importants, especialment per la identificació que fa de la figura del Cavaller de l'Orde de Calatrava [FIG. 10 5] amb Miguel de Mañara. Ja ho diu ell mateix: “*Esta observación, que hemos sido los primeros en consignar*”<sup>96</sup>. La manera com ho va fer és a través de la comparació entre el

<sup>90</sup> «¿Quién podía ser el intérprete de estos sentimientos tan arraigados en el alma de Mañara, entre todos los pintores que florecían a la sazón en Sevilla? Ningún otro más que Valdés capaz de serlo. Su carácter sombrío, enérgico, impetuoso, apasionado del realismo, de la verdad, prestábase alientos para la empresa, y eran cualidades que no reunía otro que él.», J. GESTOSO, *Op. Cit.*, 1917, pàg. 113.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> *Ibidem*, pàg. 114.

<sup>93</sup> Alejandro Guichot es fa ressò d'aquest canvi al seu llibre *Los famosos Jeroglíficos de la Muerte...* (pàg. 62), a què hem fet referència en notes precedents. La font primària és el llibre *Valdés y Mañara* (Sevilla: Gironés y Orduña, 1890), que no hem trobat, com ja hem dit a la nota 77.

<sup>94</sup> Nosaltres hem consultat l'edició de 1984 (Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984; Vol. III, pàgs. 332-334).

<sup>95</sup> Excepcionalment, no hem considerat oportú comentar aquest llibre seguint la seqüència cronològica. Trobem que és millor fer-ho així, intentant aglutinar les aportacions d'un mateix autor en el comentari de la seva obra més rellevant. Valorant els tres estudis de Gestoso, el de 1917 és el més important per l'envergadura i precisió que té. A més, creiem que fent-ho així el discurs de l'estat de la qüestió es fa més lleuger i llegidor. Aquestes són, doncs, les raons per les quals fem referència ara el tercer volum de *Sevilla monumental y artística*.

<sup>96</sup> J. GESTOSO, *Op. Cit.*, 1984, pàg. 334.

rostre del cadàver del Cavaller i el que apareix a l'obra *Don Miguel de Mañara llegint la Regla de la Santa Caridad*<sup>97</sup>.

Tornem, però, a l'obra principal, això és, la *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, i centrem-nos ara en *In Ictu Oculi*, on segueixen les aportacions. A l'hora de descriure els objectes de la part baixa, identifica dos llibres més: els *Comentarios a Santo Tomás* del pare Suárez [FIG. 22 ㉔] i l'obra de León de Castro [FIG. 23 ㉔] —en aquest darrer cas, no n'explicita el nom, sinó que senzillament es limita a dir que són uns comentaris a Isaïes. I no només això, sinó que esmenta cadascuna de les edicions: el primer d'ells a Lyon el 1608 i el segon a Salamanca el 1570. Respecte dels altres, esmenta també que el llibre obert amb l'arc triomfal va ser identificat pel doctor Mayer com *Pompa Introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum Infanti*<sup>98</sup>. Tot i que en general no comenta la manera com Valdés va accedir als llibres pintats a *In Ictu Oculi*, Gestoso sí que especifica que, en aquest cas, el pintor podria haver-lo conegut mentre treballava per al capítol de la Catedral de Sevilla. També contempla la possibilitat que ell mateix tingués aquest volum a la seva pròpia llibreria<sup>99</sup>.

Per altra banda, Gestoso també revela dos estudis preparatoris. Segons ell, podrien ser dels primers que va fer Valdés, cosa que argumenta a través de la seva composició. José Verdes Montenegro, metge militar, era el propietari de la preparació de l'obra *Finis Gloriam Mundi*. En aquest esbós no s'hi observen gaires diferències, tan sols una: en comptes del cadàver en descomposició del bisbe, hi ha el d'un capellà sense signes de corrupció, senzillament amb el rostre cadavèric<sup>100</sup>. L'autor es pregunta si podria ser que, per comptes de ser un estudi previ, fos una còpia o una variant. Per això ho va consultar amb dos crítics més: Enrique Romero de Torres i Narciso Sentenach y Cabañas, que van ser els que van determinar que, efectivament, era un dibuix preparatori i no pas una variació del tema<sup>101</sup>.

Justament, aquests dos crítics van saber, a través del ja esmentat doctor Montenegro, de l'existència d'un esbós d'*In Ictu Oculi*, propietat del general Joaquín Reixa. En aquest cas, les diferències són més notables, i és que l'esquelet que simbolitza la Mort està disposat d'una manera diferent i no porta tants elements. Segons Gestoso, a la mà dreta hi té una d'esquerra. En aquest cas, també apaga el ble de l'espelma, però no ho fa amb l'altra mà, sinó que el bufa. Escampats pel terra hi ha objectes similars que simbolitzen les dignitats del poder<sup>102</sup>. El missatge es manté, però la manera d'expressar-lo és diferent<sup>103</sup>.

*Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal* és, sense cap mena de dubte, una fita més que notable per les aportacions que fa a l'estudi de les dues pintures de *vanitas* de la Caridad. No obstant això, **Alejandro Guichot y Sierra** i el seu llibre *Los Famosos jeroglíficos de la muerte de Juan de Valdés Leal de 1672: análisis de sus alegorías: estudio crítico* (Sevilla: Imprenta de Álvarez y Rodríguez, 1930) tampoc no es queden enrere. Si haguéssim de definir aquest estudi, podríem fer-ho de dues maneres. D'una banda, com un estat de la qüestió en si mateix: ha estat a través d'aquesta obra que hem pogut esbrinar algunes dades que altres autors més recents no ens han proporcionat, tal vegada sigui per la distància en el temps o perquè es considerava una qüestió sabuda entre els especialistes i, per tant, supèrflua de repetir. Però a la vista dels nostres ulls, com dèiem, ens ha facilitat la tasca. De l'altra, és un text que enriqueix el coneixement que els diferents historiadors de l'art havien anat construint, cosa que és especialment significativa per la

<sup>97</sup> Veure Annex I. E. [㉔].

<sup>98</sup> J. GESTOSO, *Op. Cit.*, 1917, pàg. 117.

<sup>99</sup> *Ibidem*, pàgs. 102 i 103.

<sup>100</sup> Veure Annex I. F. [㉔].

<sup>101</sup> J. GESTOSO, *Op. Cit.* 1917, pàgs. 118 i 119.

<sup>102</sup> Veure Annex I. G. [㉔].

<sup>103</sup> J. GESTOSO, *Op. Cit.* 1917, pàg. 119.

identificació que fa d'un dels llibres d'*In Ictu Oculi*, així com també per la interpretació de l'equilibri de la balança, qüestions que analitzarem seguidament.

Certament, ja hem vist que Mayer va ser el primer autor que va tenir en compte quins animals hi havia representats al plat *Ni más* i què significaven, i quins objectes contenia el plat *Ni menos* i què volien simbolitzar. I Guichot es basa inicialment en ell per enunciar-los. Alhora, també amplia la identificació, ja que com es pot comprovar –ja sigui *in situ*, o a través de les reproduccions gràfiques– hi ha elements d'ambdós platets que no s'esmenten, com pot ser el cap de porc. Recordem també que l'historiador de l'art alemany explica el significat dels platets tenint en compte el seu contingut, però no s'atura a considerar la simbologia de cadascun dels elements. En altres paraules i posant un exemple: ens diu que les baixes passions estan plasmades a través dels animals del plat de l'esquerra, però no ens explica per què arriba a aquesta conclusió. I justament aquesta és la tasca que emprèn Guichot, segons el qual, el platet de l'esquerra des del punt de vista de l'espectador (*Ni más*) [FIG. 3 ㉓] és la representació dels Set Pecats: el paó (es veuen molt clarament les plomes de la cua) és la Supèrbia; el ratpenat i el cor (en primer terme) són la representació de l'Enveja; el gos que mostra les dents simbolitza l'Ira; el porc (s'aprecia el seu musell tot just darrere del gos) evoca la Gola; el cap de cabra (potser és el que queda més fosc, però les seves banyes són fàcils d'observar) es correspon amb el pecat de l'Avarícia; el cap d'un mico (aquest és certament complicat de veure, però Guichot ens diu que s'intueix a la dreta de la banya de la cabra) és la Luxúria, i el peresós denota la Peresa (en aquest cas, l'autor no ens dóna referències d'on és aquest animal; ens aventurem a pensar que es troba al davant de tot, com el gos, però a la banda dreta)<sup>104</sup>.

L'autor ens diu que Valdés va triar aquests animals “*ya sea por convenio tradicional, ya por nueva reflexión*”<sup>105</sup>. Aquesta cita, que podria passar desapercebuda, és rellevant, atès que ens està dient que hi ha símbols que Valdés va manlleva de la tradició pictòrica, i d'altres que són una contribució particular, com és el cas del peresós, un animal exòtic. Tot i que es podrien tenir dubtes que el pintor conegués aquest animal, Guichot considera que no és una possibilitat remota, ans al contrari. Per argumentar-ho, compara el peresós del quadre amb la descripció que en va fer Gonzalo Hernández de Oviedo al seu llibre *Sumario de la natural historia de las Indias*, (Toledo, 1526; Sevilla, 1535) i conclou que encaixen<sup>106</sup>.

Encara hi ha una altra qüestió dubtosa. Guichot fa notar que de totes les relacions entre animals i Pecats Capitals, la cabra com a símbol de l'Avarícia és la menys clara. Ara bé, tenint en compte que les altres correspondències són tan evidents, considera que la correlació és oportuna<sup>107</sup>.

Quant als símbols del plat de la dreta (*Ni menos*) [FIG. 4 ㉔], l'autor ens fa adonar que és complicat analitzar els símbols amb correlacions simbòliques, això és, si intentem associar un element amb una virtut se'ns farà impossible. Guichot ens diu que tradicionalment s'ha interpretat d'aquesta manera per automatisme, és a dir, s'han fet interpretacions segons les quals el remei contra els Set Pecats eren les Set Virtuts. En canvi, l'anàlisi detinguda dels objectes de la plata *Ni menos* demostra que no hi ha set símbols que es relacionin amb la Fe, l'Esperança, la Caritat, la Prudència, la Justícia, la Fortalesa i la Templança<sup>108</sup>; ans al contrari, són instruments d'oració i mortificació que signifiquen que l'única manera de contrarestar el pecat és la penitència<sup>109</sup> –en aquest cas Mayer i Guichot sí que coincideixen. Vegem-los: hi ha tres llibres, el més gran dels quals s'identifica per la inscripció del lloc, que resa «SALT. DE DAVID», cosa que fa pensar en el llibre

<sup>104</sup> GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *Los Famosos jeroglíficos de la muerte de Juan de Valdés Leal de 1672: análisis de sus alegorías: estudio crítico*. Sevilla: Imprenta de Álvarez y Rodríguez, 1930, pàgs. 30-32.

<sup>105</sup>A. GUICHOT, *Op. Cit.*, pàg. 30.

<sup>106</sup> *Ibidem*, pàgs. 32-34.

<sup>107</sup> *Ibidem*, pàg. 31.


<sup>108</sup> *Ibidem*, pàg. 34.

<sup>109</sup> *Ibidem*, pàg. 36.

dels Salmos o en algun dels molts comentaris que diversos autors espanyols van fer entre els segles XVI i XVII. També hi trobem unes disciplines, un rosari, una creu amb punxes, una cadena de ferro, un silici i uns pans. Corona el conjunt un cor amb dues flames que flanquegen el monograma de la Companyia de Jesús, IHS (*Iesus Hominum Salvatore*)<sup>110</sup>.

En segon lloc, ens fixarem en la interpretació que fa Guichot de les inscripcions «NI MÁS» i «NI MENOS» del quadre *Finis Gloriam Mundi*. Primerament, analitzant el que els autors anteriors havien comentat respecte dels dos platets de balança, s'adona del següent: o bé només descrivien el que hi havia dins de cadascun i ho interpretaven com els símbols dels vicis i de les virtuts (és el cas de Gestoso, López Martínez, Beruete i Mayer), o bé fent una lectura errònia de l'equilibri de la balança, que consideraven que significava la igualtat entre les bones i les males accions (com ara Narciso Sentenach y Cabañas)<sup>111</sup>. Guichot considera aquesta lectura absurda, ja que Mañara mai no hauria volgut aquest significat si tenim present la seva personalitat<sup>112</sup>. Per això, el crític enfoca el seu comentari d'una manera diferent: si acceptem que al plat «NI MÁS» hi ha representats els Pecats Capitals i al «NI MENOS», els instruments de penitència, els significat general és “*NI (se necesita hacer) MÁS (para caer en mortal pecado), NI (se debe hacer) MENOS (para salir del pecado)*”<sup>113</sup>. En altres paraules: qualsevol pecat, per petit que sigui, és suficient per a condemnar-nos, i el remei que pot compensar-ho mínimament és la pràctica de l'oració i de la penitència. Ara bé, si es vol estar segur de la Salvació, afegeix Guichot, la Caritat serà decisiva<sup>114</sup>. (Com veurem més endavant, Valdivieso llegeix la relació entre els dos platets de la mateixa manera).

Un assumpte més abans de deixar el tema de la balança. Guichot, mentre ens va explicant les seves disquisicions sobre l'equilibri dels platets, recorda que Juan de Valdés Leal havia reproduït la mateixa figura en una arquitectura efímera construïda per celebrar la canonització de sant Ferran. Ens estem referint al *Triunfo* (del qual ja hem parlat al primer capítol d'aquest treball). Podem veure el gravat en qüestió perquè es troba al llibre commemoratiu de Fernando de la Torre Farfán: *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del señor rey San Fernando* (Sevilla: vídua de Nicolás Rodríguez, 1671). En un dels laterals d'aquest arc hi havia el dibuix d'una mà que sostenia una balança, aquesta vegada decantada: el platet de l'esquerra des del punt de vista de l'espectador, és més pesat. Dins seu hi ha una espasa, i, a sobre, la inscripció «HOSTIBUS». En l'altre plat, hi trobem una corona i, damunt, una altra inscripció «SIBI». Coronant la composició, un filacteri amb les paraules «ÆTERNUM GLORIE PONDUS»<sup>115</sup>.

Quant a *In Ictu Oculi*, destacarem diferents coses. Fixem-nos primer en el globus terraqüi. Per a Guichot, el que els altres crítics consideren una bola del món, és una esfera celeste [FIG. 14 ]. En conseqüència, el que Valdés Leal hi va dibuixar no eren els continents sinó les constel·lacions, tot i que precisa que no estan plasmades degudament atès que el pintor no les devia conèixer bé. Tanmateix, això no entorpeix el que veritablement volia plasmar, que és el Cosmos. Sent així, el simbolisme de la Mort trepitjant l'Univers és més gran que no pas si fos l'esfera terrestre<sup>116</sup> i, per tant, també canvia el missatge global de la pintura, que quedaria així: les prerrogatives socials, el coneixement i el poder dels homes així com també el terrenal i el còsmic són sotmesos per la Mort, que tot ho anihila<sup>117</sup>.

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, pàg. 34.

<sup>111</sup> *Ibidem*, pàgs. 27 i 28.

<sup>112</sup> *Ibidem*, pàg. 37.

<sup>113</sup> *Ibidem*, pàg. 40.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Ibidem*, pàg. 30.

<sup>116</sup> *Ibidem*, pàgs. 44 i 45.

<sup>117</sup> *Ibidem*, pàg. 47.



