

KS. ANDRZEJ WITKO

JUAN DE VALDÉS LEAL  
I JEGO „HIEROGLIFY ŚMIERCI”

Najwybitniejszą osobowością artystyczną obok Bartolomé Estebana Murilla w sewilskiej szkole malarskiej 2. poł. XVII stulecia był bez wątpienia Juan de Valdés Leal (il. 1), o którym Diego Angulo Iníiguez napisał, iż bardziej był rozmiłowany w ekspresji niż w pięknie (372). Artysta ten urodził się w stolicy Andaluzji w 1622 r., w rodzinie Fernanda de Nisa i Antoni de Valdés Leal. Przypuszcza się, iż terminował od ok. 1644 r. w pracowni Antonia del Castillo w Kordobie, gdzie został mistrzem. Tam w roku 1647 zawarł związek małżeński z Isabel Martín de Morales i rozpoczął świetlaną karierę, szybko jednak przerwana, zapewne z powodu epidemii czarnej śmierci w 1649 r. W roku 1650 malarz ponownie był czynny w Sewilli, na co wskazuje rozbudowany cykl malowideł wykonanych dla klasztoru Świętej Klary w Carmonie. Po jego ukończeniu powrócił jednak do Kordoby, gdzie w 1655 r. otrzymał duże zlecenie od karmelitów trzewickowych na serię płócien do retabulum ołtarza głównego, a po ich namalowaniu w 1656 r. osiadł ostatecznie w Sewilli<sup>1</sup>.

---

Ks. prof. dr hab. ANDRZEJ WITKO, Katedra Historii Sztuki Nowożytnej, Instytut Historii i Dziedzictwa Kulturowego, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie; adres do korespondencji: ul. Sławkowska 32, 31-014 Kraków; e-mail: [atwitko@cyf-kr.eu.pl](mailto:atwitko@cyf-kr.eu.pl). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8510-6757>

<sup>1</sup> Artyście poświęcono kilka ważnych monografii: Gestoso y Pérez; Gué Trapier, *Valdés Leal Spanish Baroque Painter*; Kinkead, *Juan de Valdés Leal*; Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*; oraz ciekawych wystaw, zob. zwł.: Valdivieso, *Valdés Leal*, [kat. wyst.], Madrid, Museo del Prado 1991, Sevilla, Museo de Bellas Artes 1991, Madrid-Sevilla 1991; *Juan de Valdés Leal (1622-1690)*, [kat. wyst.], Córdoba, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur 2001, Córdoba 2001; Álvarez Lopera,

Odtąd aż do śmierci, poza krótkimi wyjazdami, nie opuszczał swego rodzinnego miasta, podejmując tam intensywną działalność artystyczną. Już w roku 1656 podpisał kontrakt na cykl malowideł do zakrystii klasztoru św. Hieronima, a w 1659 – na serię płócien do retabulum w sewilskim kościele św. Benedykta de Calatrava. W tym samym roku został mianowany miejskim egzaminatorem malarzy sewilskich, a rok później był jednym z założycieli Akademii Malarstwa, której z czasem został nawet prezesem. Rok 1664 stanowi przełom w jego karierze. Jak podaje Palomino, artysta przebywał wówczas na dworze królewskim i poznał bogate kolekcje monarsze oraz nawiązał kontakty z innymi malarzami. Od tego czasu często też podejmował się zadań innych niż malowanie obrazów sztalugowych, najczęściej złożył retabula i wykonywał polichromie, zyskując fundusze pozwalające na zapewnienie statusu materialnego rodziny (Palomino de Castro y Velasco 1055-1056; Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 17-19).

W roku 1667 został członkiem elitarnego bractwa La Caridad w Sewilli, dla którego zrealizował kilka dzieł, m.in. słynne „Hieroglify śmierci”, namalowane w 1672 r., które utrwaliły jego światową sławę. W tym samym roku miał odbyć podróż do Kordoby, prawdopodobnie, by rozwiązać sprawę wykonanego wówczas dużego płótna dla kapucynów w Cabra. Po 1680 r. stan jego zdrowia uległ pogorszeniu, jednak nadal pracował przy dekoracji kościołów bractwa La Caridad, Los Venerables czy klasztornej świątyni św. Klemensa. Prac w tych dwóch ostatnich zespołach już nie ukończył, a sfinalizował je jego syn Lucas. Artysta w 1689 przerwał swą działalność i w październiku 1690 r. zmarł. Został pochowany w kościele św. Andrzeja w Sewilli (Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 21-27; Witko, „Lucas Valdés” 233-244).

Najwcześniejsze prace Valdésa Leala wykazują cechy naturalistyczne, o twardej rysunku, żywej kolorystyce i pewnej przenikliwości. W jego twórczości uwidacznia się wpływ Juana de Ucedy, Francisca Vareli, Francisca de Herrery St. oraz Francisca de Zurbarána. Z kolei ekspresja postaci i zastosowanie światłocienia przywołują prace José de Ribery. W najstarszych kordobańskich dziełach wyraźny jest także silny wpływ Antonia del Castillo. Od 1656 roku, gdy Valdés Leal osiadł w Sewilli, jego malowidła cechują się już bogatymi formami barokowymi, o silnej dynamice, co może być także wynikiem wpływu Francisca de Herrery Mł. Rysunek artysty stał się wówczas lżejszy, kolorystyka bardziej lśniąca i przezroczysta.

---

*Valdés Leal. La vida de San Ambrosio*, [kat. wyst.], Madrid, Museo del Prado 2003-2004, Sevilla, Museo de Bellas Artes 2004, Madrid 2003; por. Palomino de Castro y Velasco 1052-1053; Pérez Calero; Kinkead, „Valdés Leal” 808-811; Kinkead, *Historia de la pintura sevillana* 263-283; Kinkead, „*Pintura barroca sevillana* 424-461; Witko, „Valdés Leal Juan de” 8-9; Witko, *Sewilskie malarstwo* 595-596.

Z kolei pobyt na dworze w 1664 r. pozwolił mu na poznanie bogatych zbiorów, zwłaszcza malarstwa włoskiego i flamandzkiego, z dziełami takich mistrzów, jak Tycjan, Tintoretto, Rubens czy Van Dyck. Wpływ wywarli nań także tworzący wówczas przedstawiciele madryckiej szkoły malarstwa, przede wszystkim Francisco Rizi i Claudio Coello (Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 34-36).

Najstarsze dzieła Valdésa Leala powstałe w okresie kordobańskim wykazują surowy naturalizm, wyrażony w pełnych ekspresji postaciach, o miękkiej kolorystyce. Zachowane prace, jak *Św. Andrzej*, datowany i sygnowany w 1647 r. w kościele św. Franciszka w Kordobie, a także trzy wersje *Skruchy św. Piotra*, w Real Academia de Bellas Artes de San Fernando w Madrycie, w kościele św. Piotra w Kordobie oraz w tamtejszym pałacu biskupim, podkreślają silny realizm, bliski malowidłom Zurbarána oraz Ribery (Pérez Sánchez 370).

Pierwszym większym zleceniem podjętym przez Valdésa Leala w 1653 r. był cykl malowideł dla klasztoru św. Klary w Carmonie, przeznaczonych na boczne ściany prezbiterium. Płótna te znajdowały się *in situ* do roku 1910, kiedy zostały sprzedane. Dwa z nich są dziś własnością Magistratu sewilskiego, a cztery znajdują się w prywatnej kolekcji March de Predito de S'Avall w Palmie na Majorce. W skład serii wchodziły obrazy: *Biskup Asyżu przekazuje palmę św. Klarze*, *Śluby św. Klary*, *Cud św. Agnieszki, siostry św. Klary*, *Procesja św. Klary ze świętą Hostią* (il. 2) oraz *Wypędzenie Saracenów i Śmierć św. Klary*. Malowidła te, o umiarkowanej ekspresyjności i znakomitym rysunku, pokazują barokowy rozmach stylu Valdésa Leala, cechujący całą jego twórczość (Brown, *Painting in Spain* 208-209).

