

rrc

Valdés Leal en escena


UNIBrrc

Universo Barroco Iberoamericano



Valdés a escena

Esther Merino
Fernando Quiles
(Eds.)

© 2023

Universo Barroco Iberoamericano

Volumen nº 27

Editores

Esther Merino
Fernando Quiles

En la edición de este libro contribuye la U.C.M. a través del proyecto de investigación I+D+i PID2020-114271GB-I00

PUBLICACIONES ENREDARS

Director Enredars

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Administración y gestión

María de los Ángeles Fernández Valle
Zara M^a Ruiz Romero

Gestión de contenidos digitales y redes

Victoria Sánchez Mellado
Elisa Quiles Aranda

Imagen de portada

Juan de Valdés Leal, "La retirada de los sarracenos". Ayuntamiento de Sevilla, 1652-53

Maquetación

Referencias Cruzadas
referencias.maquetacion@gmail.com

Diseño de portada

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Ilustración de base

Juan de Valdés Leal, "La derrota de los sarracenos". Ayuntamiento de Sevilla. 1652-3

Textos e imágenes

© de los autores, excepto que se haga otra especificación

© de la edición:

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericanos en Redes / Universidad Pablo de Olavide

ISBN: 978-84-09-50088-8

2023, Sevilla, España

Doi: 10.6084/m9.figshare.22362895

Comité Asesor UBI

Dora Arizaga Guzmán, *arquitecta. Quito, Ecuador*
Alicia Cámara. *Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Madrid, España*
Elena Díez Jorge. *Universidad de Granada, España*
Marcello Fagiolo. *Centro Studi Cultura e Immagine di Roma, Italia*
Martha Fernández. *Universidad Nacional Autónoma de México. México DF, México*
Jaime García Bernal. *Universidad de Sevilla, España*
María Pilar García Cuetos. *Universidad de Oviedo, España*
Lena Saladina Iglesias Rouco. *Universidad de Burgos, España*
Ilona Katzew. *Curator and Department Head of Latin American Art. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Los Angeles, Estados Unidos*
Mercedes Elizabeth Kuon Arce. *Antropóloga. Cusco, Perú*
Luciano Migliaccio. *Universidade de São Paulo, Brasil*
Víctor Mínguez Cornelles. *Universitat Jaume I. Castellón, España*
Macarena Moralejo. *Universidad Complutense, España*
Ramón Mújica Pinilla. *Lima, Perú*
Francisco Javier Pizarro. *Universidad de Extremadura. Cáceres, España*
Ana Cielo Quiñones Aguilar. *Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. Colombia*
Delfín Rodríguez. *Universidad Complutense de Madrid, España*
Janeth Rodríguez Nóbrega. *Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela*
Olaya Sanfuentes. *Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile*
Pedro Flor. *Univ. Aberta / Instituto de História da Arte - NOVA/FCSH, Portugal*

Con la colaboración de la
Real Academia de Santa Isabel



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



UNIVERSIDAD
PABLO DE
OLAVIDE
SEVILLA



EnredARS

Índice

Preámbulo	
Esther Merino y Fernando Quiles	7
Teatralidad del Barroco <i>sive</i> Cosmografía Artística. Valdés Leal: epatar o morir	
Esther Merino	11
Ut Pictura Theatrum. Valdés Leal o el Gran Teatro de las Pasiones	
M. Eulalia Martínez Zamora	25
Valdés Leal y el teatro sevillano de su época	
Francisco J. Cornejo	53
La Pasión de Cristo según Juan de Valdés Leal: teatro y penitencia	
Rafael Japón	79
Proceso de restauración de las pinturas al óleo sobre lienzo <i>Santa Clara con la Sagrada Forma</i> y <i>La retirada de los sarracenos</i> de Juan de Valdés Leal (1652-1653)	
M^a del Mar González González	101
Valdés Leal y su formulación espacial. El arduo aprendizaje de la pintura escenográfica	
Fernando Quiles	123
El Triunfo de la Santa Cruz desde una geometría de relaciones	
Miguel-Ángel Maure-Rubio	141
Valdés Leal: breves notas sobre arte y ciencia	
José Ramón Marcaida López	181
La perspectiva en la obra de Valdés Leal	
Juan Cordero Ruiz	193

Preámbulo

Esther Merino
Fernando Quiles

(eds.)