Tot seguit, Guichot descriu els llibres que hi ha dispersats al terra. És en aquest punt on rau bona part de la importància de la seva obra. Ell és qui completa la identificació dels llibres. Concretament, s'adona que el primer de tots ells, el que toca al marge esquerre des del punt de vista de l'espectador i en el qual hi ha la inscripció «PLINIO» [FIG. 21 ☞] és un exemplar de *Naturalis Historiae* de Plini el Vell. I precisant encara més, estima que és una de les edicions fetes ja sigui al segle XVI o al segle XVII, ja que al llarg d'aquestes dues centúries aquesta obra va gaudir de molta difusió<sup>118</sup>. Però no es va aturar aquí, sinó que va seguir amb la identificació del llibre que restava: és el primer dels dos volums de la *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V* [FIG. 24 ☞]. L'objectiu que perseguia era donar a conèixer la biografia de Carles V. Al llarg del segle XVII es va reimprimir diverses vegades<sup>119</sup>.

Aquestes són les dues informacions primordials d'aquest autor: l'anàlisi i interpretació de la balança i dels seus elements i la identificació dels dos llibres que faltaven per esbrinar; és impossible reconèixer els altres per la posició en què es troben.

El comentari dels llibres, tanmateix, no s'atura aquí, sinó que afegeix informació a les aportacions de Mayer i Gestoso. Concretament es fixa en l'obra del pare Suárez, *Comentarios a Santo Tomás*, per intentar localitzar l'edició concreta que devia fer servir Valdés Leal, ja que n'hi havia dues: una de 1608 i una altra de 1614. D'elles afirma que el més possible és que fos un exemplar de 1614, i ho dedueix fixant-se en les lletres del títol del llibre. Segons Guichot, els caràcters gòtics de la primera edició tenen alguns ornaments que no apareixen en el de la segona. Ara bé, malgrat els seus intents, la deducció no avança més perquè no va poder localitzar el llibre concret que va fer servir el pintor<sup>120</sup>. Aquesta precisió, però, li serveix per exemplificar fins a quin punt arribava el realisme de Juan de Valdés Leal.

Per altra banda, Guichot també es pregunta per la procedència dels llibres, però no aconsegueix atribuir-los la propietat, si bé considera que tots ells devien ser d'una única persona. El més fàcil seria considerar que fossin de Miguel de Mañara, diu, però el seu testament no reflecteix cap bé a la seva mort, només un breviarí<sup>121</sup>.

Abans de passar a les qüestions relatives als aspectes del conjunt de les pintures, convé que fem esment també que Guichot es fa ressò dels dos esbossos que va donar a conèixer José Gestoso a la *Biografía del pintor Juan de Valdés Leal*. De fet, el focus de la nostra lectura es concentra ara en la referència que fa a Enrique Romero de Torres i a la seva descripció del dibuix preparatori d'*In Ictu Oculi*, ja que n'amplia les dades. Nosaltres reproduïm aquí el passatge: “*Se diferencia mucho y es muy inferior al cuadro In Ictu, de la caridad, el segundo de los bocetos, que describe Romero de Torres así: «La muerte en forma de esqueleto aparece de perfil, llevando en la diestra una guadaña, y en actitud de inclinarse para apagar de un soplo la luz de la vida, representada por una vela encendida metida en un candelero que empuña con la mano izquierda, al propio tiempo que simula pronunciar las palabras ‘Mane, Thecel, Phares’ que al lado de su boca se ven escritas en forma de arco; y sobre la mesa en que descansa el candelero hay un reloj de madera, en cuya base se leen estos versos: ‘Esta obra q aqui apvnto –de tv vida se descventa- y puede ser que des cventa –antes que legue a otro pvnto’.- al pie del esqueleto se ve un montón con mitra, libros armadura, ánfora y otros bojectos en confuso desorden»*”<sup>122</sup>. Així és com queda descrit el dibuix preparatori que Gestoso diu que posseeix el general Joaquín Reixa. (Més endavant, quan ens fixem en el llibre

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, pàg. 48.

<sup>119</sup> *Ibidem*, pàg. 51.

<sup>120</sup> *Ibidem*, pàg. 49.

<sup>121</sup> *Ibidem*, pàg. 53.

<sup>122</sup> *Ibidem*, pàg. 20.

*Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, d'Enrique Valdivieso, tornarem sobre aquest estudi previ, suposadament de Valdés Leal, motiu pel qual hem fet aquesta cita.)

Fetes les consideracions a propòsit de les figures i dels objectes de les pintures, l'anàlisi i la reflexió de Guichot passen a centrar-se al nom del conjunt: *Jeroglíficos de las Postrimerías*. Ja hem comentat anteriorment que Gestoso va ser el que les va batejar tot seguint la nomenclatura que havia trobat en una acta de la confraria de desembre de 1672. Malgrat això, com bé s'adona Guichot, enlloc d'aquest document estan esmentades com *In Ictu Oculi* ni *Finis Gloriam Mundi*, cosa que el porta a fer-se la pregunta: podria ser que *Jeroglíficos de las Postrimerías* fos una altra obra d'art?, o seria possible que fos un error involuntari?<sup>123</sup> Per a respondre-ho, primer explica que les darreries de l'ésser humà són tres fases: mort, judici i cel o infern en funció dels actes fets en vida. Tenint en compte això en tot moment, el crític decideix analitzar si aquests estadis successius es troben a les dues pintures. La seva conclusió és que no: a *Finis Gloriam Mundi* hi ha la Mort, però no el Judici, ja que considera que la balança no el representa –no explica per què no és així ni tampoc la seva interpretació de la pintura, ja que només se centra en els platets-, i tampoc no hi ha cap element que es pugui identificar com l'Infern ni la Glòria. Fixant-se en *In Ictu Oculi* no hi troba res, perquè considera que l'esquelet és la mort de la vida com a concepte abstracte, la mort de l'Univers i dels estaments socials, però en cap cas de l'ésser humà; de la mateixa manera, tampoc no hi identifica res que el faci pensar en l'Infern ni en la Glòria<sup>124</sup>. Davant d'aquesta situació, proposa tres nomenclatures diferents: *Jeroglíficos de la Muerte* o *Alegorías de la Muerte* per al conjunt; *Finis Gloriam Mundi* o *La Muerte del hombre*, i *In Ictu Oculi* o *El Imperio de la Muerte*<sup>125</sup>.

El comentari del contingut de l'obra de Guichot conclou amb el darrer capítol del llibre, dedicat a la figura que va concebre els *Jeroglíficos*. Com és habitual, primer parla de les consideracions que l'han precedit: ens trobem noms coneguts: Sentenach y Cabañas, López Martínez, Gestoso, Beruete... Tots ells (amb rectificació de Gestoso inclosa) consideren que l'ideòleg d'ambdues pintures va ser Miguel de Mañara. I Guichot no en dissenteix. La seva tasca en aquesta qüestió consisteix a ampliar l'argumentació en tres aspectes. Així, desenvolupa els paràgrafs del *Discurso de la verdad* on es troben referències textuales que tradueixen el contingut de les obres. Alhora, localitza i cita altres fonts literàries en què quedava plasmat el pensament del germà major de la Caridad, com ara el seu testament i el capítol XLVII de la *Regla de la Caridad*, entre d'altres. Finalment, també justifica el vincle de les obres amb Mañara a través del seu pensament. Guichot diu d'ell que era un asceta convençut i vehement<sup>126</sup>.

No volem concloure l'anàlisi de *Los famosos Jeroglíficos de la Muerte...* d'Alejandro Guichot sense valorar-ne succintament els aspectes formals del text. Una característica molt valuosa del llibre és el seu ordre. Guichot és un escriptor molt metòdic que segueix una distribució del discurs que facilita molt la lectura. Així mateix, considerem que cal destacar la descripció tant precisa i detallada de les pintures, fixant-se en tots i cadascun dels matisos. De fet, és l'únic que és tan minuciós.

Amb aquest llibre es tanca el que podríem considerar l'etapa més prolífica pel que fa a estudis dels *Jeroglíficos de las Postrimerías*. De fet, és possible que sigui així perquè els enigmes que faltaven per resoldre, amb Guichot queden gairebé aclarits. Però atenció, perquè malgrat que certament podria semblar que fos així, si repassem mentalment tot el que hem escrit fins al moment, és possible que no siguem capaços de respondre la pregunta següent: quina funció fan les *Postrimerías* en el conjunt iconogràfic de l'església de l'Hospital de la Caridad? En aquest punt en què ens trobem, no tindrem cap resposta: per bé que Guichot

<sup>123</sup> *Ibidem*, pàgs. 56 i 57.

<sup>124</sup> *Ibidem*, pàg. 60.

<sup>125</sup> *Ibidem*, pàg. 61.

<sup>126</sup> *Ibidem*, pàgs. 63-67.

dóna a entendre el lloc dels *Jeroglíficos* en el conjunt de l'església, les fonts que hem revisat no ens expliquen el diàleg de les dues *vanitas* amb la resta d'obres, ja que els estudiosos no han abordat aquesta qüestió –tal vegada perquè l'anàlisi individual de cadascun dels quadres no estava conclosa. L'estadi següent, doncs, consisteix a explicar el paper que juga el conjunt format per *In Ictu Oculi* i *Finis Gloriam Mundi*. I aquesta explicació no la trobem fins l'any 1970, amb l'article "Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville". Tanmateix, farem referència a aquesta font més endavant, i és que abans, hem de fer dues parades en el nostre camí.

En l'interval de temps comprès entre 1930 i 1981, hi ha tres obres que hem d'esmentar, totes elles amb informacions diferents. La primera es titula *Juan de Valdés Leal* (Buenos Aires: Poseidón, 1942) i el seu autor és **Pedro Massa**. L'únic motiu que ens porta a parlar d'aquesta obra és una de les fotografies que conté i que hem adjuntat a l'Annex I. F [5]. En efecte, comparant el que ens diu Gestoso i la imatge en qüestió, ens trobem davant d'un dels esbossos que Valdés va fer de *Finis Gloriam Mundi*<sup>127</sup>. És per això que ens ha estat valuós el llibre de Massa.

El segon d'aquests llibres no conté descobriments nous, sinó reinterpretacions: proposa una lectura diferent del grup de personatges de *Finis Gloriam Mundi*. L'autora d'aquesta nova visió és **Elizabeth du Gué Trapier**, que va escriure dues obres sobre Juan de Valdés Leal: una al 1960 i una altra quatre anys abans, al 1956, i en la qual ens centrarem<sup>128</sup>. El llibre en concret s'intitula *Valdés Leal: baroque concept of death and suffering in his paintings* (New York: The Hispanic Society of America, 1956).

Abans de comentar les divergències interpretatives, voler fer una menció a l'enfocament del text. La impressió que ens ha causat després d'haver-lo llegit atentament és que l'objectiu del llibre és demostrar que el pintor Valdés Leal tenia una inclinació vers la representació de temes de patiment i de mort. De fet, no s'ocupa de les obres del sotacor de la Caridad fins ben entrada la lectura<sup>129</sup>. Per a Trapier, la manera de representar aquests temes és deutora de la concepció jesuítica de les imatges: "*Nor is it difficult to imagine him perusing the Spiritual exercises of Saint Ignatius Loyola and finding religious sentiments congenial to his taste. He obeyed the Jesuit injunctions to astonish the spectator and to awaken his conscience*"<sup>130</sup>. Més endavant relaciona aquesta afirmació amb els *Jeroglíficos*: "*Both hieroglyphs by Valdés Leal are essentially baroque because of their direct appeal to the spectator, whom Mañara, like the devout Jesuits, was anxious to startle into repentance*"<sup>131</sup>. El que ens diu Trapier, doncs, és que Mañara compartia la mentalitat jesuítica.

Un dels problemes que es planteja està relacionat amb la concepció de l'obra. Si bé inicialment sembla que segueixi la línia establerta anteriorment per Narciso Sentenach y Cabañas i Celestino López Martínez (i ratificada pels autors posteriors) segons la qual el germà major de la Caridad n'havia estat l'ideòleg, du Gué Trapier no ho té tant clar. Aquest dubte el veu especialment a l'obra *Finis Gloriam Mundi*. Per bé que no descarta que la tela tradueixi visualment fragments del *Discurso de la Verdad*, afirma que el pintor podria haver fet servir altres fonts provinents d'altres tradicions<sup>132</sup>. Segons la seva interpretació, Juan de Valdés es

<sup>127</sup> P. MASSA, *Op. Cit.*, pàg. 9.

<sup>128</sup> Si comparem els dos llibres que Trapier va dedicar a Valdés Leal ens adonarem que les pàgines dedicades als *Jeroglíficos de las Postrimerías* són idèntiques. Al llarg d'aquest text ens hem trobat i ens trobarem amb casos semblants: al començament, en una nota prèvia, advertim que els dos catàlegs de Valdivieso eren textualment iguals i que, en conseqüència, només citaríem el més recent. En aquest cas, però, volem canviar de criteri i comentar el primer llibre que Trapier va escriure sobre Juan de Valdés Leal, titulat *Valdés Leal: baroque concept of death and suffering in his paintings*. I la raó d'aquest canvi rau en l'objecte d'estudi de cadascuna de les obres, és a dir, mentre que al 1960 Trapier va destinar les seves pàgines a explicar la vida, l'estil i l'obra del pintor (talment com si fos una biografia), quatre anys abans havia centrat la temàtica del llibre en la manera com l'artista plasmava el patiment i la mort en les seves pintures, aspecte que escau més a les obres que estem analitzant.

<sup>129</sup> Per al lector interessat, les pàgines 31 a 41 estan dedicades als *Jeroglíficos de las Postrimerías*.

<sup>130</sup> TRAPIER, Elizabeth du Gué, *Valdés Leal: baroque concept of death and suffering in his paintings*. New York: The Hispanic Society of America, 1956, pàg. 4.

<sup>131</sup> *Ibidem*, pàg. 34.

<sup>132</sup> *Ibidem*, pàg. 37.

va inspirar en la llegenda dels Tres Vivents i els Tres Morts<sup>133</sup>, que suposa d'origen oriental i que, diu, tenia especial difusió a Itàlia vers el 1200. Aquesta història narrava com els morts parlaven amb els vius, tot advertint-los del futur que els esperava. Els personatges difunts es representaven en tres estats de descomposició diferents: un acabat de morir, un altre amb evidències clares de putrefacció i el tercer com un esquelet. I aquesta és la qüestió clau, ja que Trapier considera que el personatge que tradicionalment s'havia identificat amb Miguel de Mañara era justament aquell que acabava de expirar; d'aquesta manera avançava cap a una nova lectura de la pintura. El motiu que la porta a mantenir aquesta hipòtesi és la suposició que la plasmació de la mort i degradació d'un personatge encara viu era senzillament repulsiva<sup>134</sup>.

Després d'aquesta observació, entomem, ara sí, la part que difereix de la resta d'escriptors comentats. L'escriptora és conscient que aquesta relectura genera algunes preguntes que s'han d'atendre: com pot ser que Valdés Leal usés una iconografia que li era llunyana geogràficament i temporalment? I, per què només hi apareixien els tres morts però no els tres vius? Per resoldre la primera qüestió, Trapier esgrimeix que el pintor devia estar familiaritzat amb els temes de la mort a través de quadres, miniatures i gravats, cosa que per altra banda li sembla normal, ja que considera que era una persona obsessionada –i usa aquesta paraula– amb el macabre. Quant a la segona, respon comparant la pintura de Valdés amb diferents teles que representen la mateixa llegenda. Observant-les bé, totes elles tenen variacions, cosa que considera normal. En conseqüència, per què no hauríem de pensar que Valdés va fer justament això? Efectivament, el pintor, tot variant la figuració, va ometre els personatges vivents<sup>135</sup>.

Respecte de la parella, *In Ictu Oculi*, Elizabeth du Gué la compara amb una obra de Calderón, però no especifica quina ni tampoc ho justifica. I, quant a la resta d'elements, no hi ha cap consideració nova que convingui fer.