Ukończywszy cykl franciszkański, artysta przeniósł się w 1654 r. do Kordoby, gdzie pracował przez dwa lata. Tworzył wówczas nadal kompozycje o charakterze symetrycznym i zrównoważonym, o czym świadczy *Matka Boska Złotników* (il. 3) w *Museo de Bellas Artes* w Kordobie, gdzie malarz w trójkąt wpisał postać Madonny, a u jej stóp umieścił św. Eloya i św. Antoniego z Dzieciątkiem. Z tego okresu pochodzi także słynna *Niepokalana ze św. Filipem i św. Jakubem Mł.* – zachowana dziś w Luwrze – malowidło, w którym artysta także zastosował trójkątną kompozycję. Z drugim pobytem malarza w Kordobie łączy się nadto następujące przedstawienia: *Św. Rafał Archanioł* i *Św. Michał Archanioł* w kolekcji CajaSur w Kordobie; *Św. Michał Archanioł* w Museo del Prado oraz *Św. Barbara* w Museo Municipal de Bellas Artes w Rosario w Argentynie. Wszystkie te dzieła cechuje poszukiwanie elegancji i piękna. Do tej grupy należy także wstrzemięźliwy portret Enrique de Vaca y Alfaro (Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 49-57).

W roku 1655 artysta podpisał z Pedrem Gómez de Cárdenas, protektorem kościoła Karmelitów Trzewickowych w Kordobie, kontrakt na wykonanie serii malowideł do ołtarza głównego świątyni. Płótna te wskazują na ewolucję stylu

malarza w kierunku większej dynamiki; dwa z nich noszą datę: 1658, kiedy artysta przebywał już w Sewilli i przyswoił sobie nową stylistykę, popularną w tym czasie w stolicy Andaluzji (Pérez Sánchez 371). Retabulum ołtarzowe eksponuje monumentalne *Wniebowstąpienie Eliasza*, który na ognistym rydwanie opuszcza ziemski padół. Poniżej umieszczono dwie pary przedstawień świętych kobiet: *Św. Maria Magdalena de'Pazzi* i *Św. Agnieszka* oraz *Św. Apolonia* i *Św. Sincletes*<sup>2</sup>, w których malarz ucieka się do ukazania piękna i elegancji kobiecej. W zwieńczeniu nastawy znalazły się przedstawienia *Matka Boska z karmelitami* – symetryczna kompozycja, w której postać Madonny otoczona jest grupą karmelitańskich zakonników i zakonnice, nadto wizerunki *Św. Acislo* i *Św. Wiktoria* oraz archaniołów *Św. Michał* i *Św. Rafał*. Dopełnieniem tych przedstawień były jeszcze cztery płótna: odciętych głów *św. Jana Chrzciciela* i *św. Pawła* oraz *Eliasz z prorokami Baala* i *Eliasz z aniołem*, te dwa ostatnie sygnowane w 1658 r. (Mayer 186-187; Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 57-68).

Przeprowadzka malarza do miasta nad Gwadalkiwirem związana była zapewne z otrzymaniem dużego zlecenia na wykonanie cyklu malowideł do zakrystii sewilskiego klasztoru hieronimitów. Seria ta miała podwójny wymiar ideowy: po pierwsze, ilustrowała epizody z życia świętego patrona klasztoru, po drugie, ukazywała najważniejszych zakonników tej wspólnoty zakonnej, nierzadko związanych z sewilską fundacją. Żywot *św. Hieronima* ilustrowały trzy płótna, zachowane dziś w Museo de Bellas Artes w Sewilli: *Chrzest św. Hieronima* – przedstawienie o niezbyt fortunnej kompozycji, zapewne opartej na jakimś wzorze graficznym, za to o świetnej kolorystyce; *Pokusy św. Hieronima* (il. 4), w których malarz znakomicie oddał zróżnicowanie powabów zła i siłę moralną pokonującego je świętego, oraz pełne dramatyzmu *Biczowanie św. Hieronima*, ukaranego za lekturę dzieł Cicerona, płótno o znakomitym rysunku postaci. Dwa kolejne dzieła nie zachowały się w Hiszpanii: *Św. Hieronim dyskutujący z rabinami*, w kolekcji Cremer w Dortmundzie, w którym to płótnie malarz potrafił oddać stany namiętnej dyskusji, oraz *Śmierć św. Hieronima*, zaginiona po 1810 r. Prócz scen z żywota *św. Hieronima* w zakrystii hieronimickiego klasztoru w Sewilli znalazły się cało postaciowe wizerunki wybitnych zakonników tejże wspólnoty. Większość z tych płócien jest przechowywana w Museo de Bellas Artes w Sewilli, dwa – w Museo del Prado, a pozostałe – w Dreźnie, Grenoble, Le Mans i w Barnard Castle. W skład tej serii wchodziły przedstawienia: *Św. Hieronim w stroju kardynalskim*, otrzymujący boską inspirację do podjęcia tłumaczenia Pisma Świętego, *Św. Paula w czasie lektury* oraz *Św. Eustochio z palmą zwieńczoną koroną*, na znak jej

<sup>2</sup> Mało znana święta z Zakonu karmelitańskiego.

dziewictwa. Następne wizerunki ukazywały zakonników hieronimickich wedle porządku chronologicznego: *Fray Pedro Fernández Pecha* – pierwszy przełożony wspólnoty (il. 5); *Fray Fernando Yáñez de Figueroa* – drugi przełożony wspólnoty i założyciel klasztoru w Guadalupe; *Fray Pedro de Cabañuelas* – ukazany w momencie cudu eucharystycznego, który rozwił jego zwątpienie w obecność Boga żywego w konsekrowanej hostii; *Fray Vasco de Portugal*, proszący o Bożą pomoc w przewyciężeniu pokus; *Fray Alonso Fernández Pecha*, oddający się lekturze duchowej; *Fray Alonso de Ocaña* jako akolita; *Fray Diego de Jerez*, z potrójnie ukoronowaną palmą na znak heroicznej wierności radom ewangelicznym; *Fray Juan de Ledesma* – przedstawiony jako pogromca szatana, ukazanego w postaci wielkiego węża; oraz *Fray Hernando de Talavera* – wybrany na biskupa Grenady, przedstawiony w hieronimickim habicie i biskupim mucecie. Wszystkie te wizerunki hieronimickie ukazują postaci na tle pejzażu, i każdy z nich zawiera mniejszą scenę odnoszącą się do protagonisty przedstawienia (Mayer 182-185; Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 69-87).

Z roku 1656, jak przypuszcza Enrique Valdivieso, ma pochodzić wizerunek *Chrystusa dyskutującego z uczonymi w piśmie*, w kolekcji Museo del Prado. Na płótnie znajduje się jednak przemalowana data, którą odczytano jako 1686, przez co, pomimo różnic stylistycznych, większość badaczy uważa ten obraz za ostatnie dzieło artysty wykonane na płótnie. W tym samym czasie, gdy pracował nad malowidłami dla zakrytii hieronimickiej, Valdés Leal wykonał kilka znaczących płócien, podkreślających jego fascynację językiem artystycznym dojrzałego baroku. Najważniejszym przykładem tej ewolucji jest obraz w sewilskiej katedrze *Zaślubiny Marii z Józefem*, dzieło sygnowane i datowane w 1657 r. Z tego samego roku pochodzi także portret zakonnika mercedariańskiego Alonsa de Sotomayor y Caro, zachowany w Museo de Bellas Artes w Sewilli, ukazujący wybitne walory artysty jako portrecisty (Mayer 192; Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 88-89; Valdivieso, *Pintura barroca sevillana* 438).