De forma recurrente se alude al carácter teatral de la obra de Valdés Leal, de la misma forma que de otros tantos artistas del siglo XVII, pero no se suele profundizar más allá, en el marco de los parámetros de la amplia cultura del Barroco, de la que la Escenografía y el ámbito escénico se podrían considerar una “ventana espejo”.

Más allá de modelos iconográficos, las propias costumbres de la vida teatral trascendieron la burbuja del “mundillo”, expandiéndose como el magma volcánico, hasta terminar convirtiendo ese periodo de la época moderna, en el Gran Teatro del Mundo. En la sociedad estamental no importaba el espacio íntimo habitacional, como tampoco la trastienda de los entresijos tras el prosenio, por lo que la misma retórica gestual de la escena se trasladó a modos y maneras hiperbólicas de comportarse en público. Alguien ha comparado esa sociedad con la máscara, en alusión a las mascaradas -uno de los géneros espectaculares más del gusto de la celebración cortesana- y con los “vacuos colores del papagayo”, de exuberante desparpajo y riqueza cromática en su plumaje externo. Una sociedad en su conjunto de *homines performantes*.¹

¹ Recogido por Sebastián Neumeister, “Los reyes en su cielo. Los dramas mitológicos de Calderón”, en el texto de José Alcalá Zamora y Alfonso Pérez Sánchez (Coordinadores), (Madrid 2000), 197-221, 202, *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, de alusiones al término hechas por Carmelo Lisón Tolosana, *La imagen del rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*, (Madrid 1991)

Desde la demostración de Brunelleschi en la "*Piazza del Bel Teatro*" delante del Duomo Florentino, de cómo la perspectiva monofocal proporcionaba las herramientas de una nueva forma de componer el espacio ilusorio artístico, la embocadura de la escena teatral se convirtió en la forma más perfecta de lo que, por su parte, Alberti denominó como "ventana", esto es una representación fingida, una forma de engañar al ojo humano, haciéndole creer que lo que contemplaba era como si se asomara a través de ese vano y su observación le hiciera creer, por el uso de la herramienta euclidiana, que tal artificio no era sino una prolongación del espacio real. Esto era extensible a toda la configuración artística a partir de ese Renacimiento temprano en el siglo XV y con ello, se daba paso a una nueva forma de visión que perduró hasta las Vanguardias, a comienzos del siglo XX.

Al mismo tiempo que se verificaba esa revolución que fue la *renovatio* renacentista, también se producía la articulación de la arquitectura teatral, primordialmente en algunas de las cortes italianas más avezadas y con tradición en el espectáculo con función política, como la Florentina de los Medici, donde los montajes del espectáculo formaron parte de una "aula regia" o "escenarios de poder", conformando lo que se conoce como la "Lúdica áulica", esto es una manera de adoctrinar mediante la participación en el pasatiempo cortesano, de didáctica del poder con objeto de la sumisión y en el antiguo vasallaje medieval devenido en la escenificación de la gloria absolutista. No sin un fondo de crítica, describía Ignacio Camargo la capacidad embaucadora del Teatro en su *Discurso theológico sobre los theatros y comedias de este siglo* (Salamanca 1689), porque "*Allí con el deleite alagueño de la representación, con las apacibles suavidades de la música, con la blandura de las palabras amorosas, con la vista de las mujeres hermosas y lisongeras, con los bailes profanos y artificiosos, con el ocio, con la risa y otras deliciosas blanduras de los theatros se van poco a poco afeminando los ánimos vigorosos y los corazones más fuertes ablandando, hasta venir a quedar rendidos del todo a los deleites sensibles e inclinados torpemente a todas las delicias y blanduras de la carne...*"

A partir de ahí, se fue configurando la mentalidad social puramente teatral, en la que tanto la indumentaria como el propio "aparato" mecánico con el que mutaban los cambios escenográficos, se trasladaron a los espectadores de la esfera social, educados en el concepto del "*stupire*", de la estupefacción hasta el paroxismo, buscando en el gesto dramático extremo y constante, la

y José Alcalá y Queipo de Llano, *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano* (Madrid, 1989), sendos Discursos de recepción, una en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas y en la Real Academia de la Historia, respectivamente.

máxima conexión empática, como también buscaron con fruición esa misma conexión a través del lenguaje de sorpresa impactante, artistas de todas las disciplinas. Calderón usaba lo que Evangelina Rodríguez Cuadros ha definido como *escritura en representación* y se podría argumentar que los artistas plásticos, los pintores como Valdés Leal, se sirvieron de los modelos de la *representación teatral* para la creación gráfica.