Finalment, i després d'haver-ho anunciat unes quantes vegades, és el torn de **Jonathan Brown** i el seu article “**Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville**”<sup>136</sup>. Nosaltres ens centrarem en la versió castellana, inclosa al llibre *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1995)<sup>137</sup>, en què dedica el capítol “Jeroglíficos de muerte y salvación: la decoración de la iglesia de la Hermandad de la Caridad en Sevilla” –noti's que és una traducció del títol original en anglès– a l'estudi d'*In Ictu Oculi* i *Finis Gloriam Mundi*. En realitat, no parla monogràficament de les dues pintures que estem analitzant, sinó que les tracta inscrites en el conjunt pictòric i escultòric de l'església, i d'aquesta manera respon a la pregunta que ens fèiem anteriorment sobre quina era la seva funció en relació a la resta d'obres.

Una mostra d'això és el nom que utilitza per designar totes les pintures de l'església, tant les de Valdés com les de Murillo. Brown s'hi refereix com a “jeroglíficos”, cosa que ens porta a deduir l'enfocament del

---

<sup>133</sup> Hem fet una traducció literal de l'anglès “The Three Living and the Three Dead” (pàg. 37), essent conscients que possiblement en català hi hagi una nomenclatura diferent per a referir-s'hi. Trapier només esmenta que era un tòpic estès vers el 1200 a Itàlia. Fent una cerca ràpida, suposem que es tracta de “L'incontro dei tre vivi e dei tre morti”. Bialostocki, seguint la proposta de Trapier, també esmenta aquesta tradició com a font de la pintura (BIALOSTOCKI, Jan, *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1973; pàg. 203). No inclourem la seva obra a l'estat de la qüestió atès que els paràgrafs dedicats al *Jeroglíficos de las Postrimerías* són molt pocs i amb una informació succinta, gairebé esquemàtica.

<sup>134</sup> E. DU GUÉ TRAPIER, *Op. Cit.*, 1956, pàg. 37.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> *The Art bulletin*. New York: College Art Association, setembre 1970, Vol. LII, núm. 3, pàgs. 265 – 277.

<sup>137</sup> Les explicacions que Jonathan Brown fa dels *Jeroglíficos de las Postrimerías* les hem pres de la quarta edició del llibre *Imágenes e ideas de la pintura española del siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1995; la primera edició és de 1981). I ho hem fet així per qüestions de facilitat lingüística. Abans, però, vam certificar que el text castellà fos el mateix que l'anglès, atès que la diferència d'anys –de 1970 a 1981– podria suposar canvis importants de contingut. El mateix Brown, al prefaci de *Imágenes...*, ens diu això: “El capítulo 6 [fa referència al programa pictòric de la Caridad], publicado en 1970 e incluido aquí sin modificaciones sustanciales, está en la misma línea” (pàg. 9). Aquesta frase manllevada del text ens confirma, doncs, que el contingut resta intacte i que, per tant, el llibre castellà es pot consultar sense temor a divergències respecte de la font original. Aclarida aquesta qüestió, d'ara en endavant, quan parlem del seu estudi, ens referirem en tot moment a la traducció castellana de l'article.

capítol: en encarar la lectura iconològica de la capella convé fer-ho des d'un punt de vista global, això és, tenint en compte les particularitats de cada obra però entenent que, finalment, són detalls que enriqueixen el sentit general.

La millor manera d'explicar succintament quina és l'anàlisi de Brown és a través d'un paràgraf que conté tots els elements:

«Los Jeroglíficos de Valdés Leal nos presentan el espectáculo de la muerte y suscitan el problema de la salvación. El término "postrimerías", con el que se conocían las pinturas dentro de la Hermandad, pone de relieve cuál era su tema: muerte, juicio, cielo e infierno. **Los lienzos de Valdés representan la muerte y el juicio, mientras que el cielo o el infierno dependen de la balanza. Con el alma pendiente de la balanza, los actos de caridad resultan imprescindibles para garantizar su salvación**, razón por la que se convirtieron en tema de la serie de obras que adornan la nave de la iglesia. **La idea de la caridad como antídoto a la muerte y camino de salvación conecta los lienzos de Murillo y el retablo mayor con los Jeroglíficos, unificando su diversa temática.** Todos ellos juntos proclaman la virtud cristiana sobre la que se basaba la Hermandad de la Caridad, expresando su capacidad de vencer a la muerte»<sup>138</sup>.

Aquesta cita resumeix a la perfecció el contingut del capítol. Tot i això, a continuació el comentarem utilitzant la proposta que el mateix autor fa: imaginem-nos, per un moment, que som confreres de la Caridad<sup>139</sup>. En entrar a l'església per la porta principal (recordem que en l'actualitat els visitants hi accedeixen per una porta que dóna al claustre de l'Hospital) ens trobem amb una doble visió: lateral i frontal, això és, situats just dreta del cor, les dues pintures de Valdés Leal ens flanquegen; a més, davant nostre hi ha el gran retaule que representa l'Enterrament de Crist<sup>140</sup>. Aquest primer estadi és una visió un xic aterradora, ja que ens recorda la futilitat de la vida –per bé que al final, a l'horitzó (a l'altar) s'hi albira la possible Salvació. El que s'hi representa a les pintures de Valdés són els episodis de les darreries de l'ésser humà: la Mort, el Judici i el Cel o l'Infern. Els dos primers són els que estan plasmats a *In Ictu Oculi* i a *Finis Glorae Mundi* respectivament. Tanmateix, tal i com apunta Brown, la Salvació només s'aconsegueix quan la balança es decanta, i, en canvi, l'artista la pinta en equilibri. Per tant, què es necessita per a salvar-nos? O, dit d'una altra manera, què és el que fa que la balança s'inclini per la Salvació?<sup>141</sup>

La resposta la trobem avançant per la nau, a les seves parets. I el colofó és el retaule. El camí que hem de recórrer per aconseguir vèncer la Mort té com a guia les obres de caritat –és l'antídot que esmenta Brown en la cita que hem utilitzat anteriorment. I per tal que els confreres tinguessin exemples a seguir, Mañara va encarregar a Murillo que pintés vuit obres de Misericòrdia: sis d'elles són episodis bíblics (*La multiplicació dels pans i dels peixos*, *Moisès fent brollar aigua de la roca*, *El retorn del fill pròdig*, *Abraham i els tres àngels*, *La curació del paralític* i *L'alliberament de sant Pere*) i les altres dues, testimonis propers (*Sant Joan de Déu transportant un malalt* –pròxim per cronologia i per geografia- i *Santa Elisabet d'Hongria curant els malalts* –Elisabet d'Hongria era una princesa, és a dir, de bressol noble, talment com molts dels germans de la Caridad-) <sup>142</sup>.

La tasca de Brown, doncs, consisteix, com hem vist, a enllaçar els *Jeroglíficos de las Postrimerías* amb les altres pintures de l'església de la Caridad i fer la lectura de conjunt. No obstant això, la interpretació individualitzada dels llenços *In Ictu Oculi* i *Finis Glorie Mundi* no varia substancialment a excepció de la

<sup>138</sup> BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1995 (Madrid, 1981); pàg. 198.

<sup>139</sup> *Ibidem*, pàgs. 199-203. Al llarg d'aquestes pàgines, Jonathan Brown fa una aproximació al recorregut que devia fer un germà de la Caridad dins de l'església. També hem triat aquest passatge en concret perquè ens dóna dues coordenades més: la funció de la decoració pictòrica i escultòrica –didàctica- a la vegada que descriu el camí físic de l'església que és, anàlogament, l'espiritual (J. BROWN, *Op. Cit.*, pàg. 199).

<sup>140</sup> El poder que té aquesta imatge, tal i com descriu Brown és doblement simbòlic: d'una banda recorda la missió primigènica de la Caridad, que consistia a enterrar els pobres; a la vegada, l'enterrament de Crist promet la Salvació de l'ànima a través de la resurrecció (J. BROWN, *Op. Cit.*, pàg. 197).

<sup>141</sup> *Ibidem*, pàgs. 196 i 197.

<sup>142</sup> *Ibidem*, pàgs. 199-201.

pregunta que es fa per l'equilibri de la balança, que és, en realitat, la baula d'unió entre les obres de Valdés Leal, Murillo, Pedro de Roldán i Bernardo Simón de Pineda (els artífexs del retaule major).

Seguim l'anàlisi de les fonts amb una gran figura de la historiografia de l'art barroc espanyol, **Julián Gállego**, que, dos anys després de la publicació de Brown, va escriure el llibre *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Aguilar, 1972)<sup>143</sup>. Tot i que ens ofereix una descripció de les pintures que segueix la tradició historiogràfica (vincula els *Jeroglíficos* amb el *Discurso de la Verdad* de Mañara, els llibres que es troben a *In Ictu Oculi*, etc.), el text és certament profitós. L'important de la seva anàlisi és la recerca de les fonts visuals de les pintures, és a dir, quins components de la cultura simbòlica barroca va fer servir Juan de Valdés Leal per a configurar els dos llenços.

Ell mateix ens diu que “*Los elementos son conocidos de los aficionados a libros de emblemas*”<sup>144</sup>. I per justificar-ho rastreja els orígens dels símbols dels *Jeroglíficos*. La seva conclusió és que es localitzen en diferents volums d'emblemàtica: a les *Empresas Morales* de Joan de Borja ja s'hi troba l'espelma, i també es pot trobar el mateix tòpic sota el nom de «Humo es la vida» a *Los proverbios morales* de Cristóbal Pérez de Herrera. Encara més, recorda que aquest símbol prové de la tradició grecollatina de representació de la mort, en què un noi apagava una espelma. I l'esquelet amb la dalla és un tema que es repeteix en diferents tombes règies. Tot això pel que fa a *In Ictu Oculi*; quant a *Finis Gloriam Mundi*, Gállego localitza als llibres de Juan de Villava<sup>145</sup> (*Empresas espirituales y morales*, 1a part, empresa 3ra) i de Juan Baños de Velasco<sup>146</sup> (*L. A. Séneca ilustrado en Blasones políticos y morales y su impugnador impugnado de sí mismo*, a la Cuestion VI) la figura de la mà que davalla dels núvols i que porta amb ella una balança. En la de Villava els platets no estan en equilibri, i en la de Baños hi ha la inscripció llatina «NE PLUS AUT MINUS», reproduïda per Valdés Leal en castellà. Per finalitzar el comentari, esmenta que l'aparició del sarcòfag és quelcom que es remunta als temps d'Alciato<sup>147</sup>.

Ara bé, en cap cas explica com podrien haver arribat aquests llibres a Valdés ni fins a quin punt la tradició d'aquests emblemes i símbols era coneguda –o no– per la població.

És el moment de parlar d'un historiador de l'art que ja hem conegut en capítols previs i que retrobarem un cop més posteriorment. És **Enrique Valdivieso**, i el seu llibre *El Hospital de la Caridad de Sevilla* (Sevilla: Sever-Cuesta, 1980). En ell hi ha un capítol dedicat exclusivament a la iconografia del temple, i tot just a l'inici hi ha una explicació general del programa iconogràfic en funció del recorregut que devien fer els germans de la Caridad, des de la porta principal fins a l'altar, passant per la nau i sortint altra vegada. La manera com ens ho exposa ens recorda al recorregut narrat per Brown, no només pel contingut, que és el mateix, sinó també per les formes<sup>148</sup>. Ara bé, a diferència de l'hispanista estatunidenc, Valdivieso hi afegeix els capítols del *Discurso* que corresponen a cada part: per al sotacor, els compresos entre l'I i el XIV, tots dos inclosos; per a la nau i l'altar, on hi ha les obres de Murillo i el retaule de Pedro Roldán, el XIV i el XV, i per a la part superior del cor, on hi ha l'*Exaltació de la Creu*<sup>149</sup> (també de Valdés), els capítols XVI i fins el XXVI, també inclosos<sup>150</sup>.

<sup>143</sup> Nosaltres, hem fet servir l'edició de 1991 que va publicar l'editorial Cátedra a Madrid.

<sup>144</sup> GÁLLEGO SERRANO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991. (Madrid, 1984); pàg. 170.

<sup>145</sup> J. GÁLLEGO, *Op. Cit.*, pàg. 98.

<sup>146</sup> *Ibidem*, pàg. 109.

<sup>147</sup> *Ibidem*, pàgs. 170 i 171.

<sup>148</sup> Encara més: a la pàgina 73, Valdivieso anomena el conjunt pictòric i escultòric com els “jeroglíficos de la Caridad”, cosa que ens porta a la ment Brown i el seu article.

<sup>149</sup> Veure Annex I. H. [5].

<sup>150</sup> VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla: Sever-Cuesta, 1980, pàgs. 63 i 64.

A banda d'això, al seu llibre hi trobem també les referències a la cultura simbòlica, talment com havia fet Gállego. Com ell, Valdivieso veu els llibres de Francisco de Villava i Juan de Baños de Velasco<sup>151</sup> com a fonts visuals. També es fa ressò de la notícia revelada per Guichot segons la qual Juan de Valdés Leal ja havia usat el símbol de la balança. Per tant, en aquest sentit, l'historiador de l'art està fent referències a llibres que ja hem vist.

Aquest llibre, però, ens interessa perquè Valdivieso, en parlar de *Finis Gloriam Mundi* fa un acostament entre les dues línies interpretatives que hem mencionat: la de Gestoso (ens diu que el Cavaller amb la creu de l'Orde de Calatrava és Mañara) i la de Trapier (veu en la pintura la representació de la llegenda de "L'incontro dei tre vivi e dei tre morti"<sup>152</sup>). Senzillament, aposta per les dues: en realitat, si hi pensem bé, pot ser que el germà major hi sigui retratat a la vegada que la intenció de l'escena general fos la reproducció d'aquest relat llegendari. De totes maneres podríem pensar que tampoc Valdivieso no estava del tot convençut amb aquesta combinació, atès que si ens fixem en els tres llibres posteriors on comenta els *Jeroglíficos de las Postrimerías*, la hipòtesi de Trapier no apareix: ni a *Juan de Valdés Leal* (1988), ni a *Valdés Leal* (1991) i tampoc a *Vanidades y desengaños...* (2002).

Seguint amb *Finis Gloriam Mundi* i centrant-nos la balança, Valdivieso considera que està anivellada perquè la Mort atrapa tothom per igual, ja sigui ric o pobre. De la mateixa manera, *a priori* tothom té les mateixes possibilitats de no ser condemnat quan arribi el Judici Final. La diferència, però, és que la Salvació només depèn de l'opció que hom hagi triat en vida. Així, si escull el camí dels Pecats (*Ni más*), trobarà l'Infern, mentre que si ha optat per la Penitència i l'Oració, el seu final serà a la Glòria. I en el moment de ser jutjats, la Caritat tindrà un pes importantíssim per decantar la balança<sup>153</sup>.

Variacions de lectura a banda, el més important és que aquest llibre és dels que més pistes ens dona sobre la recepció de l'obra. Ens diu que el llenguatge simbòlic i emblemàtic era conegut sobradament per Mañara i pel seu entorn: "*es lógico suponer que conocieran, al igual que Mañara, los secretos de la cultura simbólica de la España de aquella época*"<sup>154</sup>. Més enllà d'aquesta frase, que ens dona alguna pista, no ho raona ni ens explica en cap moment què el porta a pensar això.

El criteri cronològic ens faria aparèixer aquí dos llibres més de Valdivieso: el de 1988 i el de 1991. Tanmateix, per raons que esgrimirem al següent paràgraf, avançarem fins l'autor següent, que és **Benito Navarrete Prieto**, un altre dels noms més rellevants de la història de l'art barroc espanyol. Aquest autor dedica un capítol del seu llibre *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998) a analitzar quin era el bagatge cultural dels artistes a través de les seves biblioteques. L'escriptor se centra en aquestes obres per explicar que, si bé hi ha casos en què no podem conèixer com era la biblioteca dels pintors perquè els seus inventaris no ens han arribat, sí que és possible fer-hi una aproximació a través de les seves pintures. Per això considera el quadre *In Ictu Oculi* com una font documental que pot revelar com podia ser hipotèticament la biblioteca de Juan de Valdés Leal. El que ens interessa d'aquesta obra no és tant la identificació dels llibres –cosa que també fa tot enumerant els títols que Mayer, Gestoso i Guichot havien esbrinat<sup>155</sup>–, sinó que és l'enfocament i l'ús que Navarrete dona al quadre, que el considera més com un testimoni que no pas com un objecte religiós.

