

---

## *Fortuna crítica de Valdés Leal en el siglo XIX*

VICENTE LLEÓ CAÑAL

Uno de los axiomas de la historiografía actual del arte hispánico lo constituye el aserto de que el conocimiento de nuestra pintura fuera de sus fronteras se produjo como consecuencia de las guerras napoleónicas.

Expresada así, efectivamente, tal proposición posee un carácter axiomático: las colecciones formadas por la rapiña de los militares franceses, muy especialmente el Mariscal Soult, así como las ventas posteriores que hicieron llegar lienzos españoles a todos los rincones de Europa y, posteriormente, la galería española de Luis Felipe de Orleans, reunida gracias a los buenos oficios del Barón Taylor y engrosada por el legado de F. H. Standish, todo ello, en suma, significó la puesta en circulación por Europa de un número impresionante de obras de arte españolas, dándosele nombre a una escuela que, con anterioridad, carecía literalmente de existencia reconocida<sup>1</sup>.

Pero, si lo anterior es cierto, no constituye toda la verdad. Lo que Europa conoció durante el siglo XIX —y sus consecuencias aún las sufrimos— fue una *parcela* de la pintura española seleccionada y

condicionada por una determinada visión histórica y por unos prejuicios contemporáneos concretos. Zurbarán, Murillo y Ribera fueron, no cabe duda, los grandes beneficiarios de esa visión parcial de nuestra historia pictórica y en torno suyo gravitaron la mayoría de los lienzos expoliados de España: el ímprobo esfuerzo por depurar el catálogo de Murillo de todas las excrecencias murillescas así como la lenta tarea de devolver a sus auténticos creadores italianos, holandeses o franceses tanta obra tenebrista alegremente catalogada como «escuela española, siglo XVII» aún continúa<sup>2</sup>.

Ahora bien, si determinados artistas como los antes señalados, por causas históricas concretas, vieron su fama y su catálogo hipertrofiados a lo largo de este proceso decimónico de recuperación del arte español, otros pintores que hoy consideramos de igual o superior categoría fueron prácticamente ignorados. Lo que confirma el carácter selectivo que atribuíamos antes al «descubrimiento» del arte español durante el siglo XIX, condicionando, de paso, nuestra propia visión del mismo. Quizá el caso más elocuente sea el de Juan de Valdés Leal.

Sobre Valdés Leal pesó como una losa, a lo largo de todo el siglo XIX, el adverso juicio del «ilus-

<sup>1</sup> En el Catálogo del Louvre de 1810, todavía, las obras de Collantes, Vélazquez, Murillo y Ribera entonces existentes en la colección se incluyen bajo el epígrafe el «escuela Italiana». Sobre el tema, cfr. I. H. LIPSCHUTZ, *Spanish Painting and the French Romanticism* (Cambridge, 1972), especialmente el Capítulo I, así como la introducción al catálogo; *Tresors de la Peinture Espagnole: églises et musées de France* (París, 1963), que traza un esquema del coleccionismo de arte hispánico en Francia desde el siglo XVII.

<sup>2</sup> Un caso sorprendente lo constituye el lienzo del Museo Tessé de Le Mans (Francia): *La Comunión de San Jerónimo* recientemente restituido a La Tour y que en el Catálogo de dicho museo de 1932 aún figura como obra de Zurbarán (núm. 351).

trado» Ceán Bermúdez, tal como aparece expresado en su *Diccionario Histórico...*<sup>3</sup>, obra que, como se sabe, constituyó un auténtico vademécum para todos los *connoisseurs* europeos del arte español. Dos temas, extraídos ambos de Ceán, se repiten constantemente en los diccionarios y manuales de arte hispánico publicados durante el siglo XIX fuera de nuestras fronteras: prefirió Valdés pintar mucho antes que pintar bien, malogrando la «idea» de sus obras con violentos y extravagantes golpea *alla prima*; y, quizá más decisivo que la anterior para su pobre reputación, hizo sufrir al «dulce» Murillo los embates de su aspereza y mal genio.