Un artista, el sevillano, que dio sentido en su pintura a esa manera de generar las emociones en quienes contemplan su pintura, porque al fin supo abrirse paso en la escena por la que nos pasea en muchas de sus interpretaciones. Y de ello hemos tratado de hacernos eco en las páginas que siguen. Esperamos haberlo conseguido.

Teatralidad del Barroco sive Cosmografía Artística. Valdés Leal: epatar o morir

Baroque Theatricality sive Artistic Cosmography.

Valdés Leal: epatar or die

Esther Merino

Departamento de Historia del Arte. UCM

Si cada uno de los instantes de nuestra vida se va a repetir infinitas veces, estamos clavados a la eternidad como Jesucristo a la cruz. La imagen es terrible. Pero si el eterno retorno es la carga más pesada, entonces nuestras vidas pueden aparecer, sobre ese telón de fondo, en toda su maravillosa levedad. (...) La carga más pesada nos destroza, somos derribados por ella, nos aplasta contra la tierra. La carga más pesada es por lo tanto, a la vez, la imagen de la más intensa plenitud de la vida. Cuanto más pesada sea la carga, más a ras de tierra estará nuestra vida, más real y verdadera será. Por el contrario, la ausencia absoluta de carga hace que el hombre se vuelva más ligero que el aire, vuele hacia lo alto, se distancie de la tierra, de su ser terreno, que sea real sólo a medias y sus movimientos sean tan libres como insignificantes.

La insoportable levedad del ser. Milan Kundera.

Resumen

A menudo se alude al carácter teatral de la pintura de Valdés Leal como elemento definitorio de su estilo. Especialmente dramático en sus composiciones, impactante hasta el sobrecogimiento, aspectos compartidos con la mentalidad de la cultura del Barroco en general y con la sensibilidad teatral en particular, cuya finalidad común radicaba en la conexión empática con

el espectador mediante los recursos sorprendentes de una retórica propia de la “cosmología escénica” y con unos modelos de referencia e influencia italianos, que se gestaron en las celebraciones cortesanas de la lúdica áulica.

Precisamente, lo que se propone en este estudio historiográfico es una aproximación y recorrido, por modos y maneras concomitantes, entre uno de los artistas más representativos de dicha semántica y el léxico aportado por las artes escénicas.

Palabras clave

Valdés Leal. Cultura y Teatralidad del Barroco. Cosmografía Teatral. Historia de la Escenografía.

Summary

The theatrical character of Valdés Leal’s painting is often referred to as a defining element of his style. His compositions are particularly dramatic and shocking to the point of overwhelming, aspects shared with the mentality of Baroque culture in general and with the theatrical sensibility in particular, whose common aim was to create an empathetic connection with the spectator through the surprising resources of a rhetoric typical of “stage cosmology” and with italian models of reference and influence, which were developed in the courtly celebrations of entertainment.

Precisely what is proposed in this historiographical study is an approach and a journey, through concomitant modes and manners, between one of the most representative artists of this semantics and the lexicon contributed by the performing arts.

Keywords

Valdés Leal. Baroque Culture and Theatricality. Theatrical Cosmography. History of Scenography or Stage Art.

I. Consideraciones previas a manera de preámbulo

En el texto que se desgrana a continuación no se ha tratado de dirimir o establecer cuestiones de autoría novedosos, ni de estilo, ni de mencionar a los muchos estudiosos de la obra de tan relevante pintor sevillano, sino de

proponer concomitancias con una mentalidad social en común, a tenor de “revisitar” la obra de Maravall, sobre la cultura del Barroco.

Es por ello por lo que, a manera de síntesis, se ha utilizado la referencia biográfica que consta sobre el artista en la ficha del Museo del Prado, en el que consta como pintor y grabador español (Sevilla, 1622-1690), pero sin ahondar en su rivalidad –artificiosa o no– con Murillo y sin embargo sí profundizar en su sempiterno carácter dramático (truculento es el término que se utiliza en el texto del mismo museo) de sus obras, en buena parte derivada de aspectos comunes de los usos y costumbres de la teatralidad, en la literalidad del término de desarrollo del ambiente de la historia del espectáculo y las artes escénicas, propia de la época.