---

<sup>151</sup> E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, pàg.70.

<sup>152</sup> *Ibidem*, pàg. 69.

<sup>153</sup> *Ibidem*, pàg. 70.

<sup>154</sup> *Ibidem*, pàg. 64.

<sup>155</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998; pàgs. 71-73.

Reprenem ara els llibres d'Enrique Valdivieso, responsable dels estudis més importants sobre Juan de Valdés Leal. Concretament, l'obra que ens interessa és *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro* ([s.l.] Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002)<sup>156</sup>. La descripció que es fa de les pintures és la que ja coneixem, per això no hi pararem gaire atenció<sup>157</sup>. Malgrat que el comentari és prou acurat, també és breu: parlant d'*In Ictu Oculi*, per exemple, Valdivieso no esmenta els llibres que hi ha, senzillament expressa que han estat identificats i en una nota al peu explica qui en va ser el responsable i en quines fonts bibliogràfiques es pot trobar<sup>158</sup>.

Pel que fa a la interpretació, Valdivieso no difereix de la resta d'autors que hem anat ressenyant: l'ésser humà ha de defugir una vida centrada en la consecució de poder (polític i/o religiós) i de coneixement (tant l'humanístic com el científic), atès que res de tot això serveix el dia del Judici Final; de fet, la Mort tot ho anihila, cosa que queda simbolitzada per l'esquelet trepitjant l'esfera terrestre. En fi, només les obres de Misericòrdia són les que comptaran quan arribi el dia que siguem jutjats<sup>159</sup>.

Potser és més profitosa l'anàlisi de l'altra tela, *Finis Gloriam Mundi*, ja que es donen algunes claus més. Després d'esmentar els símbols de cadascun dels platets de la balança, identificats per primera vegada per Guichot, va una mica més enllà i proposa que els elements del *Ni Menos* podrien haver estat suggerits pel pare Cárdenas, el mateix jesuïta amic de Mañara que va escriure'n la biografia<sup>160</sup>. Per a Valdivieso, la influència jesuítica no es queda aquí, ja que considera que el *Discurso de la Verdad*, que és la font d'on beu Valdés, és deutor de la ideologia dels jesuïtes, que trobaven que la visió directa de la mort era millor, ja que a través de la forta impressió inicial que rebia l'espectador, s'hi apel·lava més directament per transmetre-li el missatge del desengany. Valdivieso diu que justament el text de Mañara s'hi observa aquesta intensitat<sup>161</sup>.

Només ens resta recordar que, com ja hem esmentat, Guichot va fer la interpretació de l'equilibri de la balança i Valdivieso en recull l'essència i la reformula.

El que ens ha semblat més interessant del llibre *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro* són especialment els paràgrafs que segueixen la descripció de les dues pintures de l'Hospital de la Caridad. En el seu recorregut per les diferents pintures de *vanitas* de història de la pintura espanyola del sis-cents, Valdivieso s'atura als *Jeroglíficos* i els relaciona amb altres pintures que els havien precedit per concloure que, efectivament, aquests dos llenços no són un *unicum*, sinó que formen part de la tradició pictòrica i tenen uns referents localitzables dins de la geografia espanyola i també, en algun cas, fora<sup>162</sup>. D'entre els exemples que cita, ens ha cridat l'atenció una *vanitas* anònima que mostra un esquelet amb una dalla a la seva mà dreta mentre que amb l'esquerra agafa una espelma i fa l'acció de bufar-la. Als peus hi té els símbols de diferents dignitats de poder i, al costat, un ossari. De la seva boca en surten les paraules "*Mane Thecel Phares*" en forma d'arc, i al costat de l'espelma hi ha un rellotge amb una inscripció que resa així: "*Esta hora que aquí apunto / de tu vida se descuenta / y puede ser que des cuenta / antes de que llegue*

---

<sup>156</sup> Valdivieso té dues obres més en què tracta els *Jeroglíficos de las Postrimerías*. Són dos catàlegs: *Juan de Valdés Leal* (Sevilla: Guadalquivir, 1988), i *Valdés Leal* (Madrid: Museo del Prado, 1991). És un bon moment per recordar el que dèiem a la nota prèvia que obria el capítol 1: com que els textos en què es descriuen les pintures de la Caridad són iguals, citarem la darrera obra. En aquest cas, és la de 2002, que és un estudi sobre les diferents elements usats per pintar *vanitas*. La diferència d'aquesta obra respecte de les dues anteriors és que afegeix informació.

<sup>157</sup> El lector interessat podrà trobar la descripció entre les pàgines 108 i 114.

<sup>158</sup> VALDIVIESO, Enrique, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. [s.l.] Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002; pàg. 110.

<sup>159</sup> «*Es en suma un desengaño universal el que se plasma en esta pintura, aspecto que se personifica en el detalle del pie de la muerte aplastando un globo terráqueo, clara alusión a su triunfo sobre todo lo que se desarrolla sobre la faz de la tierra*», E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 2002, pàg. 109.

<sup>160</sup> *Ibidem*, pàg. 112.

<sup>161</sup> *Ibidem*, pàg. 110.

<sup>162</sup> *Ibidem*, pàg. 114.



a otro punto”<sup>163</sup>. Tot sembla apuntar que aquesta obra d’una col·lecció particular que Valdivieso no identifica i d’artista anònim es pugui relacionar amb l’esbós que el general Joaquín Reixa tenia i que Gestoso, juntament amb Enrique Romero de Torres i Narciso Sentenach y Cabañas identifiquen com un dibuix preparatori del llenç *In Ictu Oculi*. Això, però, no queda corroborat enlloc ni hi ha cap llibre que ens en parli. Aquest és, a parer nostre, el punt més important del que diu Valdivieso, a banda de les relacions amb els jesuïtes. Tanmateix, la interpretació i el reconeixement de les figures que componen les obres segueixen les línies tradicionals.

**Arsenio Moreno** serà el darrer dels autors que comentarem en clau continuista. Aquest professor d’Història de l’Art Modern i Contemporani de la Universidad Pablo Olavide de Sevilla ha escrit en dues ocasions sobre les pintures que ens ocupen: la primera va ser com a part d’un capítol del llibre *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro* (Madrid: Electa, 1997), i la segona en un article titulat “**La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad: nuevas anotaciones**” (a *Cuadernos de arte e iconografía*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la F.U.E, Vol. 13, Núm. 26, 2004, pàgs. 489 – 511). Com en tots els casos anteriors, ens fixem en l’obra més recent, justament perquè és la més susceptible d’incloure novetats. I en el cas d’Arsenio Moreno això es confirma. En efecte, el comentari breu que va dedicar als *Jeroglíficos* al 1997 es veu ampliat i complementat al 2004. Concretament, ho veiem, per exemple, en l’òliba del quadre *Finis Gloriam Mundi*: mentre que al 1997 tan sols esmenta que és un animal de les tenebres, a l’article de 2004 afegeix que aquest significat prové dels jeroglífics egipcis, ja que en altres contextos, com el grecollatí, és un símbol de saviesa<sup>164</sup>. Aquesta anotació, però, no és desenvolupada en profunditat i, per tant, queda truncada.

Alhora, entre els dos textos també hi ha parts comunes, fins i tot idèntiques textualment, cas que es repeteix per tercer cop (Trapier i Valdivieso són els dos autors en què es dona aquesta circumstància). De fet, Moreno és un autor que en general exposa els arguments que ja havien estat tractats amb anterioritat: la descripció de les pintures a nivell formal coincideix amb els autors que el precedeixen; reconeix Mañara en el cavaller de l’Orde de Calatrava; identifica els mateixos elements en les pintures (a excepció que és l’únic estudiós que al plat *Ni más* de la balança de *Finis Gloriam Mundi* hi veu un gripau, per bé que no explica quina és la seva simbologia<sup>165</sup>); interpreta el conjunt de les pintures inscrit al si de l’església en els termes de Brown i de Valdivieso<sup>166</sup>... essent justos, aquesta darrera afirmació no és del tot certa. És cert que, com els dos autors esmentats, explica que la manera d’obtenir la Salvació de l’Ànima consisteix a portar a terme obres de Caritat. Però la manera com arriba a aquest punt és un xic diferent.

En aquest sentit, tot i considerar que Guichot va ser el primer que va interpretar-les bé, pensa que J. Montes Bardo<sup>167</sup> en va millorar la lectura. Essencialment el que ens diu és que la Mort recorda que arriba a tothom per igual, ja que no entén de condicions socials ni d’estaments, i, a més, tampoc no para atenció a qüestions morals. Des d’aquest punt de vista, doncs, les perspectives de salvar-se són més aviat minses. Tanmateix, la clau la tenim en Crist, que a través de la seva mort va redimir tota la Humanitat, donant testimoni i exemple d’un gran acte de Caritat. Per a il·lustrar aquesta idea recupera una cita de sant Agustí: “*la muerte ha muerto*

<sup>163</sup> *Ibidem*, pàgs. 115 i 116.

<sup>164</sup> MORENO, Arsenio “La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad: nuevas anotaciones” (a *Cuadernos de arte e iconografía*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la F.U.E, Vol. 13, Núm. 26, 2004, pàg. 498.

<sup>165</sup> A. MORENO, *Op. Cit.*, 2004, pàg. 498.

<sup>166</sup> *Ibidem*, 2004, pàg. 498 i 499.

<sup>167</sup> En cita un article anomenat “Unas alegorías de amor y muerte en Valdés Leal” (a *Revista Guadalupe*, Cáceres, 1975). No l’hem aconseguit trobar, atès que les dades proporcionades són insuficients i, a més, no l’hem sabut localitzar en cap dels arxius més propers, ja sigui el mateix CRAI de la UB, la Biblioteca Nacional de Catalunya, la biblioteca de la UAB o la del MNAC. Igualment, després de cercar-lo a Internet, tampoc no ha aparegut.

*porque Cristo que es la vida, con su muerte, ha dado muerte a la muerte*”<sup>168</sup>). És gràcies a això que la Salvació de l'ésser humà és possible. I la manera de decantar la balança vers el costat bo és dur a terme actes de Misericòrdia per amor a Jesús, actes que estan pintats al llarg de la nau de l'església, constituint així un model a seguir<sup>169</sup>.

Per cloure el comentari, Moreno afegeix una font visual nova a les que Julián Gállego ja havia proposat. Estem parlant del llibre *Emblemas Morales* (Madrid: por Luis Sanchez, 1610) de Sebastián de Covarrubias. Concretament, el número 19, que porta per títol “*Nulli sua mansit imago*”<sup>170</sup> mostra un ossari i alguns símbols del poder eclesiàstic (una tiara) i d'altres del polític (una corona), una atmosfera i un panorama molt propers a *Finis Glorae Mundi*. A més, també localitza una altra font textual que evoca el que li està succeint al bisbe: es tracta d'un fragment d'Isaïes que diu així: “El teu jaç és la podridura, i els cucs et fan de cobrellit” (14, 11)<sup>171</sup>.

Amb aquest llibre, ara sí, podem donar per finalitzat el repàs a les fonts bibliogràfiques que tracten els *Jeroglíficos de las Postrimerías* de Juan de Valdés Leal des del punt de vista tradicional, això és, hem vist com des dels comentaris dels viatgers, l'interès va anar creixent i l'estudi de les pintures es va anar aprofundint donant a conèixer tots els misteris que inicialment amagava, ja siguin els objectes de la balança de *Finis Glorae Mundi* com els llibres que apareixen a *In Ictu Oculi*. A continuació, hem pogut veure també que, un cop esbrinats els enigmes, els estudis es van concentrar a ubicar les dues *vanitas* en l'espai i relacionar-les amb la resta d'obres. En altres paraules: primer els estudiosos es van concentrar en les pintures i després en el marc que les acollia, passant de la individualitat de cadascuna d'elles al context proper. Els dos articles que ens resten per acabar aquest epígraf definitivament suposen un pas més enllà, i és que l'objectiu dels dos autors, per bé que des de diferents vessants de coneixement, intenten trobar la vinculació dels quadres amb la realitat del moment, això és, inserir-les en la conjuntura, tant la històrica com en l'artística, entenent aquesta darrera des del punt de vista més interdisciplinari. Com que tots dos autors fan una lectura molt nova i interessant, és convenient dedicar-hi tantes pàgines com siguin necessàries per aclarir bé què ens diuen (si per un instant ens permetem una llicència col·loquial, diríem tots dos tenen molta teca!). Advertim, a més, que la lectura ha de ser atenta, perquè en algun cas és possible que ens sembli inversemblant el que ens expliquen.

Encetem el tram final amb l'article “**Los «Jeroglíficos de las Postrimerías»: el mensaje secreto de don Miguel Mañara**” (dins del llibre *Entre lo real y lo imaginario: estudios de historia moderna en homenaje al prof. León Carlos Álvarez Santaló*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Huelva: Universidad de Huelva, 2014; pàgs. 157 – 174). El seu autor és **José Manuel Díaz Blanco**, professor col·laborador del Departament d'Història Moderna de la Universidad de Sevilla. Per introduir-nos en el tema, parteix de la definició que Julián Gállego fa del concepte jeroglífic –tot i que també és present a l'article, hem preferit buscar a l'original, atès que també està entre els llibres consultats-:

«*En el Siglo de Oro el jeroglífico es un auténtico emblema, es decir, una pintura que esconde una intención moralizante, a que un letrado alude escuetamente*»<sup>172</sup>.

Aquesta premissa li serveix com a argument per proposar la tesi de l'article (ja enunciada, per altra banda, al títol): els *Jeroglíficos de las Postrimerías* tenen dues interpretacions, dues lectures. Una és la tradicional,

<sup>168</sup> A. MORENO, *Op. Cit.*, 2004, pàg. 498.

<sup>169</sup> *Ibidem*, 2004, pàgs. 498 i 499.

<sup>170</sup> Veure Annex I. I. [E].

<sup>171</sup> A. MORENO, *Op. Cit.*, 2004, pàg. 497. Per bé que l'article cita el passatge en castellà, hem preferit fer la referència en català, i gràcies a això ens hem adonat que A. Moreno incorre en una petita errada: ens diu que el fragment prové del llibre d'Isaïes 14, 2, però en consultar-ho vam adonar-nos que no és així, sinó que és el 14, 11.

<sup>172</sup> J. GÁLLEGO, *Op. Cit.*, pàg. 30.

fàcil de llegir i d'entendre per tothom. La seva funció, a banda de transmetre un missatge concret, és ocultar l'altra lectura, que només es fa visible als ulls dels iniciats<sup>173</sup>. Un cop introduïda la tesi, José Manuel Díaz Blanco va desvelant allò que s'amaga darrere de cadascuna de les dues obres per, a continuació, posar-ho en relació i explicar-nos el sentit global. La segona part de l'article consisteix a aclarir els motius pels quals Mañara va sentir la necessitat d'articular un significat tan complex i encobert a la vista del públic general. Aquest és l'esquema general del text. Tot i això, l'ordre que seguirem serà l'invers, ja que fent-ho d'aquesta manera creiem que la comprensió serà més senzilla.

