

VALDÉS LEAL, ESCULTOR. APORTACIÓN A SU CATÁLOGO

POR JOSÉ RODA PEÑA

Ofrecemos una valoración global de la faceta escultórica, tan desconocida, de Valdés Leal, al tiempo que documentamos su autoría sobre la imagen de la Virgen del Rosario que preside el retablo de la capilla sacramental de la parroquia sevillana de San Andrés.

This paper provide a general evaluation of Valdés Leal as a sculptor, a rather unknow of his astistic activity. Simultaneously, we attempt to document his autorship of the statue of the Virgen del Rosario, which presides the altarpiece placed in the Holy Sacrament's Chapel in the parish church of San Andrés (Seville).

Antonio Palomino, que en 1672 conoció a Valdés Leal en Córdoba, fue el primero en destacar sus cualidades como “*escultor excelente; pues aunque no se ven obras señaladas suyas de escultura, aseguran, que hizo algunas; y especialmente en el modelar de barro, fue facilísimo*”¹. Posteriores noticias documentales publicadas por José Gestoso, Celestino López Martínez y Duncan Kinkead acreditaron esta faceta escultórica de Valdés Leal, que también ha sido recordada por Enrique Valdivieso².

Por el momento, la mención más antigua en la que el propio artista se denomina “*maestro de escultor*” es una escritura pública de arrendamiento firmada el 23 de julio de 1659³. Con posterioridad, en 1664, aparece fechada la gran cartela de mármol que está adosada al muro del Evangelio de la capilla de la Concepción Grande en la Catedral hispalense, la cual encierra una inscripción laudatoria dedicada al caballero veinticuatro Gonzalo Núñez de Sepúlveda y a su esposa Mencía Pérez de Andrade,

1. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo pictórico y escala óptica*. T. III. Madrid, 1724. Edic. Madrid, 1947, p. 1.053.

2. VALDIVIESO, Enrique: *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1988, pp. 19 y 23.

3. KINKEAD, Duncan Theobald: *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His life and work*. Nueva York y Londres, 1978, p. 538.

recordando que aquél había dotado con munificencia la Fiesta y Octava de la Purísima en el templo metropolitano; consta que el escudo de armas en bronce sobredorado que corona dicha tarja fue contratado por Valdés Leal el 12 de marzo de ese mismo año, siguiendo un diseño propio⁴.

Para el tema que nos viene ocupando, resulta del mayor interés recordar que Valdés Leal concurre, en unión del ensamblador Bernardo Simón de Pineda, del pintor Francisco Meneses Osorio y del imaginero Andrés Cansino, a la almoneda de bienes del difunto escultor de origen flamenco José de Arce, que se remató ante su viuda Margarita Meneses el 27 de enero de 1666⁵. Allí pudo adquirir, por una suma total de 1.886 reales, toda su herramienta menuda, algunas imágenes de madera desbastadas y acabadas, amén de un buen número de modelos en yeso, cera y barro, todo lo cual debió serle de suma utilidad a la hora de acometer sus trabajos escultóricos⁶.

El 10 de mayo de 1667 se comprometió a dorar y estofar el retablo y capilla mayor de la iglesia del convento de San Antonio de Padua de Sevilla, obligándose “a hacer a su costa una imagen de la Concepción, de talla, con su peana, para ponerla en el nicho

4. A.H.P.S. Protocolos Notariales. Leg. 3.707, f. 373r. “...por esta presente carta me obligo de haser a toda costa unas armas de bronce doradas de molido que son las del dicho capitán Gonsalo Núñez de Sepúlveda y Doña Mençia Pérez de Andrade su muger puestas sobre la piedra grande que sestá haciendo e labrando para ponerla en la capilla de la linpia e pura consesión de la Reyna de los ángeles María nuestra Señora consevida sin mancha de pecado original dotada por el dicho capitán Gonsalo Núñez de Sepúlveda que está en la Santa Iglesia de Sevilla que se solía nombrar del santo Xpto. de San Pablo y en conformidad del dibujo que para ello e ffecho sacadas de sus originales...”. Se estipula un precio de 390 pesos de a ocho reales de plata y un plazo de terminación de tres meses. Esta escritura se reproduce, con ciertos errores en su transcripción, por KINKEAD, Duncan Theobald: *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His life and work*. Op. cit., pp. 541-543 y 613. Por nuestra parte, hemos podido localizar una carta de pago de 100 pesos, firmada por Valdés Leal el 28 de marzo de 1664, “por razón de las armas de bronce doradas que estoy açiendo que son las del dicho capitán Gonzalo Núñez de Sepúlveda y doña Mençia Pérez de Andrade su muger para ponerlas en la capilla de la pura y limpia conceçión de Nuestra Señora questá dentro de la Santa Yglesia desta çiudad...” (A.H.P.S. Protocolos Notariales. Leg. 3.707, f. 435r). La inscripción de la tarjeta está recogida en GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*. T. II. Sevilla, 1890, pp. 361-362.