2. Teatro y Teatralidad

Desde el Cinquecento el término “Teatro” se utiliza para hacer alusión a la cosmografía. El Teatro deja de ser simplemente el lugar de la representación, para convertirse en un espacio para la imaginación, donde se proyecta el saber de la época y la armonía del cosmos, a través de la fusión de las Artes. Así, la *Cosmografía* de Marcantonio Pasi (1537-1599) se ilustra con el lema del Teatro en el Frontispicio en su edición impresa. Abramo Ortelio, (1527-1598) publicó el atlas titulado *Theatrum Orbis Terrarum* - teatro del mundo - auténtica innovación desde el punto de vista de la representación cartográfica.

El Teatro alude a la representación de la esfera terrestre desde una visión en altura, totalizante, como una representación teatral. Y en el interior de esa metáfora, el hombre se convierte en actor-espectador del gran teatro del mundo, participe de una obra global, enciclopédica, que puede «ordenar» metódicamente mediante la cartografía y la cosmografía. Esa denominación de Teatro, además, tiene una connotación moralizante neoestoica. El “Teatro del Mundo”¹ se refiere a las obras enciclopédicas que tienen la capacidad de organizar el conocimiento humano. Y así aparecen textos como *El Teatro de la Memoria*, de Giulio Camillo Delminio (1550), el *Theatrum instrumentorum et machinarum* de Jacques Besson (1578), el *Théâtre de la nature universelle* de Jean Bodin (1590 ca.), como el propio *Theatrum* orteliano. Para los geógrafos, el mundo representa la escena humana en sentido erasmiano, meditación

1 Claudio Annibaldi, “Uno spettacolo veramente da principi: committenza e recezione dell’opera áulica nel primo Seicento”, en *Lo stupor dell’invenzione. Firenze e la nascita dell’Opera*, de Pietro Garguini (ed.), (Olschki: Florencia 2001), 31-60.

filosófica-geográfica, mientras que el *Teatro cartográfico* de Pasi se convierte en una metáfora de la vida, la observación de un espacio ilusorio, que cuando se ilumina cenitalmente conecta con el espacio divino y por eso también requiere de una contemplación desde un punto de vista preferencial, donde ubicar al príncipe, al Duque o a la Corte, para evidenciar sus conexiones exclusivas con el espacio de poder cósmico.

La vida, la corte, el arte se impregna de esta idea. Todo es teatro o lo que es lo mismo, la retórica y la gestualidad de la escena se traslada a los usos y costumbres y es la *metahistoria* que explica buena parte de la escenografía de todos los cauces plásticos. La gloria sobre el escenario se persigue igualmente con la incorporación de efectos histriónicos y composiciones epatantes, que dejaran al público estupefacto, término éste derivado del *stupire* del espectáculo italiano de la sorpresa buontalentiana y de la maravilla barroca iniciada por Giulio Parigi, el “gran valido” cultural de la semiótica política de Cosimo II de Medici en la primera mitad del siglo XVII en Florencia. Se trataba de una especie de cosmografía interpretativa, en la que no existe lo privado, ni separación entre lo uno y lo público, porque ambos participan del mismo repertorio, en lo gestual pero lo que es más relevante, en la iconología que trasciende el ámbito para convertirse en genérico carácter de la época. Una época y características todas que se pueden aplicar a la figura del artista sevillano, de padre portugués.

Ya en uno de los dos estudios pioneros, que vinculaban Barroco y Teatralidad, se mencionaba a Valdés Leal² como ejemplo de espectacularidad de carácter devocional, gracias al “refuerzo de expresividad” de sus composiciones. Con un estilo que venía a ejemplificar aquellos aspectos que mejor representaban los perfiles de sendos ámbitos, “dinamismo impetuoso...hirientes efectos de luces y colores, con toda su riqueza sensorial, con arrebatadoras perspectivas...creando una angustiosa conciencia de la inestabilidad de la vida, tan de pura apariencia, equivalente a la de una representación teatral, tan cambiante, ya que sólo permanece el tiempo que todo lo devora y por tanto, teatro como gran obra barroca, lo que muestra es la gran verdad de la fugacidad de la vida”.³ Y existen relevantes precedentes en la historia del arte de la época moderna, en los que ya se aplicó ese mismo carácter teatral que se le atribuye a la obra de Valdés Leal, como *León IV dominando El incendio del Borgo*, en la Estancia del Incendio del Palacio Vaticano, de Rafael, quien

2 “Con más complejidad ideológica y recargamiento de elementos, como respondiendo a un más intenso barroquismo de sentido y expresión”, Emilio Orozco, *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, (Planeta, Barcelona 1999), 220.