L'any 1671, el pontífex Climent X va canonitzar Ferran III, el rei que va fer possible que el cristianisme tornés a terres andaluses. L'Església Sevillana, al capdavant de la qual hi havia el bisbe Ambrosio Spínola, es va vestir de grandiositat per a celebrar-ho. El llibre *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcas de Sevilla al nuevo culto del señor rey San Fernando*, de Fernando de la Torre Farfán<sup>174</sup>, ens en dóna notícia. Tanmateix, hi va haver algú a qui no li van agradar aquestes celebracions per com n'eren, de pomposes: era Miguel de Mañara, que considerava que la jerarquia eclesiàstica s'havia allunyat de la vida exemplar de Crist, basada en la pobresa i la humilitat<sup>175</sup> (hi ha testimonis que documenten aquesta actitud; Díaz Blanco en mostra alguns exemples<sup>176</sup>). L'autor dóna per certa aquesta disconformitat i afirma que la crítica a l'opulència de l'Església manifestada pel germà major de la Caridad enllaça amb l'espiritualitat de sant Francesc d'Assís. De fet, ens diu que de petit va conèixer amb el franciscanisme i el va seguir al llarg de la seva vida –això, al seu torn, el porta a qüestionar la llegenda segons la qual Mañara va abraçar fervorosament el cristianisme després de la mort de la seva dona i d'haver portat una vida dissoluta quan era jove, ja que es fa difícil concebre'l com un llibertí tenint un exemple religiós tan clar i inequívoc a la llar familiar<sup>177</sup>.

Tenint en compte tot això, el missatge amagat que, segons José Manuel Díaz Blanco, enclouen els *Jeroglíficos de las Postrimerías* és el següent: **només els seguidors de les virtuts cristianes, i especialment aquells que tinguin la Caritat com a guia, seran els salvats el dia del Judici Final; els altres (com ara els jerarques de l'Església), acabaran condemnats**. A la base d'aquest significat ocult, doncs, hi ha el rebuig a la vanitat i a la supèrbia de l'Església Sevillana, un sentir que, segons Díaz Blanco, Mañara havia desenvolupat a través del franciscanisme.

Ara bé, com es va articular? Per treure l'entrellat d'aquest missatge hem de tenir present diverses claus que José Manuel Díaz Blanco va explicant. Són les següents: l'intercanvi dels motius que donen nom als quadres i la relació discursiva entre les dues teles. A continuació les comentarem una per una, però abans farem servir la proposta que ens fa l'autor: del llenç intitulat *In Ictu Oculi* en direm Quadre 1 (en endavant, **Q1**), i anomenarem Quadre 2 (en endavant, **Q2**) *Finis Glorae Mundi*; fent-ho ens estalviarem embolics.

**1) L'INTERCANVI DE MOTIUS.** Fixem-nos primer en el Q1. La inscripció que l'acompanya és «IN ICTU OCULI» i està manllevada de la primera carta de sant Pau als Corintis, que diu així:

«Serà en un instant, en un obrir i tancar d'ulls, al so de la trompeta final: la trompeta tocarà i els morts ressuscitaran incorruptibles, i nosaltres serem transformats»<sup>178</sup>.

<sup>173</sup> DÍAZ BLANCO, José Manuel, "Los «Jeroglíficos de las Postrimerías»: el mensaje secreto de don Miguel Mañara" a *Entre lo real y lo imaginario: estudios de historia moderna en homenaje al prof. León Carlos Álvarez Santaló*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Huelva: Universidad de Huelva, 2014; pàg. 157.

<sup>174</sup> L'obra està digitalitzada i es pot consultar a GoogleBooks a través del seu enllaç [5].

<sup>175</sup> J. M. DÍAZ, *Op. Cit.*, pàg. 170.

<sup>176</sup> *Ibidem*. L'autor fa referència a un passatge de la biografia de Mañara, escrita per Francisco Martín Hernández. En ell s'hi explica que, malgrat que ell no volia, el germà major de la Caridad no va tenir més remei que assistir amb la resta de la confraria a les celebracions. Tot i això, va voler situar-se amb els pobres i no pas amb la resta de la jerarquia eclesiàstica.

<sup>177</sup> *Ibidem*, pàg. 171.

<sup>178</sup> "Primera carta als corintis (15,52)" a *La Bíblia: BCI: a, traducció interconfessional*. Barcelona: Associació Bíblica de Catalunya: Editorial Claret: Societats Bíbliques Unides, 1996 (Barcelona, 1993); pàg. 312. Tot i que a l'article està citat el mateix versicle, he preferit anar a buscar el text en català.

Díaz Blanco ens diu que, contràriament al que s'ha interpretat tradicionalment, aquest passatge no descriu la rapidesa amb què actua la Mort –en un obrir i tancar d'ulls- sinó que fa referència a la immediatesa del toc de trompetes, que anunciarà l'arribada del dia del Judici Final i de la Resurrecció. En canvi, per a Blanco, Valdés Leal no va pintar això: el que hi ha representat al Q1 no es correspon amb la iconografia del Judici Final, que estava molt ben fixada en la tradició artística, especialment a través de l'obra que Miquel Àngel va fer a la Capella Sixtina<sup>179</sup>. No obstant això, si posem la mirada al Q2 ens adonarem que en aquesta pintura sí que hi ha els elements característics d'aquesta escena, això és, la mà llagada que sosté una balança és la representació de Crist jutjant les ànimes a través de les virtuts cardinals i dels pecats capitals, i com és habitual, un eix de simetria ubicat al centre de la composició parteix l'escena en dos: a la banda esquerra des del punt de vista de l'espectador i sota el plat de la balança *Ni más* hi ha els condemnats, i a la dreta i davall del plat *Ni menos*, els salvats. Efectivament, els condemnats estan representats pel cadàver del bisbe i els salvats, pel cavaller de l'Orde de Calatrava, que és la representació de Miguel de Mañara. El professor José Manuel Díaz Blanco justifica aquesta interpretació a través d'un detall subtil per bé que prou significatiu. Parant atenció en els rostres de tots dos cadàvers s'hi aprecia una diferència, que, malgrat ser petita, és cabdal: mentre que la faç del bisbe està sent devorada per cucs i insectes, la de Mañara resta intacta. I en aquest punt recupera una frase del versicle citat: “els morts ressuscitaran incorruptibles”. Així, l'autor associa la incorruptibilitat dels que s'han de salvar amb el fet que el cavaller no es troba en estat de descomposició; a això hi hem de sumar que, com ja hem indicat, el seu cos està disposat immediatament al dessota de les virtuts, plasmades al platet *Ni menos*, com ja hem dit. Per analogia, el bisbe, corromput, és la representació de les ànimes condemnades<sup>180</sup>.

Els personatges, però, no són una representació de si mateixos –no són una representació individual- sinó que són personificacions. El cavaller de l'Orde de Calatrava (Mañara) simbolitza totes aquelles persones que viuen d'acord amb les virtuts cristianes, especialment amb la Caritat. Per tant, els salvats són tots els fidels seguidors de la doctrina de la germanat de la Caridad. El germà major de la confraria va assenyalar amb la mateixa precisió els condemnats: el bisbe representa la jerarquia eclesiàstica i els seus pecats<sup>181</sup>.

Amb aquesta explicació, José Manuel Díaz Blanco resol el primer jeroglífic, el Q2: és la representació del Judici Final. I recordem que el missatge amagat es fa visible si hi associem la inscripció del Q1: «IN ICTU OCULI».

Tot i això, és conscient que queda una obra per explicar. La manera d'interpretar-la és la mateixa: el significat del Q1 apareix si el posem en relació a la inscripció «FINIS GLORIAE MUNDI» del Q2. En aquest cas, entendre allò que Mañara ens volia explicar és més senzill. El mecanisme per desxifrar-ho consisteix, primerament, en un joc semàntic i visual, això és, cadascuna de les tres paraules de la inscripció té la seva plasmació en la pintura. Així, «FINIS» (fi) queda significat per la mà de la Mort que apaga la flama de l'espelma; «GLORIAE» (glòries, mèrits, dignitats) són els objectes que simbolitzen el poder i que estan al terra, i «MUNDI» (del món) és el globus terraquí. L'esquelet, que és la Parca, apareix en tant que és la responsable que les glòries del món arribin a la seva fi, és ella qui els posa punt i final. Com diu Díaz Blanco, el Q1 és una metàfora de la Mort<sup>182 i 183</sup>.

<sup>179</sup> J. M. DÍAZ, *Op. Cit.*, pàg. 161.

<sup>180</sup> *Ibidem*, pàgs. 162 i 163.


<sup>181</sup> «Mañara y el obispo no figuran como simples individuos, sino como cabezas visibles de dos colectivos con destinos opuestos. Cristo Juez Salva por sus virtudes a los fieles de las doctrinas de la Hermandad de la Caridad y condena por sus pecados a la jerarquía eclesiástica y a quienes la siguen» (*Ibidem*, pàg. 164). Com a suport al comentari, veure Annex II. A. [5]. Si es prefereix, també es pot consultar la pàgina 164, on el mateix autor facilita la imatge del Q2 amb uns cartells explicatius.

<sup>182</sup> J. M. DÍAZ, *Op. Cit.*, pàg. 165.

<sup>183</sup> Potser s'entén millor afegint paraules a la divisa: «[MORS] FINIS GLORIAE MUNDI [EST]», «la Mort és la fi del món»; tanmateix, això és un aclariment personal per a facilitar al lector la comprensió de les idees.

Per a José Manuel Díaz Blanco, les raons per les quals Mañara va concebre els quadres d'aquesta manera són dues. És clar que un missatge crític amb la jerarquia eclesiàstica hauria suposat un enfrontament violent. En canvi, tal i com ho va idear suposa que tothom pugui copsar el significat tradicional (la Mort actua ràpidament esgotant la vida humana i triomfant sobre les vanitats) però que només aquells amb més bagatge poguessin entendre allò que veritablement signifiquen els *Jeroglíficos de las Postrimerías*. Per tant, la primera raó és l'encobriment del significat profund. L'altre motiu és discursiu i ens portarà a la segona clau: si les inscripcions de cada quadre s'intercanvien, les dues peces queden unides, és a dir, es necessiten mútuament, atès que una és explicativa de l'altra i viceversa<sup>184</sup>.

**2) LA RELACIÓ DISCURSIVA ENTRE LES DUES OBRES I EL SIGNIFICAT GLOBAL.** Com hem dit, l'intercanvi d'inscripcions relaciona els dos quadres creant així una escena de conjunt i, en conseqüència, un missatge unificat. Ara ens cal l'argumentació de l'autor. Díaz Blanco localitza dues cites bibliogràfiques que recolzen aquesta unió, cosa que el porta a considerar que, en realitat, allò escrit és allò pintat. La primera cita es troba a la font principal de les pintures, el *Discurso de la Verdad* en el qual hi ha un passatge on Mañara demana que la llum de Déu (la saviesa divina) l'il·lumini per il·lustrar la resta de mortals amb la veritat, el desengany del món, i vegin així allò que els espera<sup>185</sup>. L'autor de l'article veu aquest fragment traduït pictòricament de la següent manera: al Q2 hi ha una finestra que il·lumina les tenebres de la cripta i l'òliba. Aquesta llum és la divina, que revela la veritat que ens espera: la Mort (Q1) i el Judici (Q2). Alhora, Díaz Blanco troba dues al·lusions més a la carta als corintis de sant Pau (que és la font tant del *Discurso de la Verdad* com dels *Jeroglíficos de las Postrimerías*). La primera explica que la mort de Jesús és en realitat la vida per a la resta de la Humanitat. A més, també hi diu que la vinguda de Déu significa l'ajusticiament de tots els seus enemics, incloent per tant la Mort. La segona encara és més clarificadora: un cop les trompetes hagin tocat, els morts esdevindran incorruptibles i tot aquell mortal serà immortal; serà aleshores quan es produirà el triomf sobre la mort<sup>186</sup>.

Díaz Blanco se serveix d'aquestes tres cites per concloure que, en efecte, els *Jeroglíficos de las Postrimerías* són una representació de la resurrecció dels morts concebuda com una victòria sobre la mort –així és com l'explica sant Pau a la primera carta als corintis. Ara bé, quina és la traducció visual d'aquestes dues fonts? L'autor proposa el següent: el Q1 representa la Mort sotmetent-ho tot a la seva voluntat; ara bé, Valdés Leal no la representa en actitud triomfant, atès que s'adona que enfront seu Crist retorna al món per ressuscitar els incorruptes. Per això, la seva expressió no és de supèrbia ni de satisfacció, sinó d'espant i de derrota [FIG. 13 ].<sup>187</sup>.

L'intercanvi de les divises que donen nom a les obres i la relació discursiva entre totes dues obres són les claus que, segons José Manuel Díaz Blanco permeten interpretar el vertader missatge que Miguel de Mañara va voler introduir als *Jeroglíficos de las Postrimerías*: només aquelles persones que visquin seguint les virtuts cristianes i especialment la Caritat seran les que se salvaran el dia del Judici Final. En canvi, tot aquell que s'aparti de la vida exemplar de Jesús, com ara l'Església, seran els que Crist condemnarà. El que va motivar aquest discurs va ser la pompa amb què la ciutat de Sevilla i especialment la jerarquia eclesiàstica van celebrar la canonització de Ferran III, llargament demanada.

Arribem finalment a l'últim article, que firma **Ángel Gómez Moreno**, catedràtic de literatura hispànica de la Universidad Complutense de Madrid. El seu article **“Revaluación de Juan de Valdés Leal: claves de «In**

<sup>184</sup> J. M. DÍAZ, *Op. Cit.*, pàg. 165.

<sup>185</sup> En aquest sentit, segueix el que la historiografia tradicional per bé que no ens parla dels mateixos capítols ni usa el *Discurso...* de la mateixa manera: per a Díaz Blanco no és només una font iconogràfica.

<sup>186</sup> J. M. DÍAZ, *Op. Cit.*, pàgs. 165-167.

<sup>187</sup> *Ibidem*, pàg. 168.

**Ictu Oculi»**” (a *Medievalia*, Vol. 18; núm. 2, 2015, pàgs. 369 – 397) és el més recent de totes les publicacions que hem trobat. Com hem dit, l’enfocament que els dos autors confereixen als seus articles consisteix a relacionar les pintures dels *Jeroglíficos* amb la conjuntura històrica, social i artística. I Gómez Moreno ens en dóna un exemple tot just a l’inici, ja que aborda tres qüestions que afecte al context. La primera de totes elles és la relació entre el desengany i Espanya. Segons Gómez, aquesta vinculació és comprensible, atès que el país vivia en un miratge, en una ficció: la societat estava en una crisi permanent, però oficialment era una nació consolidada i de prestigi: “*Frente a la opulencia resaltada por las tradicionales Laudes Hispaniae, una crisis financiera permanente, frente a la creencia en una hegemonía militar incontestable, un rosario de derrotas*”<sup>188</sup>. També parla breument sobre el desengany i el Barroc europeu, adonant-se que, per bé que hi havia notables diferències religioses entre els reformistes i els partidaris de la Contrareforma, en matèria de les arts plàstiques, no n’hi havia tantes, de diferències, i fixant-nos concretament en el tema de la *vanitas* i de la Mort són nombrosos els exemples que es troben arreu del continent, ja sigui en terres catòliques o no. Per tancar la introducció, ressenya breument la tradició cultural de la figura de la Mort: com va nàixer a l’Edat Mitjana, com va arrelar al segle XIV, la seva consolidació i plenitud en els tres segles posteriors i la seva decadència i fi al segle XX, amb un colofó final de factura catalana: *El petó de la Mort*<sup>189</sup> de Jaume Barba (1930; Barcelona: cementiri del Poblenou)<sup>190</sup>.