Tales comentarios de Ceán, que apenas merecen el calificativo de juicio, los podemos encontrar repetidos casi *verbatim* en las publicaciones más influyentes sobre pintura española distribuidas por Europa a lo largo del siglo XIX. Así, en el *Dictionnaire des Peintres Espagnols* de F. Quilliet (París, 1816)<sup>4</sup>, en las *Notices sur les Principaux Peintres de l'Espagne* de L. Viardot (París, 1839)<sup>5</sup>, en la *Storia della Pittura in Spagna del suo Risorgimento fino ai giorni nostri* de L. Montecuccoli (Modena, 1841)<sup>6</sup> y en el volumen dedicado a la escuela española de la *Histoires des Peintres de toutes les Écoles* (París, 1869) de P. Lefort, L. Viardot, et. al.<sup>7</sup>. Y lo mismo cabe decir de las publicaciones de Cumberland, Stirling-Maxwell, etc.

Pero, sin duda, mucho más elocuentes que los textos aducidos son los propios hechos históricos. Así, no deja de producir estupor aprender que el Mariscal Soult que saqueó a su placer las iglesias y conventos sevillanos y muy especialmente la Iglesia de la Caridad a la que despojó de ocho de sus Murillos, ignorado olímpicamente en cambio las dos espléndidas *Postrimerías* de Valdés que colgaban junto a ellos<sup>8</sup>. De hecho en la fabulosa galería pictórica del militar francés tan sólo existió un

Valdés, frente a veinte lienzos de Zurbarán, veinte de Murillo o su escuela, siete de Alonso Cano e incluso seis Riberas<sup>9</sup>. En la colección de F. H. Standich hubo cuatro lienzos de Valdés, pero junto a estas cuatro obras destacan treinta y tres de Murillo o su escuela y catorce de Zurbarán o su escuela. En fin, en la Galería Española de Luis Felipe, aunque aumenta el número de las obras, podemos observar la misma desproporción en perjuicio de Valdés: en efecto, frente a diez obras de éste podemos encontrar nada menos que cuarenta Murillos y, la cifra más reveladora, ochenta Zurbaranes<sup>10</sup>.

No menos iluminador que las cifras mencionadas es el análisis iconográfico de las escasas pinturas de Valdés Leal mencionadas en las colecciones francesas el siglo XIX: así, de los diez lienzos suyos en la colección de Luis Felipe, cuatro eran cabezas de santos cortadas<sup>11</sup> y de los cuatro en la colección Standish uno representaba a Judit con la cabeza de Holofernes y otros dos escenas de martirios.

Si a todo ello unimos la publicación en 1845 de la colección de poemas de Gautier *España*, con su lúgubre descripción de las *Postrimerías* de Valdés, no es de extrañar su reputación europea como pintor «violent et horrible» como lo denomina Lefort y su constante contraposición frente a un Murillo rey de «la grâce et du charme».

Pero, lo que más nos interesa subrayar, es que, en contraste con la indiferencia e incluso hostilidad mantenida por la crítica europea ante la obra de Valdés a lo largo del siglo XIX, al artista nunca perdió el favor de sus conciudadanos, como lo demuestran los catálogos de las colecciones del Conde del Águila, los hermanos Bravo, el Deán Cepero y otros que buscaron asiduamente sus obras. Una instancia singular del interés local por la obra de

<sup>3</sup> *Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España...*, Madrid, 1800, vol. V, pág. 107 sigs.

<sup>4</sup> Ídem., pág. 356 sigs.

<sup>5</sup> Ídem., pág. 205 sigs.

<sup>6</sup> Ídem., pág. 130 sigs.

<sup>7</sup> Ídem., pág. 85 sigs.