3 Orozco, 1969, p. 21.



Fig. 1. Juan de Valdés Leal, *San Ambrosio niega a Teodosio la entrada en el templo*. Museo Nacional del Prado.



Fig. 2. *Teodosio il Giovane*, Filippo Juvarra. 1711. Real Biblioteca del Patrimonio Nacional.

aprendiera de las composiciones espectaculares organizadas por su padre Giovanni di Sanzio, para la corte de Urbino, para la que Girolamo Genga ensayó tempranas maquinarias escénicas, que establecerían un modelo a emular, tanto en la representación como en la pintura. La propia evolución de la historia de la escenografía, desde la configuración del escenógrafo profesional termina escindiéndose, desde mediados del siglo XVII, entre el arquitecto e ingeniero maquinista de los grandes aparatos de la escenografía de la maravilla barroca y el pintor de escenas, que ilustraba los bastidores, con los que se componía el diseño escénico.

Ya describió pormenorizadamente Maravall la forma en la que una cultura de un periodo determinado se extiende con la movilidad geográfica, creando lo

que se ha venido denominando el “parentesco”⁴ de correlaciones morfológicas, no sólo a través del viaje de obras de arte y artistas, entre otros, sino también a través de la literatura pero fundamentalmente a través de la difusión de modelos gráficos que conllevaba la decoración escenográfica teatral, en este caso la usada en los centros cortesanos de las capitales de los Estados del Absolutismo y, en este sentido, sin tener por qué conocer específicamente los planteamientos de autores concretos de la Historia de la Escenografía, si pudo Valdés Leal entrar en contacto con los ecos de la cultura escénica barroca italiana y francesa, que imperaban en las celebraciones de la lúdica áulica de la capital de España, a donde consta que viajó.

3. El hiper dramatismo de Valdés Leal

Así es posible establecer paralelismos razonables, fruto de una mentalidad cultural compartida, participando de similar espectacularidad de construcciones doblemente ilusorias. Una de ellas, la del montaje teatral del *Teodosio*⁵ *il Giovane*, ideado por Filippo Juvarra⁶ para las celebraciones promovidas por el Cardenal Ottoboni en la Roma de las dos primeras décadas del siglo XVIII. Por otra, la de una composición del pintor sevillano, igualmente impactante en su presentación del enfrentamiento entre el emperador a quien el santo negó su entrada en el templo, por la implicación en la cruenta persecución a los cristianos, aún ya habiendo asumido la conversión del imperio.

Indumentarias igualmente concebidas para impresionar al espectador, devoto de iconografía religiosa, como de los espectáculos concebidos para el entretenimiento doctrinario de una sociedad que busca subyugar tanto a fieles como a súbditos terrenales, que forman parte de la misma inmersión sociocultural de una época, a partir de las artes plásticas, convertidas en *instrumentum regni*. En este caso, la de uno de los arcángeles del catálogo sintáctico del sevillano y en la misma línea, uno de los muchísimos diseños de uno de los escenógrafos y grabadores más relevantes de la Florencia Medicea de mediados del siglo XVII, Stefano della Bella.

4 José María Maravall, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, (Ariel Letras, Barcelona 2012), 23.

5 No confundir a los dos personajes, ambos emperadores con el mismo nombre, pero trayectorias biográficas diferentes.

6 Esther Merino, “La revolución escenográfica en el temprano siglo XVIII: *Il Ciro*. Juvarra et in *Arcadia ego*”, *Lúdica, Annali di Storia del gioco*, 27, 2021.