És en aquest marc de relacions on encaixen les pintures dels *Jeroglíficos de las Postrimerías*. La tesi que pretén demostrar Ángel Gómez Moreno amb el seu article és que, efectivament, *In Ictu Oculi* és **filla del seu temps a tots els efectes**. Podem dividir l’article en dues parts: una descripció i una justificació estilístiques breus (no hi farem referència atès que no suposen aportacions diferents de les que ja hem anat esmentant) i una anàlisi profunda de l’obra a través dels diversos elements que, ara sí, són propostes innovadores pel que fa a la lectura iconològica de la pintura que ens ocupa. Els temes que s’hi tracten, que s’agrupen en funció de les figures, són els següents: origen dels objectes que simbolitzen el poder i com s’organitzen compositivament parlant; els llibres escampats al terra i el significat profund que tenen, i una lectura diferent del grup format per l’esquelet i el globus terraquí. A continuació anirem desgranant cadascun d’ells, però no necessàriament en l’ordre que ens els presenta Gómez Moreno.

Iniciarem el recorregut per l’**origen dels objectes** i, a continuació, tractarem **la seva composició**. En primer lloc, ¿d’on provenen les dignitats religioses i polítiques que apareixen a *In Ictu Oculi*? Sentenach y Cabañas, Celestino López Martínez, Beruete i Gestoso, com ja hem esmentat en pàgines anteriors, localitzen l’origen d’aquests elements en alguns paràgrafs del *Discurso de la Verdad* de Mañara. Sense entrar a desmentir aquesta afirmació, Gómez Moreno en justifica l’aparició a través de la tradició, tot fixant-se en les **dances macabres o danses de la Mort**, originades al segle XIV. En elles, el personatge de la Mort, tot evocant el *memento mori*, convidava a ballar al voltant d’una tomba diferents personatges i de diversos estaments. Entre ells, hi havia el Papa, un cardenal, un bisbe, un capellà, el rei, nobles, etc<sup>191</sup>. A l’obra de Valdés Leal no hi són representats com a tal, sinó que se’ls fa presents a través dels seus atributs característics<sup>192</sup>. Per altra banda, tampoc no hi són les figures dels artesans. Això es deu al fet que, segons l’autor de l’article, Valdés ja en tenia prou amb l’estament privilegiat per recordar que la glòria és passatgera. Així mateix, a les danses

<sup>188</sup> GÓMEZ MORENO, Ángel, “Revaluación de Juan de Valdés Leal: claves de «In ictu oculi»”, *Medievalia*; Vol. 18; núm. 2 2015; pàg. 370.

<sup>189</sup> Veure Annex I. J. [E]

<sup>190</sup> Á. GÓMEZ, *Op. Cit.*, pàgs. 370-376.

<sup>191</sup> Un testimoni visual d’aquesta representació és l’obra anònima *El Triomf de la Mort* (l’hem reproduïda parcialment a l’Annex I. K [E]). En aquesta pintura hi podem veure la iconografia tradicional de la Mort, amb un arc i disparant fletxes, i, a la part inferior, també veiem com els primers a morir són aquells que ostenten les posicions més elevades de la piràmide social, això és, un papa i un rei, que els distingim per la tiara papal i per la corona respectivament.. Tenen una fletxa clavada i, a més, el pintor els ha plasmat amb un color de pell verdós, transmetent-nos el missatge que ja són morts.

<sup>192</sup> Á. GÓMEZ, *Op. Cit.*, pàgs. 381 i 382.

medievals també hi apareixia l'emperador, tot encapçalant la jerarquia del poder polític. En canvi, a *In Ictu Oculi*, no hi ha cap símbol que el representi. Gómez Moreno ho justifica dient que en aquest cas, la figura imperial és incorporada a la composició mitjançant el llibre *Historia de Carlos V* de Fray Prudencio de Sandoval (1634)<sup>193</sup>.

Arribats a aquest punt, justifica el motiu pel qual la cuirassa –acompanyada o no per l'elm– simbolitza el cavaller, i, concretament, el tipus iconogràfic *miles vir*. La manera que té d'argumentar-ho, una altra vegada, és la tradició. És per això que cita diferents obres en què es repeteix el motiu iconogràfic, entre elles el *Retrat del duc d'Urbino* atribuït a Justo Gante i a Pedro de Berruguete (c. 1475; Urbino: Galleria Nazionale delle Marche), la *Tomba de Rodrigo de Campuzano*, atribuïda a Sebastián de Toledo (c. 1488; Guadalajara: església de San Nicolás el Real), entre d'altres<sup>194</sup>.

Un apunt més per tancar el tema de les dignitats. Tot i que sembla que estiguin escampades sense ordre, no és del tot cert. Gómez Moreno s'adona que la composició està separada per un eix central. Des del punt de vista de l'espectador, a la banda esquerra hi ha els objectes que simbolitzen el poder eclesiàstic disposats sobre una tela blanca decorada amb un ribet d'or; és la tela que els papes vestien a mode de capa. Al costat dret de l'eix, la corona, el ceptre, l'espasa i el collar de l'Orde del Toisó d'Or reposen sobre una tela porpra, que simbolitza la dignitat reial. Per tant, els objectes s'agrupen en funció del tipus de poder a què fan referència<sup>195</sup> –només el llibre de Fray Prudencio de Sandoval, que remet a l'emperador, queda fora d'aquests grups.

La segona qüestió que tractarem és **el significat dels llibres**. En aquest cas, Ángel Gómez Moreno vol contradir la interpretació tradicional que se n'ha fet. Citant el catàleg de 1988 de Valdivieso –el mateix que hi ha referenciat a la bibliografia–, recorda que habitualment s'ha explicat que si els llibres són a terra és perquè, com el poder, el coneixement és passatger i no roman quan arriba el moment de morir. Gómez Moreno, en canvi, creu que el valor que aporten és un altre. Per desxifrar-lo en tota la seva complexitat, ens hem de situar en l'òptica de l'**espiritualitat antiintel·lectualista**, que es fonamenta en el rebuig a la idea segons la qual es pot fer una aproximació a Déu a través de l'estudi<sup>196</sup>. De fet, l'autor concreta més aquesta afirmació i ens encamina: s'ha de fer una lectura des del **quietisme**, aquella corrent mística i religiosa que considera que la vertadera unió amb Déu es fa aconseguint un estat totalment passiu, abandonant així la vida activa i refusant per tant l'estudi<sup>197</sup>. En conseqüència, la nova interpretació consisteix que Valdés Leal, en realitat, va espargir els llibres per terra perquè volia simbolitzar la **inutilitat de l'estudi i el fruit que dóna**<sup>198</sup>. Per bé que la mística quietista va ser desenvolupada ben aviat del segle XVII i difosa especialment per Miguel de Molinos, l'obra en què l'exposava, la *Guía espiritual que desembaraza el alma y la conduce por el interior camino para alcanzar la perfecta contemplación y el rico tesoro de la paz interior*, es va publicar a Roma el 1675, tres anys després que Valdés Leal pintés aquesta obra. Gómez Moreno resol aquesta qüestió dient que les fonts que el pintor va utilitzar eren llibres d'autors quietistes propers a les tesis de Molinos<sup>199</sup>.

Fins aquí la primera part de la interpretació; però el missatge continua, i és que el plantejament passiu i antiintel·lectualista del quietisme s'oposa a la proposta de sant Ignasi de Loiola i dels jesuïtes, que tenien

---

<sup>193</sup> Á. GÓMEZ, *Op. Cit.*, pàg. 385.

<sup>194</sup> *Ibidem*, pàgs. 385-388.

<sup>195</sup> *Ibidem*, pàg. 389.

<sup>196</sup> *Ibidem*, pàgs. 380 i 381.

<sup>197</sup> "Quietismo" a FOUCE, José María, *Webdianoia* [en línia]. Octubre de 2001 [Consulta: 8 d'abril de 2016]. Disponible a: <http://www.webdianoia.com/glosario/display.php?action=view&id=256&from=action=search|by=Q> [♣]

<sup>198</sup> Á. GÓMEZ, *Op. Cit.*, pàg. 383.

<sup>199</sup> *Ibidem*, pàgs. 383 i 384.

com a mètode la *Ratio studiorum*. Valdés Leal fa palesa aquesta oposició tot deixant al terra dos llibres de dos membres destacats de la Companyia de Jesús: els *Comentarios a Santo Tomás*, de Francisco Suárez, i *In Isaiam Prophetam*, d'Alonso de Castro<sup>200</sup>.

Ángel Gómez Moreno, doncs, està fent una lectura nova del significat que fins ara s'havia atorgat als llibres: des de la mística quietista, que propugna la vida passiva per unir-se amb a Déu, es critica l'estudi i els profits que se'n deriven, així com també aquells que, com els jesuïtes, consideraven que una formació completa i profunda era el camí per arribar a la divinitat. I per tancar-ho de manera argumentada, cita un passatge de la *Guía espiritual* en què es descriu breument la idea del quietisme en oposició a les altres. Nosaltres en citarem la segona frase: “No entra la ciencia mística en el alma por los oídos, ni por la continua lección de los libros, sino por la liberal infusión del divino espíritu, cuya gracia se comunica con regaladísima intimidad a los sencillos y pequeños”<sup>201</sup>.

A banda d'això, a l'anàlisi de Gómez Moreno hi ha una errada o discrepància si la comparem amb la que Benito Navarrete Prieto fa a “Las bibliotecas e inventarios de artistas como canteras de la inspiración”<sup>202</sup>. El primer diu que *In Isaiam Prophteam* és d'Alonso de Castro, mentre que el segon l'atribueix a León de Castro.

Quant a la identificació dels altres llibres, un ja l'hem esmentat, *Historia de Carlos V* de Fray Prudencio de Sandoval, i respecte del nom dels altres dos, no hi ha novetats: *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci hispaniarum infantis* i *Naturalis Historia* de Plini el Vell.

Per acabar el comentari de l'article, ens falta explicar el nou enfocament que Ángel Gómez Moreno dona al grup de **la Mort i el globus terraquíu**. Una altra vegada, abans de fer el seu comentari, porta a la memòria la interpretació majoritària: l'Esquelet trepitjant el Món és la representació simbòlica del triomf inequívoc de la Mort sobre la Humanitat<sup>203</sup>. Sembla ser que aquest significat podria quedar avalat per la frase llatina *Nemini parco qui vivit in orbe*, que traduïda literalment vol dir “no perdono ningú que visqui en aquest món”<sup>204</sup>. En canvi, l'autor exposa en l'article les raons que el porten a interpretar aquest grup d'una altra manera, des d'una aproximació on la literatura hi té molt a veure.

Fixant-se en el *Discurso de la Verdad*, busca i localitza un paràgraf en què Mañara recorre a un tòpic força estès segons el qual hi havia persones que s'embarcaven en una nau i recorrien el món per trobar riqueses i ascendir així en l'escala social. El que fa el germà major de la Caridad és alertar del perill que això comporta si a més s'hi afegeix el fet que, en cas d'aconseguir enriquir-se, totes les consecucions s'esvaeixen en arribar la Mort<sup>205</sup>. Feta aquesta cita, reprèn la cerca en fonts més antigues. D'aquesta manera, va demostrant com aquesta alerta als mariners desitjosos d'ennobrir-se amb riqueses és recurrent en generacions d'escriptors anteriors, els quals va citant, fins a topar-se amb Fray Luís de León, darrere del qual hi ha autors clàssics com Ovidi, Horaci i Sèneca. El que ens explica el tòpic és que malgrat que arribem a qualsevol fita (o qualsevol part del món, per seguir amb l'al·legoria del mariner), a tots ens espera el mateix final (la Mort ens troba arreu on siguem)<sup>206</sup>.

<sup>200</sup> *Ibidem*, pàg. 384.

<sup>201</sup> Á. GÓMEZ, *Op. Cit.*, pàg. 384. Tot i això, l'autor no esmenta d'on ha extret concretament aquestes línies; només ens diu que són un fragment de la introducció, anomenada “A quien leyere”. Tanmateix, hem localitzat el passatge: VALENTE, José Ángel, *Ensayo sobre Miguel de Molinos. Guía Espiritual*. Barcelona: Barral, 1974; pàgs. 61 i 62.

<sup>202</sup> B. NAVARRETE, *Op. Cit.*, pàgs. 61-73.

<sup>203</sup> Á. GÓMEZ, *Op. Cit.*, pàg. 390 sobre un fragment de la pàgina 220 del catàleg de 1991 d'Enrique Valdivieso.

<sup>204</sup> *Ibidem*.

<sup>205</sup> *Ibidem*, pàg. 391.

<sup>206</sup> *Ibidem*, pàg. 392.



A les darreres línies de l'article, on es demostra finalment la tesi inicial –*In Ictu Oculi* és filla del seu temps–, Gómez Moreno segueix amb Fray Luís de Leon, ja que en algunes de les seves poesies recomana apartar-se del camí majoritari, aquell que fan el comú dels mortals i que els porta a aventurar-se en perills per donar satisfacció a les seves passions. La proposta del poeta consisteix a seguir el propi camí, entenent la vida com una peregrinació –i en aquest punt, entronca també amb la tradició clàssica d'Horaci, per exemple– que ha d'allunyar-se de l'ambició, del poder i de la riquesa. Si comparem aquest missatge amb el d'*In Ictu oculi* ens adonem que és el mateix: el poeta i el pintor volen transmetre la idea del desengany de les coses mundanes:

*«En fin, como si de un nuevo memento mori se tratase, Fray Luís adopta un tono más yusivo que admonitorio en su «Noche serena»: «¡Oh despertad, mortales!». Tras este abultado ramillete de citas y ecos, se impone reevaluar la obra entera de Valdés Leal y, en particular, el encargo de la Iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. Ni rebufa de la Edad Media, ni revival: por su poética y su mensaje, In Ictu Oculi es el fruto de una época, un ambiente y una praxis de un artista especialmente dotado y eficaz»<sup>207</sup>.*

Aquestes són les fonts que han tractat el tema dels *Jeroglíficos de las Postrimerías*, afegint informació individual, col·lectiva, iconogràfica i contextual. Totes elles han estat imprescindibles per tal que els autors que se succeïen poguessin fer un pas més endavant. Al capítol següent expliquem les conclusions a què hem arribat.

---

<sup>207</sup> *Ibidem*, pàg. 393.

## 4. Conclusions i propostes.

Les *Postrimerías* han estat objecte de curiositat al llarg dels temps. Ja sigui amb ànim descriptiu, crític, investigador, interpretatiu –o tots ells alhora-, n’han parlat diferents autors i des de perspectives ben diverses. Si haguéssim de fer un gràfic que indiqués el volum de publicacions que han tractat les dues *vanitas* al llarg del temps, la corba seria ascendent i, després de l’auge, decreixeria lleugerament: començaria ben aviat, a finals del segle XVII i aniria pujant poc a poc fins a mitjans del XIX. A partir dels darrers vint anys de la centúria i fins el 1930, s’enfilaria de manera pronunciada, arribant al màxim. A partir d’aquest moment, la línia baixaria. Aquest augment i descens no només és característic de les pintures que ens ocupen, sinó que s’experimenta en el conjunt dels estudis historiogràfics.

Ara bé, sí que podem observar una tendència tal vegada específica de l’estudi de les pintures que ens ocupen. La podem dibuixar amb la pregunta següent: **quin és el context en què s’incideix més?** La resposta ens porta a quatre estadis diferents. El primer podríem anomenar-lo **preliminar**<sup>208</sup>. En ell hi ha les primeres cites que s’hi refereixen, els primers esments... és a dir, serveixen per començar a situar la importància de les dues *vanitas*. No són valoracions sinó senzillament mencions, la funció de les quals és ubicar-les, posar-les al mapa. Potser l’exemple més clar d’això que estem dient és el *Viaje de España*, d’Antonio Ponz, que, d’entre els béns artístics que destaca, els *Jeroglíficos* hi són presents. En aquest grup hi ha també els autors Juan de Cárdenas, Palomino i Ceán Bermúdez.