W latach 1657-1659 powstało kilka znaczących prac artysty, m.in. *Ofiara Izaaka*, w kolekcji March w Palmie na Majorce, płótno, na którym malarz oddał dramat i ból ojca oraz lęk i cierpienie Izaaka. Podobne napięcie obecne jest również w dziele, o znakomitym rysunku, *Św. Łazarz, św. Maria Magdalena i św. Marta* (il. 6), w sewilskiej katedrze. Z kolei płótno *Madonna ze św. Janem i trzema Mariami*, w Museo de Bellas Artes w Sewilli, dodaje postawę pełną niedowierzania, ale i nadziei na wieść o zmartwychwstaniu Jezusa. Ten niezwykle świat uczuć obecny jest także w *Zdjęciu z krzyża*, w prywatnej kolekcji w Pontevedra, oraz w *La Piedad*, w Metropolitan Museum w Nowym Jorku. Wreszcie do tej grupy zaliczyć należy przechowywane w sewilskiej katedrze słynne *Uwolnienie*

św. Piotra, gdzie malarz w sposób mistrzowski ukazał kontrast między młodym, jaśniejącym, pewnym siebie aniołem-wyzwolicielem, a przerażonym i słabym, starym apostołem (Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 92-99; Valdivieso, *Valdés Leal* 132-145).

Od listopada 1659 do października 1660 artysta pracował nad kilkoma malowidłami do kościoła św. Benedykta de Calatrava w Sewilli, przechowywanymi dziś w kościele św. Magdaleny w stolicy Andaluzji. Do prawego bocznego retabulum malarz wykonał pełne ekspresji *Niepokalane Poczęcie*, a do lewego – *Kalwarię*, gdzie znakomicie oddał dramat śmierci Jezusa i ból towarzyszących Mu osób. W ołtarzu głównym znalazło się kilka mniejszych wizerunków: niezachowana do dziś *Madonna ze św. Benedyktem i św. Bernardem*, flankowana przez wyobrażenia świętych o świetnie uwydatnionych cechach anatomicznych, świadczących o poszukiwaniu przez artystę elegancji i piękna w odkrywaniu ludzkiego ciała: *Św. Jan Chrzciciel*, *Św. Andrzej*, *Św. Sebastian* i *Św. Katarzyna*. W drugiej kondygnacji umieszczono przestawienia: *Św. Antoni Opat*, *Św. Antoni Padewski* oraz *Św. Michał Archanioł*, a w zwieńczeniu niezachowane dziś wyobrażenie *Bóg Ojciec* (Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 98-106; Pérez Sánchez 374-375).

Jedną z najważniejszych serii w *oeuvre* artysty był zbiór malowideł ilustrujących żywot św. Ignacego Loyoli, przeznaczony na główne patio domu profesorów Towarzystwa Jezusowego w Sewilli, w dużej części zachowany w sewilskim Museo de Bellas Artes. Na jednym z płócien widnieje sygnatura artysty i data: 1660, co wskazuje na powstanie tej serii w latach 1660-1664. Prace te zachowały się w nie najlepszym stanie, wielokrotnie były przemalowywane, a i ich poziom wykonania pozostawia wiele do życzenia. Mogło to mieć swą przyczynę w zakontraktowanym bardzo niskim honorarium, które pochodziło z jałmużny wiernych. Pierwszy z obrazów tego cyklu ukazuje *Objawienie św. Piotra św. Ignacemu w Pampelunie podczas jego rekonwalescencji*. Drugi ilustrował *Objawienie Matki Boskiej z Dzieciątkiem św. Ignacemu i wręczenie mu cingulum czystości* na znak pokonania pokus cielesnych. Na kolejnym dziele, o świetnej jakości wykonania, *Św. Ignacy oddający się pokucie w jaskini w Manresie* (il. 7), zachowała się sygnatura artysty i data 1660. Inne obrazy wykazują więcej cech teatralności, ze względu na związek z ikonografią świętego: *Ekstaza św. Ignacego w Manresie*, *Św. Ignacy nawracający grzesznika*, *Św. Ignacy uzdrawiający opętanego*. Jednym z najlepszych płócien z całej serii jest *Objawienie Jezusa św. Ignacemu w drodze do Rzymu*, dzieło o znakomitej kompozycji, świetnie podkreślające obecność fizyczną objawiającego się Jezusa i świat emocji, podobnie zresztą, jak w przypadku malowidła: *Św. Ignacy otrzymujący bullę z rąk papieża Pawła III*. Słabszy poziom artystyczny prezentują dwa płótna: *Św. Ignacy medytujący nad monogra-*

mem Towarzystwa Jezusowego oraz Św. Ignacy wraz ze św. Franciszkiem Bor-giaszem kontemplujący alegorię Eucharystii (Mayer 203-205; Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 106-117).

W latach 1660-1664 Valdés Leal wykonał szereg udanych dzieł świadczących o dojrzałości jego stylu, wyrażonej nadto w pełnym ekspresji rysunku i połysku-jącej kolorystyce. W tym właśnie czasie powstały dwa wyjątkowe przedstawienia: *Alegoria marności* (il. 8), zachowane w Wadsworth Atheneum w Hartford, oraz *Alegoria zbawienia*, w York Art Gallery w Yorku. Malowidła te podkreślają mar-ność tego świata oraz związanych z nim przyjemności i bogactw, które są źród-łem krótkotrwałej radości. Traci się je niepostrzeżenie w ciągu krótkiego życia, przede wszystkim wskutek nieoczekiwanej śmierci. Zbawienie mogą zapewnić tylko modlitwa, umartwienie i czystość. To jakże ważne dla barokowej religij-ności przesłanie w krótkim czasie znalazło swego wybitnego apologetę w osobie Miguela Mañary, dla którego Valdés Leal namalował słynne „Hieroglify śmierci” w sewilskiej La Caridad (Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 117-121).

W roku 1661 powstało zachowane w muzeum uniwersyteckim w Ann Arbor (Michigan) *Zwiastowanie*, sygnowane i datowane, dzieło o barokowym rozmachu, kontrastowym oświetleniu i subtelnej grze emocji. Z tego samego roku pochodzi, przechowywana dziś w National Gallery w Londynie, sygnowana i datowana *Nie-pokalana z dwoma donatorami* (il. 9) – malowidło o jaśniejszej kolorystyce, zawierające dwa portrety, uważane za najlepsze, jakie wyszły spod pędzla artysty. Rów-nież w roku 1661 została wykonana dramatyczna *Droga na Kalwarię*, w Hispanic Society w Nowym Jorku oraz w Museo del Prado, ukazująca na pierwszym planie monumentalną postać Chrystusa cierpiącego, lecz pogodzonego z męką<sup>3</sup>. Tak-że w tym samym roku artysta ukończył dwie wersje kompozycji *Nalożenie or-natu św. Ildefonsowi*. Pierwsza z nich, pełna spokoju i delikatności, znalazła się w zwieńczeniu ołtarza w kaplicy św. Franciszka w sewilskiej katedrze, w miejsce drugiej, pełnej napięcia i dramatyzmu, której kapituła katedralna nie chciała przy-jąć (Mayer 221-222), zachowana w kolekcji March de Predio S’Avall.

W roku 1663 Valdés Leal namalował dla sewilskiej katedry, z przeznaczeniem do zwieńczenia ołtarza w kaplicy św. Jakuba St., wizerunek Św. *Wawrzyniec*, uka-zując monumentalną postać męczennika, klęczącego i wznoszącego w górę ra-miona. Z tego okresu pochodzi również przedstawienie Św. *Maria Magdalena*, w kolekcji Esperanzy de Borbón w Villamanrique de la Condesa, uznawane za jedno z najpiękniejszych kobiecych przedstawień w *oeuvre* artysty. Około 1665 r. twórca wykonał temperą dekorację malarską na sklepieniu kaplicy sakramentalnej

<sup>3</sup> Zachowało się kilka różnych wersji tego dzieła, m.in. w Bilbao, Valence, Vilanova i la Geltrú.