Con un estilo barroco “violento, desenfrenado y exagerado”⁷, tal como se refiere Lafuente Ferrari, es imposible no establecer vínculos con la misma hiperbólica retórica de la escena teatral europea de la misma época, como la de los carros o carrozas habituales de la escenografía mitológica para los galopes celestiales o “vuelos”, tal como se conocían dichos recursos escenográficos, todos los cuales convierten el mecanismo teatral en algo estructural e identitario, extensible al resto de manifestaciones de las artes plásticas, facilitando la comprensión de la semiótica de cada uno de los argumentos paradigmáticos que se transmitían a través de las imágenes, ya fueran éticos, morales o espirituales. Unas concomitancias que son aún más ostensibles en la imagen del Carro de Fuego, del Retablo del Carmen Calzado de Córdoba, del que habló Jens Hoffmann Samland (Kunsthalle Hamburgo) en una conferencia monográfica en el Museo del Prado sobre los dibujos del pintor,

El pintor emula al escenógrafo – alguno con mayor habilidad para *epatar*– Ya lo apuntaba Aristóteles cuando decía que las Artes debían reflejar la esencia y no sólo la apariencia. E igualmente se recupera la interpretación moral de la representación teatral cuando Filarete formula su “Teatro de



Fig. 3. Juan de Valdés Leal, *San Miguel Arcángel*. Museo Nacional de Prado.

⁷ Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, vol. II, (Akal, Madrid 1987), 348.



Fig. 4. Juan de Valdés Leal, *San Miguel Arcangel*. BNE.



Fig. 5. Stefano della Bella Diseño de indumentaria, 1625-1664, uno de los mayores diseñadores de indumentaria teatral y de espectáculos para la Florencia de los Medici de la segunda mitad del siglo XVII, The British Museum.

della Virtù”, aquel teatro da “predicare” o “per ludiré messa” del que hablaba Leonardo.⁸

Las conexiones del arte sevillano en general y de Valdés Leal en particular, con el ámbito de la escenografía italiana también se pueden establecer en el caso de las posibles fuentes o referencias gráficas. Así, en 1684 se publicó en Roma la obra de Arnold Van Westerhout, *Efigies et series regum hispaniae*⁹. En ella se incluía una estampa calcográfica con un busto de San Fernando con corona, además de haber realizado otros grabados de la vida del rey santo. Grabado a su vez incluido en el Discurso histórico de la Capilla Real de Sevilla

8 Franco Ruffini, “Il Teatro del Filarete. La casa del vizio e della virtù”, en Raimondo Guarino, *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, (Il Mulino, Bologna 1988), p. 324.

9 Víctor Mínguez, *Visiones de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, (UJI: Castelló de la Plana 2007), 168.



Fig. 6. Juan de Valdés Leal, *Elías en el Carro de Fuego*. Museo Nacional del Prado.



Fig. 7. Juan de Valdés Leal, *Triunfo dedicado a Fernando III el Santo*¹², BNE. Estampa con varias inscripciones en filacterías: "ERIS CORONA GLORIAE" "SIDERBUS MICAT" "QVEM IN DIVI CVLTVM" "P.T.F.S. HISPALENSIS"

de Joseph Maldonado Dávila y Saavedra (1673). El famoso grabador tenía su taller en la *Via del Parione*¹⁰ y era habitual en el suministro de las ilustraciones de algunos de los libretos usados como base de los espectáculos más relevantes al servicio de la propaganda áulica, como lo fue la representación de *Il Greco in Troia*¹¹ (1688) en el Teatro de la Pérgola en Florencia, con motivo de la celebración de los esponsales o *Nozze* del ya príncipe Ferdinando de Medici y Violante de Baviera. Son los tiempos en los que brillan en la corte pontificia los

10 Fabia Borroni Salvadori, "Cerimonie e feste sotto gli ultimi Medici, 1670-1743", *Antichità Viva*, 13, 1974, 2, 48-61, 51.

11 Esther Merino, "Teatro y Escenografía en Florencia en la segunda mitad del Seicento. Mutaciones fin de siglo", *Arti dello Spettacolo/ Performings Arts (Aspa)*, *Journal International*, 6, 2020, pp. 181-193. Esther Merino, "La cultura homérica en la Escenografía del Seiscientos: Il Greco in Troia y La caduta del regno dell'amazzoni", *Anales de Historia del Arte UCM*, vol. 25, 189.



Fig. 8. Arnold Westerhout, *San Fernando de Sevilla*, Estampa, Artnet.com



Fig. 9. Arnold Westerhout, *Guerra y Discordia*, Victoria and Albert Museum. Finales del siglo XVII.

estimulantes círculos hispanos, con la organización de impactantes espectáculos como fue *La caída del reino dell'Amazzoni* (1690), como punto focal de los entretenimientos conmemorativos de la boda del rey de España Carlos II, organizadas por el Marqués de Cogolludo en el Palazzo Colonna, cuyo libreto incluía los fantásticos y originales grabados (incluyendo un fantasmagórico aquelarre de personajes monstruosos) que recogieron de forma sintética, las decoraciones escenográficas ideadas por Girolamo Fontana¹².