5. VALDIVIESO, Enrique: *Juan de Valdés Leal*. Op. cit., p. 19; RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los: *José de Arce y la escultura jerezana de su tiempo: 1637-1650*. Cádiz, 1991, p. 28.

6. SANCHO CORBACHO, Heliodoro: “Arte Sevillano de los Siglos XVI y XVII” en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. T. III. Sevilla, 1931, pp. 89-90. “Yten se remató en juan de valdés unos modelos de yeso en ciento y treynta reales... yten se remató en el dicho juan de valdés sinco niños devastados y una ymagen enpesada, una cabeza de dragón y otra cavesa del natural trecientos y veynte y sinco reales... yten en el dicho juan de Valdés la herramienta menuda se remató en quatrocientos y sinquenta reales, yten se remató en el dicho juan de valdés tres acierras y un acerucho y una prensa en ciento y treynta reales, yten se remató en el dicho juan de valdés unas garlopas y sepillos y contrastes en setenta y sinco reales, yten se remató en el dicho juan de valdés tres bancos y dos borricos de madera en ciento y ochenta y sinco reales... yten se remató en el dicho juan de valdés un baúl viexo y unas manos y pies de madera acavada y para acavar en ciento y sinquenta reales, yten en el dicho juan de valdés se remató sinco peanas de madera medianas en ciento y ochenta reales, yten se remató en juan de valdés unos modelos de barro, cera y yeso en ducientos reales, yten se remató en juan de baldés dos tablas pequeñas viejas en seys reales, yten se remató en juan de valdés quatro medias tarymas en sinquenta y sinco reales...”.

*donde estaba Nuestra Señora del Amparo, perfectamente acabada*⁷; ciertamente, esta expresión de “*hacer a su costa*” permite la doble interpretación de una escultura salida de su propia mano o su posible comisión a otro artífice. En cualquier caso, aquella Inmaculada ha desaparecido, como tampoco se conoce el paradero de la estatuilla en barro de un San Jerónimo que Rafael Ramírez de Arellano contempló en la colección cordobesa de José Saló, asegurando que estaba firmada por Valdés, y que “*era digna de un gran escultor por su dibujo y facilidad de su ejecución abocetada*”⁸.

En marzo de 1680, Juan de Valdés y Fernando de Barahona, “*maestros escultores vecinos de Sevilla*”, concertaron mancomunadamente por 35.000 reales de vellón la realización del monumento eucarístico de la parroquia de Santa María en Arcos de la Frontera⁹. Sus figuras, entre las que se encontraba un Ecce Homo, debían tener las cabezas, manos y pies de pasta, y los cuerpos de madera y lienzo. Aunque Gestoso estima que Barahona se habría hecho cargo de las esculturas y adornos tallados, al tiempo que adjudica a Valdés el dorado de la estructura arquitectónica y la policromía de sus imágenes, no hay razones serias para descartar que este último pudiera haber intervenido también en el modelado de tales efigies.

Celestino López Martínez publicó un pago de 350 reales que la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla abonó en 1680 a Valdés Leal, “*a cuenta de la hechura de Nuestra Señora para dicha enfermería*”, entronizándose en un retablo tallado por Bernardo Simón de Pineda¹⁰. Kinkead revela la advocación de la citada imagen: Nuestra Señora del Rosario, aunque la supone perdida¹¹, quedando identificada por los profesores Valdivieso y Serrera con la escultura de tamaño académico¹² que preside la sala o enfermería de la Virgen en el Hospital de la Caridad¹³. Los referidos autores, en un fino análisis formal, estiman que “*su composición es muy semejante a la de las Vírgenes de Pedro Roldán, en especial en cuanto al tipo de rostro y tratamiento de los cabellos. No ocurre igual con el Niño, de una expresividad similar a la de las figuras infantiles de los cuadros de Valdés Leal*”¹⁴.

7. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1916, pp. 92 y 101. La carta de pago, otorgada el 13 de mayo de 1668, se halla arrancada de su legajo. A.H.P.S. Protocolos Notariales. Libro 1º de 1668, f. 728.

8. RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*. Madrid, 1893, p. 268.

9. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Op. cit., pp. 140-141.

10. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “La Hermandad de la Santa Caridad y el Venerable Mañana” en *Archivo Hispalense*, nº 2. Sevilla, 1943, p. 14. Piensa que se trata de una imagen de la Inmaculada Concepción.

11. KINKEAD, Duncan Theobald: *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His life and work*. Op. cit., pp. 558 y 613.

12. Mide 1,25 ms. de alto.

13. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel: *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1981, pp. 26-27; VALDIVIESO, Enrique: *Guía para la visita cultural a la Iglesia del Señor San Jorge y patios del Hospital de la Santa Caridad de la ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1998, p. 5.

14. *Ibidem*, p. 27.

Añadamos, por nuestra parte, que su actual policromía no es la original, y que iconográficamente nos parece una reinterpretación en clave barroca de la tardogótica Virgen de la Caridad que se venera en la propia iglesia del Hospital¹⁵. Las dos se presentan erguidas, sustentando con ambas manos al Niño Jesús en el lado derecho, siguiendo una variante del secular modelo bizantino de la *Hodegetria*. Llama la atención el efusivo gracejo con que Valdés ha concebido el inquieto Niño que se revuelve entre los brazos de su Madre, volviendo la cabeza hacia el espectador. Su rostro ofrece las mismas características faciales que se aprecian en otras imágenes infantiles pintadas por el artista: amplia frente, carrillos abultados, pequeña nariz respingona y boca entreabierta.

Hasta aquí, hemos recopilado y matizado cuanto se conocía sobre la actividad escultórica de Valdés Leal. Seguidamente, nos proponemos ampliar su catálogo como imaginero con la incorporación de una nueva obra que hemos tenido la fortuna de poder documentar y localizar.

En un inventario del Hospital del Santísimo Cristo de los Dolores de Sevilla (vulgo del Pozo Santo), fechado el 14 de enero de 1701, entre los bienes que se relacionan en sus enfermerías, se cita “*una Ymajen de Nuestra Señora del Rosario con su Niño en los brazos de barro cosido sentada en una nube con sus dos peanas doradas... y está toda estofada, es modelo que hizo Juan de Baldés para sacar por ella de escultura la Ymajen de Nuestra Señora del Rosario del sagrario de la Parroquia de San Andrés de esta ciudad, y tiene un bidrio redondo que la cubre toda, que con peanas y vidrio y Ymajen tendrá media vara de largo*”¹⁶.

Dicho inventario se redactó pocos años después del fallecimiento de Valdés Leal, acaecido en octubre de 1690, por lo que no cabe dudar de la veracidad de la información allí contenida, que por otro lado resulta esclarecedora para nuestro propósito y de una gran precisión. Habría que recordar que el Hospital del Santo Cristo de los Dolores, fundado en 1666 por las religiosas terciarias franciscanas Marta de Jesús Carrillo y Beatriz Jerónima de la Concepción¹⁷, se hallaba establecido, al igual que hoy, en la feligresía de San Andrés, collación donde nuestro artista residía desde 1663¹⁸,

15. Sobre esta imagen, que suele fecharse en el primer cuarto del siglo XVI, cfr. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista*. Sevilla, 1944, p. 10, fig. 4.

16. Archivo de la Diputación Provincial de Sevilla. Sección Hospital del Pozo Santo. Leg. 1. Fundación y gobierno. *Inventario del Hospital del Santo Cristo de los Dolores, 14 de enero de 1701*, s.f. La descripción del grupo escultórico se completa de este modo: “... y en la (peana) grande quatro perilletas doradas, metida en un arco de flores con sus coronas de plata la Ymajen y el Niño, y su rosario de perlas de roma engarçado en plata con sus medallas de filigrana de plata sobredorada y el Niño otro rosario de aljófar con su cruz de plata, gargantillas y pulseras de aljófar y dos cruzesitas de plata sobredorada con piedresitas berdes, una luna guarnezida con corales...”.

17. Sobre la fundación y desarrollo histórico del Hospital del Pozo Santo, pueden consultarse los siguientes trabajos: COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Memorias históricas de los establecimientos de caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos*. T. I. Sevilla, 1884, pp. 207-230; GONZÁLEZ MORENO, Joaquín: *III Centenario del Hospital del Pozo Santo*. Sevilla, 1967.

18. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Op. cit., p. 179.

y en la que ya permanecería hasta su muerte. Nada tiene de extraño que Valdés se sintiera conmovido por el piadoso instituto de este Hospital, dedicado al asilo y socorro de “*pobres mugeres ympedidas y desamparadas de todo favor umano*”, pudiéndole donar este grupo escultórico en barro cocido y policromado de Nuestra Señora del Rosario, de unos cuarenta centímetros de altura, enjovado de cuantiosas preseas de plata, pedrería y coral, el cual se exponía a la contemplación y veneración de las acogidas en una de las enfermerías, protegido por un fanal. Presumimos que la fragilidad y ubicación de la pieza pudo provocar en algún momento su quiebra o destrucción; también cabe la posibilidad de que, conociéndose su valor, se hubiera vendido o regalado; lo cierto es que, por desgracia, la escultura ya no se conserva en las dependencias de este recinto hospitalario.

Pero, además, el apunte transcrito del inventario nos suministra el precioso dato de que Valdés Leal concibió la terracota mariana del Pozo Santo como “*modelo... para sacar por ella de escultura*” la imagen de Nuestra Señora del Rosario que se hallaba en el Sagrario de la vecina parroquia de San Andrés. Precisamente, en diciembre del año 2000, a raíz de la reapertura al culto del citado templo tras una profunda restauración dirigida por los arquitectos Rafael Aguilar Cazorla e Ignacio y Antonio Ayuso Quintana, se ha recuperado el uso de su capilla sacramental, ubicada en la cabecera de la nave de la Epístola¹⁹. Al clausurarse este recinto eucarístico a finales del siglo XIX, llegándose a tapiar incluso sus accesos al presbiterio y a la nave, el retablo de la cabecera se trasladó a la doble capilla mudéjar que otrora fue sede de la Hermandad de San Lucas, del gremio de maestros pintores, donde ha permanecido hasta ahora, en que acertadamente se ha vuelto a instalar en el Sagrario²⁰.

Se trata de un retablo salomónico que puede datarse hacia 1670, habiéndose vinculado a la producción de Bernardo Simón de Pineda²¹. Aun así, es perceptible la importante reforma que alteró la fisonomía de su calle central en la segunda mitad del siglo XVIII, posiblemente alrededor de 1788, cuando D^a Josefa Rodríguez Rayguda donó su imponente sagrario, que aparece marcado por el platero Amat²². En el intradós del arcosolio que ciñe el retablo se localizan quince pinturas sobre tablas de pequeñas proporciones y técnica abocetada que fueron ejecutadas por Valdés Leal, representando

19. Sobre la Hermandad Sacramental de San Andrés y su patrimonio artístico, puede consultarse RODA PEÑA, José: *Hermandades Sacramentales de Sevilla*. Sevilla, 1996, pp. 118-121.

20. Sobre la Hermandad de San Lucas y su capilla en la parroquia sevillana de San Andrés, véase GUERRERO LOVILLO, José: “La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas, de Sevilla” en *Archivo Hispalense*, nº 51-52. Sevilla, 1952; SANZ, María Jesús y HEREDIA, María del Carmen: “Los pintores en la iglesia de San Andrés” en *Archivo Hispalense*, nº 179. Sevilla, 1975; QUILES GARCÍA, Fernando: “Algo más sobre la Hermandad de San Lucas” en *Atrio*, nº 1. Sevilla, 1989, pp. 127-129.

21. AA.VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, p. 185.

22. RODA PEÑA, José: *Hermandades Sacramentales de Sevilla*. Op. cit., p. 120; SANZ SERRANO, María Jesús: *La Orfebrería Sevillana del Barroco*. T. II. Sevilla, 1976, p. 121; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: *Catálogo de la Exposición Cinco Siglos de Platería Sevillana*. Sevilla, 1992, p. 355. Piensa que, por lo tardío de la fecha, pudiera tratarse del platero Fernando Amat y Garay.

los misterios dolorosos, gozosos y gloriosos del Santo Rosario²³. Obviamente, la iconografía y disposición de estos medallones ovalados y trilobulados, se entienden en función de la efigie que preside el retablo, la Virgen del Rosario esculpida por el propio Valdés Leal. Su intervención se completó con las pinturas murales de temática eucarística que parameñtan la bóveda octogonal sobre trompas que cubre este espacio sagrado²⁴.