świętyni św. Andrzeja w Sewilli, przedstawiając czterech Ewangelistów, czterech Ojców Kościoła zachodniego oraz alegorie Eucharystii i Kościoła. W następnych latach namalował kilka interesujących płócien, reprezentujących szczytową fazę jego twórczości. Pierwsze z nich, *Wniebowzięcie Marii*, zachowane w National Gallery w Waszyngtonie, wpisuje się w cykl monumentalnych przedstawień Madonny, otoczonej zastępem aniołów w dynamicznych pozach. Kolejne dzieła przedstawiają św. Antoniego z Dzieciątkiem – zachowane w Museo de Bellas Artes w Walencji oraz w prywatnej kolekcji w Madrycie (il. 10) – gdzie zakonnikowi ukazuje się święta Rodzina wraz ze św. Anną. W pracach tych artysta ukazał szczególną więź łączącą Świętego z Jezusem, odmienną jednak od pełnego słodyczy i delikatności ujęcia Murilla (Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 134-152).

Z początkiem lat siedemdziesiątych XVII stulecia artysta namalował dwa znakomite obrazy dla kościoła św. Augustyna w Sewilli: *Niepokalane Poczęcie* oraz *Wniebowzięcie Marii*, obydwie zachowane w sewilskim Museo de Bellas Artes. *Niepokalana* uznawana jest za jedną z najbardziej spektakularnych wersji tego tematu w hiszpańskim baroku, z kolei *Wniebowzięcie* (il. 11) epatuje dynamiką i gwałtownością ekspresji (Mayer 191-192; Pérez Sánchez, *Pintura* 375-376).

W 1672 roku Valdés Leal ukończył dla kościoła brackiego La Caridad w Sewilli swe dwa najbardziej znane dzieła, zwane hieroglifami śmierci, które utrwały sławę artysty jako malarza śmierci. Jednak zamysł ich powstania zawdzięczamy Miguelowi Mañarze, charyzmatycznemu przełożonemu bractwa, który w ramach szczegółowo przemyślanego programu ikonograficznego zlecił artyście wykonanie tych dwóch płócien (Palomino de Castro y Velasco 1053; Valdivieso, *Valdés Leal* 218-227; Mañara, *Rozprawa o prawdzie passim*; *Kultura artystyczna passim*).

Z tego samego roku pochodzi wielkie malowidło *Wizja św. Franciszka w Porcjunkuli*, sygnowane i datowane, do retabulum głównego ołtarza w kościele Kapucynów w Cabra, dziś w kolegium Pijarek w tym samym mieście. To pełne dramaturgii wyobrażenie mistycznego doświadczenia dopełniają postaci św. Józefa oraz św. Antoniego Padewskiego. W roku 1673 powstało sygnowane i datowane, pełne ekspresji *Nawiedzenie*, w kolekcji Heim w Paryżu, a na przełomie 1673 i 1674 artysta wykonał wizerunek *Św. Ferdynand* dla katedry w Jaén. Przedstawienie to nosi cechy apoteozy i podkreśla tryumf monarchy, pogromcy Maurów i wyzwoliciela miasta. W tym samym czasie malarz zrealizował na życzenie abpa Ambrosio de Spinoli cykl małych przedstawień, ilustrujących żywot św. Ambrożego, przeznaczonych do nastawy ołtarzowej w dolnym oratorium pałacu arcybiskupiego w Sewilli. Zbiór ten uległ rozproszeniu; dziś znajdujemy jego ślady w kolekcjach europejskich i amerykańskich. Składał się z siedmiu niewielkich malowideł wy-



konanych z iście barokowym rozmachem, właściwym artyście: *Cud pszczół*, *Św. Ambroży mianowany gubernatorem Mediolanu*, *Św. Ambroży konsekrowany na biskupa Mediolanu*, *Św. Ambroży nawraca św. Augustyna* (il. 12), *Św. Ambroży zabrania wstępu cesarzowi Teodozjuszowi do świątyni*, *Św. Ambroży rozgrzeszający cesarza Teodozjusza*, *Św. Ambroży przyjmuje wiatyk* (Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 166-173, 179-185; Brown, *Painting* 223; Álvarez Lopera *passim*).

Niezwykle interesująca jest również seria ośmiu malowideł ilustrujących żywot św. Ignacego Loyoli w kościele św. Piotra w Limie, powstała ok. 1675 r. W jej skład wchodzi następujące płótna: *Objawienie się Matki Bożej św. Ignacemu w Pampelunie*, *Ekstaza św. Ignacego w szpitalu w Manresie*, *Uwięzienie św. Ignacego w Alkali*, *Ukazanie się Jezusa św. Ignacemu w drodze do Rzymu*, *Św. Ignacy informuje braci o zamiarze utworzenia Towarzystwa Jezusowego*, *Św. Ignacy żegna św. Franciszka Ksawerego*, *Św. Ignacy otrzymuje z rąk papieża Pawła IV zatwierdzenie konstytucji Towarzystwa*, *Śmierć św. Ignacego* (Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 186-193).

W ostatniej dekadzie swego życia artysta zajęty był przede wszystkim pracami nad dekoracją kilku obiektów kultu religijnego w Sewilli, a zwłaszcza kościołów: brackiego La Caridad, św. Klemensa oraz przy Hospital de los Venerables. W roku 1682 ukończył *Niepokalane Poczęcie* o rozbudowanej ikonografii maryjnej, zachowane w kolekcji Arango w Madrycie, uprzednio w Meadows Museum w Dallas, a rok później – wizerunek *Św. Ferdynand wkraczający do Sewilli*, malowidło ścienne w sewilskim klasztorze św. Klemensa. W tej samej świątyni wykonał przedstawienia czterech Ewangelistów, *Laktację św. Bernarda*, malowidła *Św. Benedykt* i *Św. Scholastyka* oraz dwa duże przedstawienia poświęcone postaci patrona kościoła: *Św. Klemens wyprowadzający wodę na pustyni* oraz *Cudowne odzyskanie ciała św. Klemensa* (Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 199-200).

W brackiej świątyni La Caridad malarz przedstawił temperą wizerunki czterech świętych, którzy osiągnęli doskonałość dzięki praktyce dzieł miłosierdzia: *Św. Marcin z Tours*, *Św. Julian*, *Św. Jan Jałmużnik* oraz *Św. Tomasz de Villanueva*. Dziełem Valdésa Leala są także czterej Ewangelisci w pendentywach kopuły oraz ośmiu aniołów z *arma Christi* w jej wnętrzu (il. 13). W 1681 r., już po śmierci wielkiego jałmużnika Sewilli Miguela Mañary, wykonał jego słynny portret, celem utrwalenia rysów zmarłego dla potomnych. Artysta ukazał go siedzącego przy stole w kapitułarzu bractwa, wykładającego członkom wspólnoty napisaną przez siebie regułę wspólnoty. Trzy lata później ukończył monumentalne *Podniesienie Krzyża Świętego*, będące zwieńczeniem programu ikonograficznego w La Caridad. Malowidło to umieszczono nad chórem świątyni, gdzie znajduje się po dziś dzień. Ilustruje ono epizod z legendy o Świętym Krzyżu, odnoszący się

do odzyskania tej bezcennej relikwii przez cesarza Herakliusza od Persów (Mayer 195-196; Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 194-199).