12 Según la nota biográfica del Museo del Prado: En 1671, Valdés Leal tiene la oportunidad de trabajar como arquitecto en las decoraciones efímeras que hace instalar la catedral de Sevilla para celebrar la canonización de san Fernando. Gracias a estos trabajos Palomino le define como «gran dibujante, perspectivista y arquitecto». Además, realiza dos grabados, reproduciendo sus obras en la catedral, para el libro de Fernando Torres Farfán que celebraba dicha efeméride, lo que nos permite conocer su trabajo como arquitecto. Son éstas sus obras más importantes como creador de estampas, aunque también se conocen su grabado de la custodia de la catedral, un autorretrato y la imagen póstuma de Miguel de Mañara.

Ciertamente son fechas tardías para la biografía del artista sevillano, que fallece ese mismo año, pero que transita en paralelo por la misma senda evolutiva de la escenografía italiana, desde postulados más comedidos y “ordenados” a la manera del creador de la figura profesional del escenógrafo como *factótum* cultural de los Medici de las primeras décadas del siglo XVII, Giulio



Figs. 10-12. Jacques CALLOT, 1618-25, De la serie de los *Pecados Capitales*. The British Museum. Como Weterhout, antes que él fue Callot quien grabó la mayor parte de los espectáculos ideados por Giulio Parigi. Imágenes que mucho tienen en común con las deslumbrantes personificaciones alegóricas del mundo de la fábula y mitológico, en especial a las magas/hechiceras/brujas (como Circe y Alcina), grandes protagonistas femeninas como alter ego del referente moral, eje de la cosmografía social del Barroco que fue el monarca absoluto, y que fueron creadas para dejar estupefacto a los asistentes del contexto espectacular y perfectamente asimilables a la referencia visual genérica de la época.

Parigi (Valdés nace en 1622). Hasta otros de los años finales de la centuria, cuyos parámetros se van escorando progresivamente y con mayor incidencia hacia una heterodoxia derivada de un mayor interés o acento en el pathos, en el carácter patético, epatante hasta el paroxismo, que coinciden con el deseo del artista sevillano de remover conciencias a través de los mismos recursos de la sintaxis teatral que se aprecian en la escenografía italiana y francesa de los años finales del Seiscientos y comienzos de la siguiente centuria. Se podría hablar de sentido envolvente teatral, trasladable desde el ámbito específico de la construcción espacial en base a la ventana albertiana o perspectiva en su aplicación escénica, a la de la una más amplia concepción o mentalidad social, por la cual en las artes plásticas del barroco se priorizaron los métodos para socavar el equilibrio racional del espectador. Así, entonces se podría argumentar igualmente que el habitual soliloquio calderoniano, o el diálogo consigo mismo de los personajes protagonistas del género dramático, Valdés Leal lo trasladó al ámbito iconográfico, con la creación del prototipo de la “vanitas” o diálogo con y sobre la muerte, para fomentar la devoción que ahondaba en la fórmula de exposición epatante para remover conciencias, que ya ensayaran artistas de la órbita espectacular y con ella, la aplicación de sus mismos *modus operandi*. En el ámbito hispano de la reflexión hispana sobre el aspecto del epígrafe de *Finis Gloria Mundi*, al pie de la famosa escena del pintor sevillano, ya se había extendido tras la meditación de San Francisco de Borja sobre el carácter efímero de la belleza terrenal sobre el cadáver de la emperatriz Isabel, cuyo reconocimiento tuvo que ser



Figs. 13 y 14. Jacques Callot, *Tentaciones de San Antonio*, The British Museum. Con detalles hasta el extremo escatológico incluso, tanto como el propio Discurso sobre la verdad de Juan de Mañara, que tanto influyera en la obra de Valdés Leal.



Figs. 15 y 16. Stefano della Bella, Serie *Five Deaths*, 1645-1651 y *Death on Battlefield*, 1645-1648, The British Museum.

certificado al llegar sus restos mortales a Granada, para ser depositado en la Capilla Real. Por tanto, dicho soliloquio no era nuevo. De la misma forma que se pueden establecer paralelismos, trasbase o préstamos de reflexiones similares sobre el aspecto de la muerte misma, que se estaban produciendo en la misma época en Europa, especialmente en el centro focal de la Italia de la vanguardia del entretenimiento espectacular, como fue Florencia. Así, antes de la propia

interpretación de Valdés Leal de las postrimerías en su representación de la rápida transición con la que se abandonaba la vida, el concepto de lo efímero ya había sido abordado en el marco de las artes escénicas.