José Amador de los Ríos i el seu llibre de 1844 és l’autor frontissa entre aquest grup i els de la fase següent, atès que fa una cita breu de les pintures i, alhora, és dels primers a interpretar-les. En aquest bloc s’hi compten aquells estudis i comentaris que s’han centrat només en les pintures i en els seus elements. És el que podríem anomenar **estadi tradicional**<sup>209</sup>, comprès entre els anys 1880 i 1930 aproximadament. L’hem batejat d’aquesta manera perquè és el moment en què es formula la interpretació principal, aquella que s’ha seguit al llarg dels temps i que s’ha consolidat.

I responent a la pregunta que ens guia, ens adonem que les anàlisis se centren en un context força concret i restringit, els dos llenços, i en el que contenen. És en aquest període quan es descobreixen quins són els llibres d’*In Ictu Oculi*, que es desxifren els objectes dels platets de la balança de *Finis Gloriam Mundi*, que s’identifica Mañara com el cavaller de l’Orde de Calatrava, etcètera. Així mateix, també es fan tota mena d’interpretacions. Alguns autors coincideixen i d’altres no, però el denominador comú en tots ells és que no se surten dels marcs de les obres –i mai millor dit!-, no tenen en compte el context en què s’inscriuen. Per ordre cronològic dels seus estudis, les figures que pertanyen a aquest grup són Narciso Sentenach y Cabañas, José Gestoso, Celestino López Martínez, Aureliano de Beruete y Moret, Enrique Romero de Torres, August L. Mayer i Alejandro Guichot.

És possible que sobti que cap d’aquests estudiosos tingui en compte on es troben les *Postrimerías*. I encara pot sorprendre més que en cap cas s’analitzi com es relacionaven amb les altres pintures i escultures. Però creiem que es deu a dues raons. La primera rau en un fet importantíssim i molt evient: és complicat considerar el rol de les *vanitas* al si del conjunt artístic de la Caridad si encara no se n’han revelat les claus particulars que han de servir per a desxifrar el significat global. I el segon motiu estriba, a parer nostre, en el fet que l’epítet “pintor de los muertos”, encunyat per Enrique Romero de Torres i subratllat per més autors, podria haver comportat que es desviés l’atenció del conjunt per centrar-se exclusivament a nodrir aquesta concepció. Una mostra d’això és el llibre d’aquest autor (citada anteriorment) en el qual es fan tot un seguit

---

<sup>208</sup> Veure Annex II. B. [E]

<sup>209</sup> Veure Annex II. C. [E]

d'atribucions d'obres que representen caps de sants tallats basant-se en l'argument que era un artista “*avezado con el recuerdo de la muerte en las muchas ocasiones que tuvo que consultar el natural para representar la serie de rostros cadavéricos que hemos visto*”<sup>210</sup>.

Analitzant críticament aquestes fonts, trobem que potser en alguns casos queden coixes. O més ben dit, els esforços invertits en uns temes, no es veuen reflectits en d'altres. Ho explicarem millor amb una comparació: considerem ara les pàgines i les argumentacions que Guichot dedica als platets *Ni más i Ni menos* de la balança de *Finis Gloriam Mundi*, per exemple. L'anàlisi de cadascun dels objectes, les raons que fonamenten la seva simbologia i els arguments que en sustenten la interpretació són irrefutables, tant pel que fa al discurs (cohesionat, coherent, lògic) com als continguts (racionals i basats en la tradició com a autoritat). En canvi, no hi ha cap autor –ni Guichot!– que dediqui tantes línies i paràgrafs a desvetllar la simbologia del ratpenat i de l'òliba [FIGS.5.16 𐀓]. Només Arsenio Moreno interpreta l'au a través de la significació simbòlica de l'animal als jeroglífics egipcis, i fins i tot així, més enllà d'aquesta relació, no ens queden clars els motius que el porten a fer tal afirmació. Per tant, tot i reconèixer el mèrit de tots els autors d'aquest estadi i dels que els han seguit, hi ha figures que ens resulten un xic enigmàtiques.

Ja hem vist que la persona que posa en relació els *Jeroglíficos* amb el seu context més immediat és Jonathan Brown. En altres paraules: trenca la barrera entre Valdés Leal i Murillo, cosa que fa possible el diàleg entre totes les obres d'art. I aquest és el tercer estadi i el seu encert, l'**activació del programa iconogràfic**<sup>211</sup>. És un pas molt important, ja que contribueix a posar en marxa el significat i la funció reals de totes les pintures i escultures, perquè el que està clar és que la lectura individual de les *vanitas* afectava també la resta d'obres, ja que la seva interpretació quedava coixa, incompleta. La conclusió, doncs, és clara: des de 1970, els visitants de la Caridad poden recórrer la nau de l'església entenent el seu missatge de manera global i posant-se a la pell dels confreres.

És curiós que en aquest camp no hi hagi cap altra hipòtesi ni postulat. És cert que el llibre que Enrique Valdivieso va escriure el 1980, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, parla de les connexions entre obres d'art, però també ho és que segueix allò que Brown va escriure deu anys abans a la revista *The Art Bulletin*. Per tant, no hi ha discussió sobre l'assumpte.

L'últim estadi és el d'abast més gran: és l'**estadi cultural i històric**<sup>212</sup>. Els autors que s'hi han concentrat són, fonamentalment, José Manuel Díaz Blanco i Ángel Gómez Moreno. Mereixen una menció tant Elizabeth du Gué Trapier al 1956 com Julián Gállego al 1972 i Arsenio Moreno al 2004 van fer aportacions que relacionen les pintures amb la llegenda de “L'incontro dei tre vivi e dei tre morti” en el primer cas, i amb la tradició emblemàtica en el segon i el tercer. Aquestes contribucions amplien el coneixement de les pintures, però no en modifiquen gaire l'essència ni suposen unes interpretacions trencadores. A més, no estan relacionades directament amb el conjunt de les obres, sinó amb aspectes molt concrets.

És per això que entenem que José Manuel Díaz Blanco i Ángel Gómez Moreno són fonamentals per ampliar l'espectre d'incidència de les pintures. El que veritablement sorprèn és que cap d'ells sigui historiador de l'art, sinó que provenen d'altres disciplines humanístiques: el primer és professor d'Història Moderna i el segon, catedràtic de Literatura Hispànica. Potser per no tenir les cotilles pròpies dels historiadors de l'art han estat capaços d'obrir l'objectiu i ampliar el camp d'incidència de les pintures. Fent-ho així és com han pogut establir vincles entre les pintures i la Sevilla del ple barroc (J. M. Díaz Blanco) i amb la filosofia i la literatura del sis-cents espanyol (Á. Gómez Moreno).

<sup>210</sup> E. ROMERO, *Op. Cit.*, pàg. 14.

<sup>211</sup> Veure Annex II. D. [𐀓]

<sup>212</sup> Veure Annex II. E. [𐀓]

La crítica que qualsevol historiador de l'art pot fer és el grau de veracitat. Els textos dels dos acadèmics estan molt ben lligats i argumentats discursivament parlant, amb arguments lògics i d'autoritat, cosa que els confereix molta credibilitat, especialment mentre es fa la lectura. Però un cop llegits, és fàcil que ens envaeixi un aire d'inversemblança. És complicat pensar que el missatge de Mañara –a qui totes les fonts caracteritzen com un catòlic ortodox- era realment una crítica a l'opulència de l'Església. I encara ens ho sembla més si ens atenem al complicat sistema d'artificis que va idear per a amagar-la. Així mateix, deduir que pel fet que uns llibres d'autors jesuïtes estiguin dispersos al terra, això constitueix una crítica des del pensament antiintel·lectualista, també és arriscat.

A tot això hi hem de sumar el pes de la tradició historiogràfica, que també suposa una barrera que cal saltar per arribar encara més lluny: potser les novetats dels autors de l'estadi tradicional s'han consolidat tant que s'han petrificat, cosa que les fa romandre immutables i incontestables.

Tot plegat fa que ens vingui a la ment dos pensaments contradictoris: d'una banda, la dita italiana “se non è vero, e ben trovato” ressona amb força, i, de l'altra, ens queda el dubte sobre si realment les pintures es podrien entendre així.

I ahora que diem això, també valorem molt positivament la voluntat de tots dos articles. Perquè més enllà dels postulats de cadascun, el cert és que el que trobem a faltar són més estudis que vinculin les obres d'art amb el seu context, l'immediat i el que porta més enllà.

Comptat i debatut, les fonts mostren que els contextos sobre els quals s'incideix són diferents. L'examen individual de cadascuna de les obres i l'examen dels seus objectes és la més aprofundida per bé que encara queden algunes llacunes per resoldre. En canvi, les anàlisis que fan referència al vincle de les obres amb la realitat pròxima són escassos i, a més, poc rebutats. Per això considerem que són convenientes tota mena d'aportacions que es dirigeixin a superar la interpretació tradicional per millorar-la i aportar llum al tema dels *Jeroglíficos de las Postrimerías* més enllà de les qüestions formals, i és que els enigmes que podrien amagar els dos llenços són massa atractius per deixar-los sense resposta.

## 5. Bibliografía.

- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Sevilla pintoresca, ó descripción de sus mas célebres monumentos artísticos*. Sevilla: Francisco Álvarez y Ca. imp. y ed., 1844.
- BERUETE Y MORET, Aureliano de, *Valdés Leal: estudio crítico*. Madrid: Victoriano Suárez, 1991.
- BIALOSTOCKI, Jan, *Estilo e iconografía: contribución a una ciencia de las artes*. Barcelona: Barral, 1973
- BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1995 (Madrid, 1981).
- BROWN, Jonathan, *La Edad de Oro de la pintura en España*. Madrid: Nerea, 1990.
- CÁRDENAS, Juan de, *Breve relación de la muerte, vida y virtudes del venerable caballero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca*. Sevilla: Diego López de Haro, 1732. [Consulta: abril 2016] Disponible a Biblioteca Virtual de Andalucía:  
[[http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo\\_imagenes/imagen.cmd?path=1012589&posicion=1](http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1012589&posicion=1)]
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (pròleg de Miguel Morán Turina), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Itsmo, 2001. [Edició Facsímil, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, Vol. V.].
- DÍAZ BLANCO, José Manuel, “Los «Jeroglíficos de las Postrimerías»: el mensaje secreto de don Miguel Mañara” a GAMERO ROJAS, Mercedes i NÚÑEZ ROLDÁN, Francisco (coords.) *Entre lo real y lo imaginario: estudios de historia moderna en homenaje al prof. León Carlos Álvarez Santaló*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Huelva: Universidad de Huelva, 2014; pàgs. 157 – 174.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002 (Sevilla, 1991).
- FOUCE, José María, *Webdianoia* [en línia]. Octubre de 2001 [consulta: 8 d’abril de 2016]. Disponible a: <http://www.webdianoia.com/>
- GÁLLEGO SERRANO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1991. (Madrid, 1984).
- GESTOSO Y PÉREZ, José, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Tip. Juan P. Gironés, 1917.  
(Si hom ho desitja, pot consultar aquesta obra en línia prement aquest símbol ☞)
- GESTOSO Y PÉREZ, José, *Sevilla Monumental y artística*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1984; Vol. III.
- GUICHOT Y SIERRA, Alejandro, *Los Famosos jeroglíficos de la muerte de Juan de Valdés Leal de 1672: análisis de sus alegorías: estudio crítico*. Sevilla: Imprenta de Álvarez y Rodríguez, 1930.

GÓMEZ MORENO, Ángel, “Revaluación de Juan de Valdés Leal: claves de «In ictu oculi»”, *Medievalia*, Vol. 18; núm. 2, 2015, pàgs. 369 – 397.

(Si hom ho desitja, pot consultar aquesta obra en línia prement aquest símbol ☞)

KINKEAD, Duncan Theobald, *Juan de Valdés Leal, 1622-1690: his life and work*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1986.

LEÓN DOMÍNGUEZ, Luís, *La Caridad de Sevilla: Mañara, Murillo, Valdés Leal*. Madrid: Apostolado de la Prensa, 1930.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, “Valdés Leal y sus discípulos” a *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*. Sevilla: Publicaciones del Patronato de Cultura de la Excelentísima Diputación Provincial, 2a època, 1951, núm. 50, pàgs. 173 – 194.

MARTÍNEZ MIURA, Enrique, *El pintor Valdés Leal*, Sant Sebastià: Kutxa, 1996.

MASSA, Pedro, *Juan de Valdés Leal*. Buenos Aires: Poseidón, 1942.

MAYER, August, L., *Die Sevillaner Malerschule*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1911.

MORENO MENDOZA, Arsenio, *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*. Madrid: Electa, 1997.

MORENO MENDOZA, Arsenio, “La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad: nuevas anotaciones” a *Cuadernos de arte e iconografía*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la F.U.E, Vol. 13, Núm. 26, 2004, pàgs. 489 – 511.

(Si hom ho desitja, pot consultar aquesta obra en línia prement aquest símbol ☞)

NAVARRETE PRIETO, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

DELENDIA, Odile, *Francisco de Zurbarán 1598 – 1664*. Madrid: Fundación de Arte Hispánico, 2009 – 2010; Vol. I.

PALOMINO, Antonio, *Museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797, Vol. II.

[Consulta: novembre de 2015] Disponible a GoogleBooks:

[[https://books.google.es/books?id=\\_QAHIK1AdvoC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=_QAHIK1AdvoC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)]

PAREJA LÓPEZ, Enrique, *Juan de Valdés Leal (1622-1690)*. Córdoba: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de CajaSur, 2001.

PÉREZ CALERO, Gerardo, *J. Valdés Leal (1622 – 1690). Un barroco romántico*. Sevilla: Caja San Fernando, 1991.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (ed. Benito Navarrete Prieto), *Pintura barroca en España: 1600 – 1750*. Madrid: Cátedra, 2010. (Madrid, 1992).

- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. i NAVARRETE PRIETO, B., “De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla” a PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. i NAVARRETE PRIETO, B. (coordinadors) *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. Sevilla: Focus-Abengoa, 2005; pàgs. 19 – 52.
- PLA CARGOL, Joaquim, *Carreño, Coello, Pantoja y Valdés Leal*. Girona: Dalmau Carles, Pla, 1955.
- POMPEY, Francisco, *Juan de Valdés Leal*. Madrid: Publicaciones Españolas, 1955.
- PONZ, Antonio, *Viage de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1780; Vol. IX. [Consulta: gener de 2016] Disponible a Biblioteca Digital Hispánica:  
[<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000154545&page=1>]
- RODA PEÑA, José, “Valdés Leal, escultor. Aportación a su catálogo” a *Laboratorio de Arte*, 14, 2002, pàgs. 51-64.
- ROMERO DE TORRES, Enrique, *El pintor de los muertos: más obras de Valdés Leal*. Barcelona: Establecimiento Gráfico Thomas, [s.a.].
- SÁNCHEZ PINEDA, Cayetano, *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo. Catálogo*. Sevilla: Tipografía Gironés, O’Donnel, 1923
- SENTENACH Y CABAÑAS, Narciso, *La pintura en Sevilla: estudio sobre la escuela pictórica sevillana: desde sus orígenes hasta nuestros días: contiene además un exámen de las miniaturas, las vidrieras de la catedral y los azulejos de Triana*. Sevilla: Gironés y Orduña, 1885.
- Serveis Lingüístics de la UB. *Criteris de la Universitat de Barcelona (CUB)* [en línia]. Setembre de 2011 (gener de 2004) [Consulta: 17 de novembre de 2015]. Disponible a CUB:  
[<http://www.ub.edu/cub/portada.php>]
- TOMLINSON, Janis, *From El Greco to Goya. Painting in Spain: 1561 – 1828*. London: Laurence King Publishing, 2012. (New York: Harry N. Abrams, 1997).
- TRAPIER, Elizabeth du Gué, *Valdés Leal: baroque concept of death and suffering in his paintings*. New York: The Hispanic Society of America, 1956.
- TRAPIER, Elizabeth du Gué, *Valdés Leal: Spanish baroque painter*. New York: Published by order of the Trustees The Hispanic Society of America, 1960.
- TRIADÓ TUR, Joan Ramon, *El Bodegón en la pintura española del siglo XVII*. Director: Santiago Alcolea Gil. Barcelona: Universitat de Barcelona – Departament d’Història de l’Art, 1982.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla: Sever-Cuesta, 1980.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir, 1988.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Valdés Leal*. Madrid: Museo del Prado, 1991.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*.  
[s.l.] Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.