Ostatnim akordem twórczości artystycznej Valdésa Leala był wystrój świątyni przy Hospital de los Venerables w Sewilli. Pomagał mu w tym jego syn Lucas, który po śmierci ojca doprowadził prace do końca. Dziełem Valdésa Leala jest z pewnością wykonanie malowideł sklepienia prezbiterium, zapewne wedle wskázówek don Justina de Neve. Artysta przedstawił tam św. Piotra i św. Klemensa oddających cześć Chrystusowi. Obydwaj papieże reprezentują najwyższy stopień kapłaństwa, którego głównym celem jest sprawowanie Najświętszej Ofiary. Autorstwa Valdésa Leala są również medaliony przedstawiające biskupów zamordowanych za wiarę w początkach chrześcijaństwa w Hiszpanii: *Św. Laureano*, *Św. Flawian*, *Św. Carpóforo*, *Św. Fulgencjusz*, *Św. Cecyliusz*, *Św. Ildefons* i *Św. Pius*. Staremu malarzowi przypisuje się także dekorację pendentywów oraz rysunek aniołów z atrybutami liturgicznymi, które ukończył już jego syn. Wspólnym dziełem pozostaje z pewnością malowidło na suficie w tamtejszej zakrystii, prezentujące *Tryumf Krzyża Świętego*, mistrzowskie przedstawienie ukazujące w otwartej przestrzeni czterech aniołów w locie podtrzymujących Drzewo Krzyża (Mayer 205-206; Valdivieso, *Juan de Valdés Leal* 200-205).

Malarza interesowała również grafika, czego świadectwem jest jego *Autoportret*, zachowany w madryckiej Bibliotece Narodowej, przedstawienie monstrancji Juana de Arfe oraz ilustracje do książki Torre Farfána o uroczystościach związanych z kanonizacją św. Ferdynanda. Artysta tworzył także rzeźby, które jednak nie zachowały się (Angulo Iñíguez 383).

Tradycja często ukazywała Juana de Valdésa Leala jako człowieka konfliktowego, gwałtownego i dumnego, w przeciwieństwie do skromnego i pokornego Murilla, co jednak nie znajduje rzetelnego potwierdzenia w źródłach. Podobnie przypisywano artyście nadmierne zainteresowanie śmiercią, co miało związek ze słynnymi obrazami rzeczy ostatecznych ze świątyni La Caridad (*Kultura artystyczna passim*; Witko, „La pintura” 523-532).

Zawieszane w półmroku pod chórem kościoła dwa płótna Juana de Valdésa Leala, nazywane od swego początku hieroglifami śmierci lub też hieroglifami ostatnich chwil bądź hieroglifami rzeczy ostatecznych, od czasu powstania w 1672 r. nieprzerwanie fascynują kolejne pokolenia<sup>4</sup>. To rzadki przykład, by malowidła dotyczące śmierci, grobu i rozkładu ciała stanowiły tak żywy przedmiot zaintereso-

---

<sup>4</sup> Sewilla, Archivo de la Santa Caridad, *Libro III de los Cabildos 1672-1676* [copia literal de 1899], 157; *Beatificationis et canonizationis* 44-45; Valdivieso, *Valdés Leal* 226. Na temat znaczenia terminu *jeroglífico* w kulturze hiszpańskiej zob. Gállego 30.

wania. Choć obrazy te wyszły spod pędzla konkretnego artysty, jakim był członek bractwa od 1667 r. – Valdés Leal, jednakże ich pomysłodawcą był Miguel Mañara. Utrzymywał on bliskie relacje z malarzem i z pewnością znał jego dwa wczesne dzieła o tej tematyce<sup>5</sup>, dlatego poprosił właśnie Valdésa Leala o namalowanie makabrycznych obrazów śmierci. *Mysterium mortis* w ujęciu Mañary, jak wyjaśniał to przede wszystkim w swym *Discurso de la verdad*, będącym inspiracją dla płócien Valdésa Leala, wskazuje na kruchość życia, nieuniknioność śmierci, a w konsekwencji błahość chwały światowej i ziemskich ambicji. Stanowi ono głęboką refleksję na temat marności życia i tryumfu śmierci. Temperament artystyczny Valdésa Leala ucieleśnił myśl wielkiego odnowiciela La Caridad, który przypomniał, iż śmierć osiągnie każdego człowieka, że przybędzie ona w mgnieniu oka, obnaży nas z chwały światowej i równając wszystkich bez wyjątku, wprowadzi na sąd, którego wynik zdecyduje, czy będziemy zbawieni czy potępieni. Malowidła te z pewnością stanowią również odbicie szczególnego doświadczenia śmierci przez Mañarę, który w ciągu trzydziestu pięciu lat swego życia stracił niemal wszystkich najbliższych. Zgon żony w 1661 r. sprawił, że śmierć stała się jednym z istotnych elementów jego rozmyślania i działania, co wyraził własnymi słowami w *Discurso de la verdad*, wydanym po raz pierwszy w 1671 r., a więc rok przed zapłaceniem Valdésowi Lealowi za malowidła w La Caridad. Z pewnością artysta musiał znać tekst *Rozprawy*, już to z rękopisu, a nawet z pierwszej jej edycji, skoro licencja na druk została wydana 8 czerwca 1671 r.<sup>6</sup>

Za dwa „Hieroglify śmierci”, ukończone w 1672 r., zapłacono Valdésowi Lealowi 5740 realów<sup>7</sup>. Zawieszono je pod chórem świątyni, tuż przy wejściu. Po stronie Ewangelii znalazło się pierwsze z malowideł, zatytułowane *In ictu oculi* (220 x 216 cm, il. 14), przypominające, iż śmierć nadejdzie w momencie, w którym się najmniej jej spodziewamy, przybędzie ona „w mgnieniu oka”. Tytuł płótna zaczerpnięto z *Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian* (1 Kor 15,52): „W jednym momencie, w mgnieniu oka”. Nagle pojawiająca się śmierć została przedstawiona jako szkielet, który lewym ramieniem trzymająca trumnę, kosę i całun, prawym

<sup>5</sup> Dziś w kolekcjach w York oraz w Hartford.

<sup>6</sup> Sewilla, Archivo de la Santa Caridad, *Libro III de los Cabildos* 157; Sewilla, Archivo de la Santa Caridad, *Libro general de inventarios de esta Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesu Cristo. Año 1674*, k. 15r; Mañara, *Rozprawa o prawdzie passim*; Gué Trapier, *Valdés Leal Spanish Baroque Painter* 54; Brown, „Hieroglyphs” 269-270.

<sup>7</sup> Valdés Leal był więc daleko słabiej opłacanym artystą niż Murillo. Za duży portret Mañary z 1681 r. otrzymał zaledwie 440 realów.

gasi świecę, nad którą widoczne jest tytułowe motto „In ictu oculi”, a stopą depcze glob ziemi<sup>8</sup>.

Wydaje się, że jest to typowe wyobrażenie śmierci, o popularnym znaczeniu symbolicznym gaszenia płonącej świecy, jednak zastosowanie obydwu tych motywów razem, wraz z mottem, jest na wskroś oryginalne. Aby ukazać marność – *vanitas* – życia i dóbr doczesnych oraz by zachęcić braci do ich porzucenia, Valdés Leal ukazuje szereg atrybutów doczesnych. Na marmurowym grobie położono białą liturgiczną kapę oraz czerwony królewski płaszcz, na których znalazły się: zbroja i szpada, berło, krzyż papieski, pastorał, mitra, kapelusz kardynalski, tiara, korona cesarska i królewska, Order Złotego Runa oraz liczne księgi religijne, naukowe i historyczne. Dostrzegamy tytuły następujących dzieł: Leóna de Castro – komentarz do Izajasza, Suáreza – *Comentarios a Santo Tomás*, Pliniusza – *Naturalis historiae*, Prudencia de Sandoval – *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Wielka otwarta księga ukazuje ilustrację podkreślającą krótkotrwałość ziemskiego tryumfu. Rycina ta, autorstwa Theodora van Thuldena wedle rysunku Rubensa, zamieszczona w dziele Gevartiusa *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci hispaniarum infantis*, wydanym w 1641 r., przedstawiała łuk triumfalny, jaki wzniesiono na cześć kardynała infanty Ferdynanda w związku z jego wkroczeniem do Antwerpii po bitwie pod Nördlingen (Gestoso y Pérez 116-118; Guichot y Sierra 42-52; Gué Trapier, *Valdés Leal. Baroque Concept of Death* 38-41; Gué Trapier, *Valdés Leal Spanish Baroque Painter* 57-58; Brown, „Hieroglyphs” 270; Valdivieso i Serrera 62-63; Valdivieso, *Valdés Leal* 218-223).