El dramatismo exacerbado hasta el paroxismo patético ya contaba con una tradición en la forma de representación de los círculos vinculados con la representación espectacular en Florencia, como reflejan los numerosos grabados de Callot (creador mucho antes de Goya de una serie titulada *Desastres de la Guerra*), en una línea cuyo testigo recogió después el magnífico Stefano della Bella, cuyos grabados circularon por Europa con enorme fluidez. De hecho, pasaron a manos de los grabadores más relevantes de la corte francesa de Luis XIV (Israet Henriet, Pierre Mariette, François Langlois), influyendo notablemente en la impronta del estilo, en el perfil iconográfico de una época y en la corte española, a su vez, dada la fluida relación diplomática con la Florencia de los Medici a lo largo XVII circularon con idéntica fluidez, lo que explica la extensa colección que de dichos autores se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Procedente de los fondos de la Biblioteca del Palacio Real.

A lo largo del siglo XVII se produjo una teatralización de la vida, de la metáfora teatral hubo un traspaso o transferencia a la realidad social y artística. “Lo teatral invadió el mundo y lo transformó en una escena animada... toda la cultura barroca fue un drama religioso y secular”¹³. Actitudes afectadas como aparatos escenográficos compartieron objetivos comunes: llevar a lo hiperbólico el efecto dramático. *Epatar* o morir e incluso... morir *epatando*.



Fig. 17. Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi* (En un abrir de ojos), Fotografía de la obra conservada en la Capilla de la Santa Caridad de Sevilla, BNE. Bien podría representar el “ingreso en la ultravida que es el morir”, como denominaba Ortega. Y, a diferencia de las reflexiones de Callot o Della Bella sobre la muerte como resultado de las guerras, esta representación del pintor y grabador español parece ahondar, más bien, en el sentido de íntima teatralización histriónica. Personajes todos, pero con distinta envoltura semiótica.

13 Orozco, 1969, 98-101.

"Con música se abren a un tiempo dos globos: en el uno estará un trono de gloria; en el otro ha de haber representación con dos puertas: en la una pintada una cuna y en la otra un ataúd.

*Pues para grandeza mía
aquesta fiesta he trazado,
en este trono sentado,
adonde es eterno el día,
he de ver mi compañía.
Hombres que salís al suelo
por una cuna de yelo
y por un sepulcro entráis,
ved cómo representáis,
que os ve el Autor desde el cielo".*

El gran teatro del mundo, Calderón de la Barca.

Bibliografía

- Borroni Salvadori, Fabia. "Cerimonie e feste sotto gli ultimi Medici, 1670-1743", *Antichità Viva*, 13, 1974, 2, 48-61.
- Garguin, Pietro. *Lo stupor dell'invenzione. Firenze e la nascita dell'Opera*, (Olschki, Florencia), 2001.
- Guarino, Raimondo. *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, (Il Mulino, Bologna 1988).
- Lafuente Ferrari, Enrique. *Breve historia de la pintura española*, vol. II, (Akal, Madrid 1987).
- Maravall, José María. *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, (Ariel Letras, Barcelona 2012).
- Merino, Esther. "La cultura homérica en la Escenografía del Seiscientos: El Greco in Troia y La caduta del regno dell'amazzoni", *Anales de Historia del Arte UCM*, 2015, vol. 25.
- Merino, Esther. "Teatro y Escenografía en Florencia en la segunda mitad del Seicento. Mutaciones fin de siglo", *Arti dello Spettacolo/ Performings Arts (Aspa)*, *Journal International*, 6, 2020, pp. 181-193.
- Merino, Esther. "La revolución escenográfica en el temprano siglo XVIII: *Il Ciro*. Juarra et in *Arcadia ego*", *Lúdica, Annali di Storia del gioco*, 27, 2021.
- Minguez, Víctor. *Visiones de la monarquía hispánica*, (Universitat Jaume I, Castelló de la Plana 2007).
- Orozco, Emilio. *El Teatro y la teatralidad del Barroco*, (Planeta, Barcelona 1999).