<sup>8</sup> Como ha señalado I. H. LIPSCHUTZ, las *Postrimerías* de Valdés sólo llegaron al conocimiento del público francés en 1845, gracias a la colección de poemas *España* de Teófilo Gautier.

<sup>9</sup> Cfr. el *Catalogue Raisonné des tableaux de la galerie de feu Maréchal-Général Soult, Duc de Dalmatie...*, París, 1852.

<sup>10</sup> Cfr. I. H. LIPSCHUTZ, App. A, pág. 219 sigs.

<sup>11</sup> La tendencia a atribuir todas las cabezas cortadas de santos a Valdés Leal encuentra un eco moderno en los artículos de E. Romero de Torres para *Museum*. En la monografía que preparamos sobre el pintor Sebastián de Llanos Valdés esperamos poder demostrar como un número considerable de ellos son obra de este pintor.

Valdés lo constituye la larga serie de copias decimonónicas de una poco conocida obra del pintor, su *Magdalena Penitente*, hoy en colección privada sevillana y que incluimos como muestra <sup>12</sup>.

Ahora bien, en modo alguno es casual este apego local a la obra del pintor Valdés. En efecto, si la historia del arte español se escribió en buena parte fuera de nuestras fronteras con criterios y prejuicios ajenos a nuestra sensibilidad, de puertas aden-

tro continuó existiendo una corriente de gusto propia e independiente fuertemente ligada a las tradiciones locales. No es por ello de extrañar que la rehabilitación de Valdés Leal como pintor haya sido una empresa casi exclusivamente española y, podríamos decir, más específicamente sevillana, empresa a caballo entre los siglos XIX y XX y de cuyos hallazgos y juicios aún sigue nutriéndose la crítica actual <sup>13</sup>.

<sup>12</sup> El lienzo de Valdés fue publicado por A. de la Banda y Vargas en *La Colección Pictórica de la Infanta Luisa de Orleans* (Sevilla, 1957-1958) pero parece haber escapado la atención de la crítica. Ahora podemos reconstruir la agitada historia de la pintura. Fue su primer poseedor el coleccionista sevillano Juan Miguel de Arambide quien la vendió a Roque Sanz, siendo adquirida a éste por Aniceto Bravo. Entonces la *Magdalena* formaba parte de una serie que incluía a Santa Inés, Santa Catalina y Santa Lucía. Amador de los Ríos incluyó una litografía de la *Magdalena* en su *Sevilla Pintoresca* como ilustración de la galería Bravo. A la disolución de ésta, el Duque de Montpensier compró este cuadro para su Palacio de San Telmo (en cuyo catálogo figura sorprendentemente como obra de Bocanegra) pero se desconoce el paradero de los otros tres lienzos de la serie. De la colección Montpensier pasó la *Magdalena* por herencia a la Infanta Luisa de Orleans y de ésta a sus actuales propietarios.

Aparte de la citada litografía de A. Rossi (1845) podemos citar las siguientes copias del cuadro de Valdés: una firmada por J. Gutiérrez de la Vega expuesta en 1959 en la Sala Parés de Barcelona, una copia anónima en el desaparecido convento sevillano de Santa María la Real cuya fotografía se conserva en el Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla y otra copia anónima en la clausura del convento sevillano de Santa Clara.

<sup>13</sup> Los hitos más importantes en el proceso de rehabilitación crítica de Valdés Leal son sin duda la publicación de las siguientes obras: J. GESTOSO, *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (1900); C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Valdés Leal y sus Discípulos* (1907); A. DE BERUETE, *Valdés Leal: estudio crítico* (1911); J. GESTOSO, *Biografía del Pintor Sevillano Juan de Valdés Leal* (1917); así como los numerosos artículos de E. Romero de Torres sobre «el pintor de los muertos». Todo ello culminaría en la importante exposición celebrada en Sevilla en 1922 «Exposición de Valdés Leal y Arte Retrospectivo» (Cat. Sevilla, 1923).