Symbole wielkości i władzy w mgnieniu oka pogrążają się w ciemności, dzieło życia tonie w mrokach śmierci, które sprawiają, że oglądający je, podobnie jak – o czym Mañara pisze w III rozdziale swego traktatu – Aleksander Wielki i Scypion ze swej trumny, uznali: „marność nad marnościami i wszystko marność”<sup>9</sup>. To wszystko czyni ten „hieroglif” autentycznym przykładem *vanitas*, podkreślającym głęboką tajemnicę śmierci i ulotności życia. Symbole dóbr doczesnych, zdeptane przez śmierć, miały wzbudzić wzdrganie dla tych wartości oraz zachęcić do

---

<sup>8</sup> W tym samym rozdziale swego listu św. Paweł pisze: „Trzeba bowiem, ażeby królował, aż położy wszystkich nieprzyjaciół pod swoje stopy. Jako ostatni wróg, zostanie pokonana śmierć (1 Kor 15,25-26); por. Gué Trapier, *Valdés Leal. Baroque Concept of Death* 38.

<sup>9</sup> Koh 1,2. Por. Mañara, *Rozprawa o prawdzie*, nr III: „Szukaj Aleksandra, wzywaj Scypiona, i może ich prochy znajdują się w jakimś ceglany murze albo pod płotem jakiegoś ogrodu. Zapytaj ich, jak im się wiedzie, a szepcem odpowiedzą ci: *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas*”; wg Mañara, *Rozprawa o prawdzie* 33-34.

rezygnacji z nich, aby podejmując drogę miłosierdzia, dojść do życia wiecznego (Valdivieso i Serrera 62-63).

Chociaż malowidło *In ictu oculi* postrzegamy dziś przede wszystkim jako dzieło sztuki, jednak należałoby pamiętać, iż przecież nie taki zamysł przyświecał Mañarze, który poprzez płótno Valdésa Leala chciał przekazać konkretne treści. Aby je zrozumieć, potrzeba spojrzeć na ten obraz w pierwotnym kontekście kulturowym, związanym z modlitwami żałobnymi, kazaniami pogrzebowymi i pobożnymi praktykami duchowymi epoki (Valdivieso i Serrera 63).

Po stronie Epistoły, pod chórem świątyni, zawieszono drugie płótno (220 x 216 cm), jeszcze bardziej makabryczne i gwałtowne niż poprzednie: *Finis gloriae mundi* (il. 15). Znajduje ono swą bezpośrednią inspirację w IV rozdziale *Rozprawy o prawdzie*:

Spójrz na jakąś kryptę: wejdz do środka z szacunkiem i popatrz na twoich rodziców lub twoją żonę (o ile ją straciłeś) albo na przyjaciół, których miałeś: zobacz, jaka cisza. Nie słyhać żadnych dźwięków, dochodzi jedynie szmer korników i innych robaków. A wrzawa paziów i lokajów, gdzież się podziała? Wszystko pozostało tam: przyjrzyj się klejnotom tego pałacu umarłych – kilka rozpiętych pajęczyn. A mitra i korona? Również je tam zostawili. (Mañara, *Rozprawa o prawdzie* 37-38)

*Koniec sławy światowej*, ukazuje właśnie taką kryptę, do której prowadzą schody widoczne w tle, gdzie pojawiają się sowa i nietoperz. W podziemiu znajduje się kilka otwartych butwiejących trumien: na pierwszym planie widoczne jest zżerane przez robactwo, rozkładające się ciało biskupa, obok leży trumna ze zwłokami rycerza Calatravy, pochowanego w stroju zakonnym, w głębi z kolei majaczy zagrożona w cieniu trumna z ciałem w stanie głębokiego rozkładu oraz liczne kości i czaszki, które potęgują makabryczną treść przedstawienia (Gestoso y Pérez 114-116; Valdivieso, *Valdés Leal* 224-227; Valdivieso, *Vanidades* 110-114).

Obecność w krypcie trzech trumien wiąże się, zdaniem Elizabeth du Gué Trapier, ze średniowieczną legendą o trzech żywych i trzech zmarłych, choć ci pierwsi nie zostali ukazani, jednak zmarli odpowiadają dokładnie opisowi legendy. Jeden z nich miał się zwrócić do trzech żyjących: „Czym jesteście, my byliśmy; czym jesteśmy, wy będziecie” (Gué Trapier, *Valdés Leal. Baroque Concept of Death* 37-38; Gué Trapier, *Valdés Leal Spanish Baroque Painter* 57; por. Białostocki 89-92).

Mañara w swej *Rozprawie* prowokuje: „Spróbuj rozróżnić wśród nich bogacza od nędzarza, mędrca od głupca lub małego od wielkiego; wszyscy są kośćmi, wszyscy czaszkami, wszyscy mają tę samą postać” (Mañara, *Rozprawa o prawdzie* 65). Malowidło to miało więc nie tylko przypominać oglądającemu jego zgon

i śmierć jego bliskich, ale mówiło również o powszechności śmierci – wszyscy umrą, duchowni i świeccy, szlachetnie urodzeni i plebejusze, bogaci i biedni, sprawiedliwi i grzesznicy. Aluzję do duchowieństwa przywołuje na obrazie postać biskupa, a do świeckich i szlachetnie urodzonych – trup rycerza zakonu Calatravy. W tym ostatnim, zgodnie ze świadectwem Juana de Cárdenasa oraz don Pedra de León, należy dopatrywać się samego Mañary. Polecając Valdésowi Lealowi namalować swoje zwłoki, Miguel chciał podkreślić, co później zawarł również w inskrypcji nagrobnej, iż brat starszy La Caridad również umarł, zostawiając przemijającą chwałę tego świata (*Beatificationis et canonizationis* 285; Martín Hernández 120).

W górnej części malowidła pojawia się dłoń Chrystusa trzymająca zrównoważoną wagę z dwiema szalami. Ten detal posiada istotne znaczenie, łączy on bowiem „Hieroglify śmierci” Valdésa Leala z „Hieroglifami zbawienia” Murilla. Stajemy więc wobec Chrystusa Sędziego, gdyż element ten przywołuje drugą z rzeczy ostatecznych człowieka – sąd. Jego, podobnie jak śmierci, doświadczą wszyscy – nie tylko duchowni i szlachetnie urodzeni, ale także bogaci i biedni, sprawiedliwi i grzesznicy. Równowaga szal wzmocniona została przez wyrażenia „Ni más” (ani więcej), „Ni menos” (ani mniej), podkreślające, iż wszyscy ludzie, bez względu na stan, mogą się zbawić lub skazać na potępienie, w zależności od tego, czy wybiorą drogę grzechu, czy cnoty. Na lewej szali występuje napis „Ni más” wraz ze zwierzętami, symbolizującymi prowadzące do potępienia siedem grzechów głównych. Są to: paw – symbol pychy, nietoperz umieszczony na sercu – zazdrości, pies – gniewu, świnia – nieumiarkowania, koza – chciwości, małpa – nieczystości, leniwiec – lenistwa. Na prawej szali, „Ni menos”, znajdują się symbole modlitwy, ascezy i miłosierdzia: modlitewniki – na jednym widnieje napis „Salt. de David” (Psałterz Dawidowy), dyscypliny, bicz, łańcuch, włosiennica, krzyż najeżony kolcami, chleby, a ponad tym wszystkim płonące serce z monogramem Chrystusa. Waga znajduje się jednak w stanie równowagi. To sam człowiek wybiera sposób życia i postępowania, które przechylają szalę wagi, prowadząc do zbawienia lub potępienia (Gué Trapier, *Valdés Leal. Baroque Concept of Death* 34-37; Brown, „Hieroglyphs” 270-271).