## Annexos.

### I. Imatges complementàries.

#### I.A. Juan de Valdés Leal: *Al·legoria de la vanitat.*



Autor: Juan de Valdés Leal.

Data: 1660.

Ubicació: Wadsworth Atheneum, Hartford.

Tècnica: oli sobre tela.

Font de la imatge: portal web Wadsworth Atheneum [☞]

Per a més informació: VALDIVIESO, Enrique. *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir, 1988; pàg. 120.

[Per tornar a la lectura prémer [aquí](#)]

#### I.B. Juan de Valdés Leal: *Al·legoria de la salvació.*



Autor: Juan de Valdés Leal.

Data: 1660.

Ubicació: York Art Gallery, York.

Tècnica: oli sobre tela.

Font de la imatge: Enrique Valdivieso, "50. Alegoría de la Salvación", a VALDIVIESO, Enrique, *Valdés Leal*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1991; pàg. 177.

Per a més informació: VALDIVIESO, Enrique. *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir, 1988; pàgs. 120 i 121.

[Per tornar a la lectura prémer [aquí](#)]

I.C. Comparació entre les obres *Triomf del Sagrament*, d'Herrera "el Mozo" i la *Flagel·lació de sant Jeroni*, de Valdés Leal.



**Triomf del Sagrament**, Francisco de Herrera "el Mozo", 1656. Sevilla: catedral.

Tècnica: oli sobre tela.

Font de la imatge: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (ed. Benito Navarrete Prieto). *Pintura barroca en España: 1600 - 1750*. Madrid: Catedral, 2010. (Madrid, 1992); pàg. 297.



**Flagel·lació de sant Jeroni**, Juan de Valdés Leal, 1657. Sevilla: Museo de Bellas Artes.

Tècnica: oli sobre tela.

Font de la imatge: portal web del Museo de Bellas Artes de Sevilla [↗].

[Per tornar a la lectura, prémer [aquí](#)]

I.D. Pare Juan de Cárdenas: *Breve relación...*

Y como estava tan lleno deste conocimiento, de quanto importa à los hombres el exercitarse en la meditacion de la muerte, y de los demás novísimos, puso en la Iglesia de la Santa Charidad todas las pinturas, y geroglyficos de la muerte. Y à sí mismo se pintò difunto, con la vida la carne, descubriendo sola la armazon de la calavera, y huesos; así para tener à los ojos despertador, que le traxesse à la memoria el extremo, en que havia de parar; como para que gozassen de la misma luz todos los que entra ssem en aquella Iglesia.

**Reproducció parcial de l'original**

Autor: pare Juan de Cárdenas.

Data: edició de 1732 (Sevilla: Diego López de Haro); pàg. 89.

Font de la imatge: Biblioteca Virtual de Sevilla [↗]

[Per tornar a la lectura prémer [aquí](#)]

I.E. Juan de Valdés Leal: *Don Miguel de Mañara llegint la Regla de la Santa Caritat.*



Autor: Juan de Valdés Leal.

Data: 1681.

Ubicació: sala capitular, Hospital de la Caridad, Sevilla.

Tècnica: oli sobre tela.

Font de la imatge: Enrique Valdivieso, "77. Don Miguel de Mañara leyendo la regla de la Santa Caridad", a VALDIVIESO, Enrique, *Valdés Leal*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1991; pàg. 177.

Per a més informació: VALDIVIESO, Enrique. *Valdés Leal*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1991; pàgs. 250 – 253.

[Per tornar a la lectura prémer [aquí](#)]

I.F. Juan Valdés Leal: dibuix preparatori de *Finis Glorae Mundi*.



Autor: Juan de Valdés Leal.

Data: -

Ubicació: col·lecció particular.

Font de la imatge: P. MASSA, *Op. Cit.*, pàg. 9.

[Per tornar a la lectura de Gestoso, prémer [aquí](#)]  
[Per tornar a la lectura de Pedro Massa, prémer [aquí](#)]

I.G. Juan Valdés Leal (?): dibuix preparatori d'*In Ictu Oculi*.



Autor: Juan de Valdés Leal (?)

Data: -

Ubicació: col·lecció particular.

Font de la imatge: E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 2002, pàg. 115.

[Per tornar a la lectura prémer [aquí](#)]

**I.H. Juan de Valdés Leal: *Exaltació de la Creu.***



Autor: Juan de Valdés Leal.

Data: 1684-1685.

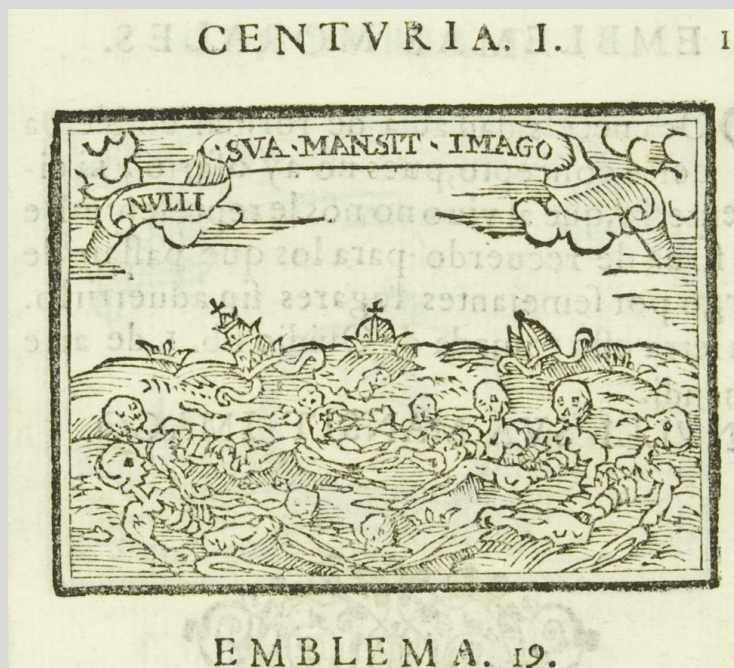
Ubicació: església, Hospital de la Caridad, Sevilla.

Tècnica: oli sobre tela.

Font de la imatge: Wikimedia Commons [↗]

[Per tornar a la lectura prémer [aquí](#)]

**I.I. Sebastián de Covarrubias: *Nulli sua mansit imago.***



Autor: Sebastián de Covarrubias.

Data: 1610.

Ubicació: emblema 19.

Font de la imatge: lloc web Echoes From The Vault [↗]

[Per tornar a la lectura prémer [aquí](#)]

### I.J. Jaume Barba: *El petó de la Mort.*



Autor: Jaume Barba.

Data: 1930.

Ubicació: Cementiri del Poblenou, Barcelona.

Material: marbre.

Font de la imatge: GÓMEZ MORENO, Ángel, "Revaluación de Juan de Valdés Leal: claves de «In ictu oculi»", *Medievalia*, Vol. 18; núm. 2 (2015); pàg. 357.

[Per tornar a la lectura prémer [aquí](#)]

### I.K. Anònim: *El Triomf de la Mort.*



**Reproducció parcial de l'original**

Autor: anònim.

Data: segle XIV.

Tècnica: pintura al fresc.

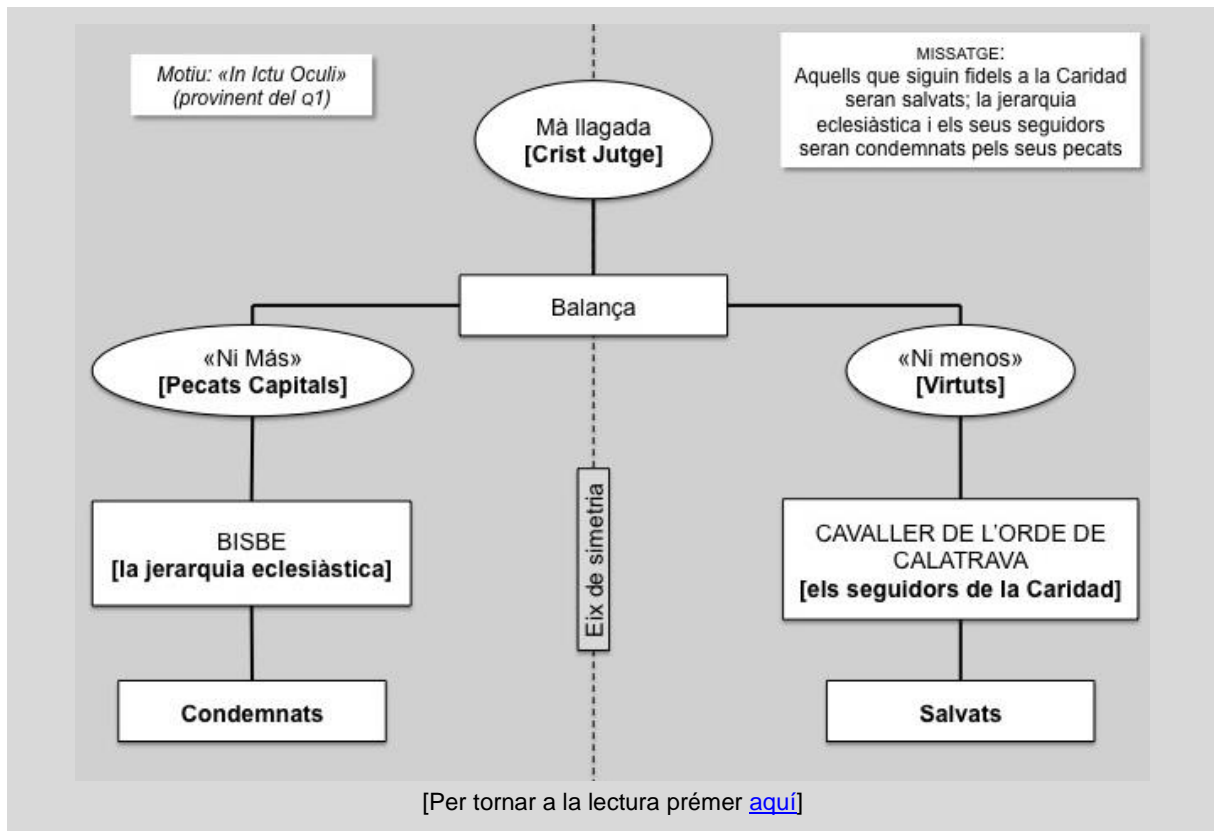
Ubicació: Galleria regionale di Palazzo Abatellis, Palermo.

Font de la imatge: Wikimedia Commons [📄]

[Per tornar a la lectura prémer [aquí](#)]

## II. Diagrames.

### II.A. Esquema compositiu i de significat del q2.

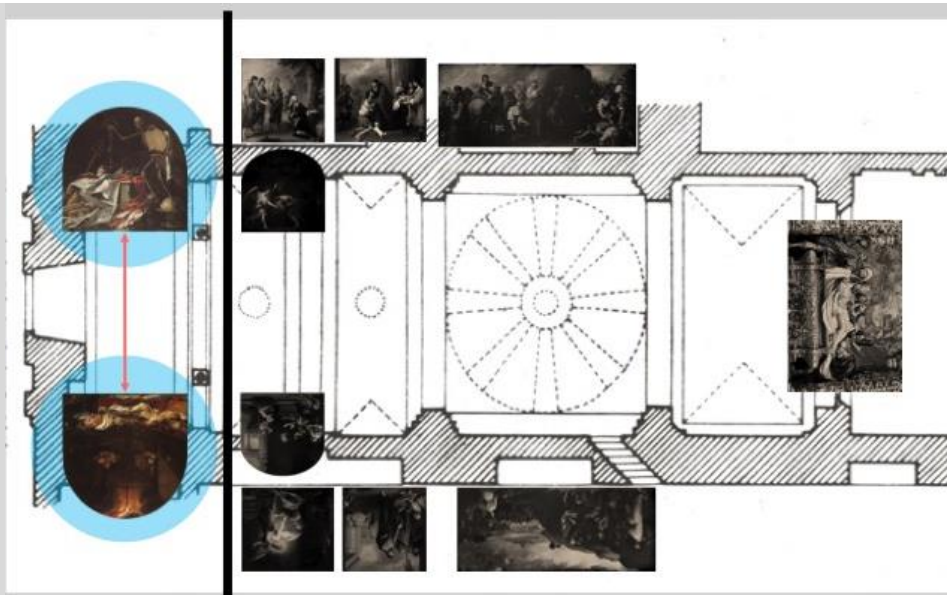


### II.B. Estadi preliminar.





## II.C. Estadi tradicional.



Font de les imatges:

Planta: E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1980, pàg. 21.

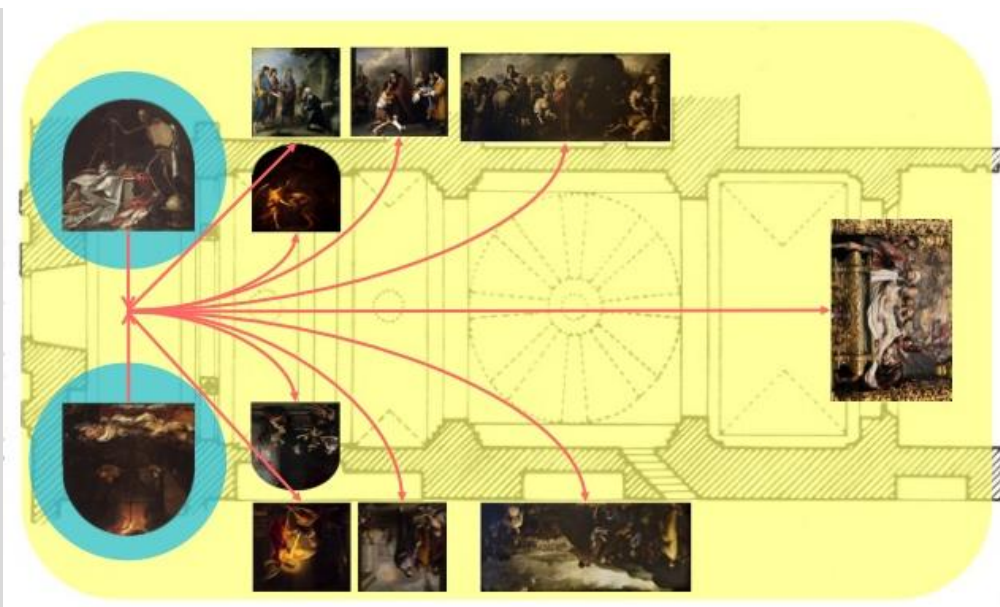
Pintures de B. E. Murillo i retaule de P. Roldán i B. Simón de Pineda: web Hospital de la Caridad [↗]

*Finis Gloriam Mundi*: E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 225.

*In Ictu Oculi*: E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 219.

[Per tornar a la lectura prémer [aquí](#)]

## II.D. Estadi d'activació del programa iconogràfic.



Font de les imatges:

Planta: E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1980, pàg. 21.

Pintures de B. E. Murillo i retaule de P. Roldán i B. Simón de Pineda: web Hospital de la Caridad [↗]

*Finis Gloriam Mundi*: E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 225.

*In Ictu Oculi*: E. VALDIVIESO, *Op. Cit.*, 1991, pàg. 219.

[Per tornar a la lectura prémer [aquí](#)]

## II.E. Estadi cultural i històric.