Hasta el momento presente, esta escultura de la Virgen del Rosario se había venido atribuyendo a la gubia del imaginero dieciochesco Benito de Hita y Castillo²⁵, y con un mayor grado de afinidad estilística al gran maestro barroco Pedro Roldán²⁶. El grupo exhibe un tamaño algo menor al natural²⁷, presentándose la Virgen en actitud sedente, sosteniendo con ambas manos al Niño Jesús que se yergue sobre su rodilla derecha. La composición general de ambas figuras está inspirada en conocidos modelos manieristas de Jerónimo Hernández y Juan de Oviedo y de la Bandera²⁸. Son, en efecto, indudables los débitos hacia la Madre de Dios del convento dominico de igual advocación o la Virgen de la Paz de la parroquia de Santa Cruz, pero más significativa aún me parece la proximidad de líneas que muestra con la escultura pétreo labrada por Juan de Oviedo para la portada principal del cenobio hispalense de Santa María de Jesús.

El ampuloso drapeado del manto, la postura diagonal de las piernas y el incipiente giro de su torso hacia la diestra confieren al simulacro mariano un particular sentido dinámico que incide en el barroquismo de la obra. Su cabeza, cubierta por un tocado que permite entrever una larga cabellera, nos brinda un amable semblante que recuerda vivamente al de la Virgen del Rosario del Hospital de la Caridad. La facilidad de

23. Creemos que el primero en atribuirlos a Valdés Leal fue GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*. T. I. Sevilla, 1889, p. 259. Recogen la fortuna crítica de estas pinturas, fijando definitivamente su autoría, SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E.: "Pinturas de Valdés Leal en un retablo de la Virgen del Rosario" en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. T. L. Valladolid, 1984, pp. 456-459.

24. MARÍN FIDALGO, Ana: "Pinturas murales de Valdés Leal en la Iglesia de San Andrés de Sevilla" en *Goya*, nº 280. Madrid, enero-febrero 2001, pp. 37-45; FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: "Pintura mural en el siglo XVII sevillano" en *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 34. Sevilla, marzo 2001, p. 223; UGARTE MONASTERIO, María y SUÁREZ ÁVILA, Carmen: "Valdés Leal en la Capilla Sacramental de la Parroquia de San Andrés. Su pintura mural, su técnica" en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, nº 508. Sevilla, junio de 2001, pp. 49-52.

25. Entre otros, GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia Artística de Sevilla*. Sevilla, 1844, p. 18; GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística*. T. I. Op. cit., p. 259; GUERRERO LOVILLO, José: *Guía artística de Sevilla*. Sevilla, 1986, p. 98; GONZÁLEZ ISIDORO, José: *Benito de Hita y Castillo (1714-1784). Escultor de las Hermandades de Sevilla*. Sevilla, 1986, pp. 136-137.

26. AA.VV.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Op. cit., p. 185; SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E.: "Pinturas de Valdés Leal en un retablo de la Virgen del Rosario". Op. cit., p. 458; VALDIVIESO, Enrique: *Juan de Valdés Leal*. Op. cit., pp. 224 y 254.

27. La Virgen mide 77 cms.; con la peana de ángeles alcanza una altura de 1,05 ms. Por su parte, el Niño Jesús mide 40 cms.

28. HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista*. Separata de *Archivo Hispalense*, nº 3-4. Sevilla, 1944; ÍDEM: *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla, 1951.

Valdés Leal como barrista, tan celebrada por Palomino, se manifiesta en el blando tratamiento de la anatomía del pequeño Jesús, surcada de mórbidos pliegues. Su risueño y mofletado rostro queda enmarcado por unos cabellos de mechones compactos, diferentes al tratamiento más nervioso y greñado otorgado al pelo del Niño Dios de la Caridad; su brazo izquierdo reposa sobre el pecho materno, al tiempo que eleva y adelanta la mano derecha para ofrecer al fiel un rosario de plata.

Las plantas de la Virgen reposan sobre una peana configurada por un cúmulo de nubes tachonado por cinco cabezas aladas de ángeles. El conjunto escultórico se halla integrado en una hornacina de planta semicircular y rematada en medio punto, donde Valdés Leal talló en relieve nuevos estratos de celaje, disponiendo en la concavidad del coronamiento tres arcos de testas angélicas que parecen conformar una abocinada ráfaga para la Virgen y el Niño²⁹. Es bien palpable la correspondencia de sus variadas y naturalistas fisonomías con las de los ángeles, tan expresivos, que pueblan muchas de las pinturas de Valdés.