„Hieroglify śmierci” mówią więc o dwóch aspektach śmierci: końcu i początku. Koniec życia ziemskiego, który przychodzi „In ictu oculi”, wskazuje na marność tego świata i jego dóbr. Jednocześnie śmierć prowadzi człowieka na sąd szczegółowy, gdzie będzie osądzony wedle swego ziemskiego życia, co ilustruje *Finis gloriae mundi*. Jednakże malowidło ukazuje wagę w stanie zrównoważenia, a sąd znajdzie rozstrzygnięcie, gdy jedna z szal przeważy drugą. Napis „Nie mniej” na prawej szali wskazuje zatem na minimum, które może równoważyć

szalę siedmiu grzechów głównych. Aby przeważyć prawą szalę potrzeba czegoś „więcej”. Owo „więcej” stanowi odpowiedź na wezwanie do praktykowania dobrych uczynków, wyrażone w innej części programu ikonograficznego świątyni w *Mysterium caritatis*. Przypomina o tym również napis umieszczony pod chórem, pochodzący z dwudziestego piątego rozdziału *Ewangelii św. Mateusza*, spinający dwa malowidła Valdésa Leala. W słowach tych Chrystus ma zwrócić się na Sądzie Ostatecznym do zbawionych: „Słuchajcie głosu Pańskiego. Błogosławieni Ojca Mojego, weźcie w posiadanie Królestwo przygotowane Wam od założenia świata, Bo byłem głodny, a daliście mi jeść [...]” (Mt 25,34-35). „Hieroglify śmierci” z sewilskiej La Caridad akcentują zatem podstawowe prawdy wiary dotyczące kresu życia: śmierć, sąd, stan wiecznej szczęśliwości lub potępienia, uzależniony od wagi postępowania człowieka, zachęcając do pełnienia dzieł miłosierdzia, umożliwiających osiągnięcie wiecznej szczęśliwości (Brown, „Hieroglyphs” 271-272; Valdivieso, *Valdés Leal* 220).

Swym dramatycznym realizmem „Hieroglify śmierci” są w stanie przerazić i wstrząsnąć najbardziej oziębłym widzem. Już sam Murillo widząc te malowidła, miał powiedzieć, że oglądając te płótna, trzeba sobie zatkać nos (Hernández Romero 47). Jednak *Mysterium mortis* nie ogranicza się tylko do przejmującej dreszczem wizji naszego przemijania – *vanitas*. Wręcz przeciwnie, niosąc ukryte przesłanie moralizatorskie, akcentuje potrzebę chrześcijańskiej *Caritas* (Mañara, *Regla* 94-97).

Juan de Valdés Leal był jedną z najbardziej oryginalnych osobowości sewilskiego malarstwa, niekiedy uznawany nawet za najbardziej barokowego z hiszpańskich malarzy, artystę tworzącego ekspresyjne dzieła, ukazujące pełne napięcia postaci, o nerwowych gestach i ponurych twarzach, nierzadko o wyjątkowej brzydocie. Jednak światową sławę zyskały jego pełne dramatycznej prawdy „Hieroglify śmierci” ilustrujące tajemnicę śmierci i przemijania, które sprawiły, iż artysta fascynuje nieprzerwanie swym spojrzeniem przekraczającym granice życia.

#### BIBLIOGRAFIA

- Álvarez Lopera, José. *Valdés Leal. La vida de San Ambrosio* [kat. wyst.], Madrid, Museo del Prado 2003-2004, Sevilla, Museo de Bellas Artes 2004. Madrid: Museo Nacional del Prado, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 2003.
- Angulo Iñiguez, Diego. *Pintura del siglo XVII* (Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico, vol. XV). Plus Ultra, 1971.

- Beatificationis et canonizationis Venerabilis Servi Dei Michaelis Mañara Equitis de Calatrava et fundatoris nosocomii vulgo „de la Santa Caridad”*. Typis Poliglottis Vaticanis, 1978.
- Białostocki, Jan. *Pleć śmierci*. Wyd. 2. Słowo/obraz terytoria, 2007.
- Brown, Jonathan. “Hieroglyphs of Death and Salvation. The Decoration of the Church of the Hermandad de La Caridad”. *Art Bulletin*, t. 52, nr 3, 1970, ss. 265-277.
- Brown, Jonathan. *Painting in Spain 1500-1700*. Yale University Press, 1998.
- Gállego, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Wyd. 4. Cátedra, 1996.
- Gestoso y Pérez, José. *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Oficina tipográfica de Juan P. Gironés, 1916.
- Gué Trapier, Elizabeth du. *Valdés Leal Spanish Baroque Painter*. Hispanic Society of America, 1960.
- Gué Trapier, Elizabeth du. *Valdés Leal. Baroque Concept of Death and Suffering in His Paintings*. Hispanic Society of America, 1956.
- Guichot y Sierra, Alejandro. *Los famosos jeroglíficos de la muerte de Juan de Valdés Leal de 1672. Análisis de sus alegorías*. Impr. de Álvarez y Rodríguez, 1930.
- Hernández Romero, Antonio. “Aproximación a la vida y obra de Juan de Valdés Leal”. *Juan de Valdés Leal (1622-1690)* [kat. wyst.], Córdoba, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur 2001. CajaSur, 2001, ss. 15-67.
- Juan de Valdés Leal (1622-1690)* [kat. wyst.], Córdoba, Sala de Exposiciones Museísticas CajaSur 2001. CajaSur, 2001.
- Kinkead, Duncan Theobald. *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*. Garland Publishing, Inc., 1978.
- Kinkead, Duncan Theobald. “Juan de Valdés Leal”. *The Dictionary of Art*, red. Jane Turner, vol. XXXI, Grove’s Dictionaries Inc., 1996, ss. 808-811.
- Kultura artystyczna siedemnastowiecznej Sewilli a don Miguel Mañara i jego dzieło*, red. Andrzej Witko, Wydawnictwo AA, 2010.
- Mañara, Miguel. *Regla de la muy humilde Hermandad de la Hospitalidad de la Santa Caridad de Ntro. Sr. Jesuchristo sita en su casa y hospital del Sr. San Jorge de la ciudad de Sevilla [Sevilla 1675]*. Imprenta San Antonio, 1955.
- Mañara, Miguel. *Rozprawa o prawdzie*, red. Andrzej Witko, Wydawnictwo AA, 2008.
- Martín Hernández, Francisco. *Miguel Mañara*. Universidad de Sevilla, 1981.
- Mayer, August Liebmann. *Die Sevillaner Malerschule. Beiträge zu ihrer Geschichte*. Verlag von Klinkhardt und Biermann, 1911.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica* (wyd. 1, Madrid 1715-1724), red. Juan A. Ceán Bermúdez. M. Aguilar, 1947.
- Pérez Calero, Gerardo. *J. de Valdés Leal (1622-1690) un barroco romántico*. Caja San Fernando, 1991.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Cátedra, 1992.