La atinada encarnadura mate aplicada a las imágenes, de cálidas tonalidades, y la sencilla belleza del estofado de la indumentaria mariana —entonada en verde la túnica y en rojo su manto—, subrayan las calidades del modelado, como no podía esperarse menos de tan consumado pintor³⁰.

Parece evidente la estrecha relación personal, espiritual y artística que Valdés Leal mantuvo a partir de la década de 1660 con la parroquia de San Andrés, una vez vecindado en su collación, y particularmente con su Hermandad Sacramental, de la que era cofrade, ordenando enterrarse en la bóveda de su capilla, como lo manifiesta en su testamento del 9 de octubre de 1690: “*que quando la voluntad de Dios Nuestro Señor fuera de llevarme desta presente vida a mi cuerpo se dé eclesiástica sepultura en la dicha iglesia de Señor San Andrés en la capilla y bóveda que allí tienen los hermanos de la cofradía del Santísimo Sacramento de quien yo lo soy en dicha iglesia*”³¹.

Debemos precisar que la fábrica parroquial de San Andrés cedió a tributo perpetuo esta capilla a la citada corporación eucarística el 11 de abril de 1668³², por lo que la cronología apuntada para la ejecución de estas labores artísticas —retablo, escultura y pinturas—, hacia 1670, parece ajustarse a la realidad. Sin embargo, al no conservarse

29. Dicha hornacina mide 1,50 ms. de alto x 1,05 ms. de ancho.

30. La devoción de los fieles hacia esta Virgen del Rosario provocó que en la primera mitad del siglo XVIII se realizara una réplica pictórica de pequeño formato que se conserva en la propia Capilla Sacramental de San Andrés. De igual modo, y para recordar que el Cardenal Solís concedió en 1761 cien días de indulgencia “*a todas las personas que debotamente rezaren una Salve delante de esta Santa Ymagen*”, se abrió una estampa firmada ese mismo año por el grabador Francisco Gordillo, donde el trasunto escultórico aparece enmarcado por una orla de rocallas. Dicho grabado ha sido reproducido por ROMERO MENSAQUE, Carlos José: “La Hermandad como paradigma estructural de la religiosidad popular de Sevilla en el siglo XVIII” en *II Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 2001, p. 127.

31. GESTOSO Y PÉREZ, José: *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Op. cit., p. 169.

32. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. *Protocolos Notariales*. Leg. 589. Libro 1º de 1668, fs. 829r-834v.

la documentación de la Cofradía perteneciente a estos años del último tercio del siglo XVII, no hemos podido concretar nada más a propósito de la génesis e historia material de estas interesantes tareas acometidas por Valdés Leal en el Sagrario parroquial de San Andrés. Podemos intuir, eso sí, que su condición de cofrade de la Sacramental le obligaría a ser particularmente generoso en el ajuste de estas obras –si es que no se involucró en algún tipo de donación– y en la calidad de su acabado, pues a la postre –y quizás él también vislumbrara este extremo– exornarían lo que habría de convertirse en su propio panteón funerario.



Lámina 1.- Juan de Valdés Leal. *Virgen del Rosario*. Hacia 1680. Hospital de la Santa Caridad. Sevilla.



Lámina 2.- Juan de Valdés Leal. *Virgen del Rosario (detalle)*. Hacia 1680. Hospital de la Santa Caridad. Sevilla.



Lámina 3.- Atribuido a Bernardo Simón de Pineda. *Retablo de la Capilla Sacramental*.
Hacia 1670. Parroquia de San Andrés, Sevilla.



Lámina 4.- Juan de Valdés Leal. *Virgen del Rosario*. Hacia 1670.
Capilla Sacramental de San Andrés. Sevilla.



Lámina 5.- Juan de Valdés Leal. *Virgen del Rosario (detalle)*. Hacia 1670. Capilla Sacramental de San Andrés. Sevilla.



Lámina 6.- Juan de Valdés Leal. *Cabezas de ángeles en el remate de la hornacina*. Capilla Sacramental de San Andrés. Sevilla.



Lámina 7.- Juan de Valdés Leal. *Peana de ángeles de la Virgen del Rosario*. Capilla Sacramental de San Andrés. Sevilla.