- Sewilla, Archivo de la Santa Caridad. Libro general de inventarios de esta Hermandad de la Santa Caridad de Nuestro Señor Jesu Cristo. Año 1674.
- Sewilla, Archivo de la Santa Caridad. Libro III de los Cabildos 1672-1676 [copia literal de 1899].
- Valdivieso, Enrique. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Wyd. 3. Ediciones Guadalquivir, 2002.
- Valdivieso, Enrique. *Juan de Valdés Leal*. Ediciones Guadalquivir, 1988.
- Valdivieso, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Ediciones Guadalquivir, 2003.
- Valdivieso, Enrique. *Valdés Leal* [kat. wyst.], Madrid, Museo del Prado 1991, Sevilla, Museo de Bellas Artes 1991. Madrid–Sevilla: Museo del Prado, Junta de Andalucía, 1991.
- Valdivieso, Enrique. *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.
- Valdivieso, Enrique, and Juan Miguel de Serrera. *El Hospital de La Caridad de Sevilla*. Hermandad de la Caridad, 1980.
- Witko, Andrzej. “La pintura como representación de «Vanitas»: Murillo – Valdés Leal – Mañara. De las relaciones entre el arte y la literatura en la Sevilla del siglo XVII”. *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, red. Kazimierz Sabik i Karolina Kumor, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, 2010, ss. 523-532.
- Witko, Andrzej. “Lucas Valdés i jego twórczość. W cieniu wielkiego ojca”. *Tendit in ardua virtus. Studia ofiarowane Profesorowi Kazimierzowi Kuczmanowi w siedemdziesięciolecie urodzin*. Zamek Królewski na Wawelu, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie, 2017, ss. 233-244.
- Witko, Andrzej. *Sewilskie malarstwo siedemnastego wieku. Od wizji mistycznych do martwych natur*. Wydawnictwo AA, Wydawnictwo Jedność, 2013.
- Witko, Andrzej. „Valdés Leal Juan de”. *Encyklopedia Katolicka*, t. 20, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2014, 8-9.

#### SPIS ILUSTRACJI

1. Juan de Valdés Leal, *Autoportret*, ok. 1660, akwaforta; Madryt, Biblioteca Nacional, fot. domena publiczna.
2. Juan de Valdés Leal, *Procesja św. Klary ze świętą Hostią*, 1653, olej na płótnie; Sewilla, Magistrat; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*.
3. Juan de Valdés Leal, *Matka Boska Złotników*, 1654-1656, olej na płótnie; Kordoba, Museo de Bellas Artes; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*.
4. Juan de Valdés Leal, *Pokusy św. Hieronima*, 1657, olej na płótnie; Sewilla, Museo de Bellas Artes; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*.

5. Juan de Valdés Leal, *Fray Pedro Fernández Pecha*, 1656-1657, olej na płótnie; Sewilla, Museo de Bellas Artes; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*.
6. *Św. Łazarz, św. Maria Magdalena i św. Marta*, 1657-1659, olej na płótnie; Sewilla, katedra; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*.
7. Juan de Valdés Leal, *Św. Ignacy oddający się pokucie w jaskini w Manresie*, 1660, olej na płótnie; Sewilla, Museo de Bellas Artes; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*.
8. Juan de Valdés Leal, *Alegoria Vanitas*, 1660, olej na płótnie; Hartford, Wadsworth Atheneum; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*.
9. Juan de Valdés Leal, *Niepokalana z dwoma donatorami*, 1661, olej na płótnie; Londyn, National Gallery; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*.
10. Juan de Valdés Leal, *Wizja św. Antoniego*, 1665-1669, olej na płótnie; Madryt, kolekcja prywatna; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*.
11. Juan de Valdés Leal, *Wniebowzięcie*, 1670-1672, olej na płótnie; Sewilla, Museo de Bellas Artes; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*.
12. Juan de Valdés Leal, *Św. Ambroży nawraca św. Augustyna*, ok. 1673, olej na płótnie; Saint Louis, Art Museum; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*.
13. Juan de Valdés Leal, malowidła w kopule świątyni, 1678-1682; Sewilla, kościół La Santa Caridad; fot. A. Witko.
14. Juan de Valdés Leal, *In actu oculi*, 1672, olej na płótnie; Sewilla, Hospital de la Caridad; fot. Hermandad de la Caridad.
15. Juan de Valdés Leal, *Finis gloriae mundi*, 1672, olej na płótnie; Sewilla, Hospital de la Caridad; fot. Hermandad de la Caridad.

## JUAN DE VALDÉS LEAL I JEGO „HIEROGLIFY ŚMIERCI”

### Streszczenie

Juan de Valdés Leal (1622-1690) był jedną z najbardziej oryginalnych osobowości sewilskiego malarstwa, niekiedy uznawany nawet za najbardziej barokowego z hiszpańskich malarzy, artystę tworzącego ekspresyjne dzieła, ukazujące pełne napięcia postaci, o nerwowych gestach i ponurych twarzach, nierzadko o wyjątkowej brzydocie. Przypuszcza się, iż terminował w pracowni Antonia del Castillo w Kordobie od ok. 1644 r. Jego najstarsze prace wykazują cechy naturalistyczne, o twardym rysunku, żywej kolorystyce i pewnej przenikliwości. Widoczny jest w nich wpływ Juana de Ucedy, Francisca Vareli, Francisca de Herrery St. oraz Antonia del Castillo i Francisca de Zurbarána. Z kolei ekspresja postaci i zastosowanie światłocienia przywołują prace José de Ribery. Po roku 1655 jego płótna wskazują na ewolucję stylu w kierunku większej dynamiki, co było wynikiem wpływu Francisca de Herrery Mł. Rysunek artysty stał się wówczas lżejszy, kolorystyka bardziej lśniąca i przeźroczysta. W 1659 r. został mianowany miejskim egzaminatorem malarzy sewilskich, a rok później był jednym z założycieli Akademii Malarstwa, której z czasem został nawet prezesem. W roku 1664 przebywał na dworze królewskim i poznał bogate kolekcje monarsze oraz nawiązał liczne kontak-

ty z innymi malarzami, m.in. Francisco Rizi i Claudio Coello. W 1667 został członkiem elitarnego bractwa La Caridad w Sewilli, dla którego w 1672 r. zrealizował kilka dzieł, m.in. słynne „Hieroglify śmierci” (*In ictu oculi, Finis gloriae mundi*), które sprawiły, iż artysta fascynuje nieprzerwanie swym spojrzeniem przekraczającym granice życia. Często też podejmował się innych aktywności niż malowanie obrazów sztalugowych, najczęściej złocąc retabula i wykonując polichromie. Tworzył także ryciny, ilustracje książkowe oraz rzeźby, które jednak nie zachowały się.

**Słowa kluczowe:** Juan de Valdés Leal; malarstwo hiszpańskie; XVII w.; barok; Sewilla; hieroglify śmierci.

## JUAN DE VALDÉS LEAL AND HIS “HIEROGLYPHS OF DEATH”

### S u m m a r y

Juan de Valdés Leal (1622-1690) was one of the most original personalities of Seville painting, sometimes considered even the most Baroque of Spanish painters, an artist who created expressive works, showing tense figures, with nervous gestures and gloomy faces, often exceptionally ugly. He is thought to have been an apprentice at Antonio del Castillo’s studio in Córdoba from around 1644. His oldest works show naturalistic features with hard brush, lively colours and certain sharpness. They show the influence of Juan de Uceda, Francisco Varela, Francisco de Herrera the Elder, Antonio del Castillo and Francisco de Zurbarán. On the other hand, the expression of characters and the use of chiaroscuro evoke the works of José de Ribera. After 1655, his canvases indicate the evolution of the style towards greater dynamism, which was influenced by Francisco de Herrera the Younger. At that time, the artist’s brush became lighter, the colours more shiny and transparent. In 1659 he was appointed the city examiner of Seville painters, and a year later he was one of the founders of the Academy of Painting, of which he even became president. In 1664 he stayed at the royal court and became acquainted with the rich royal collections and established numerous contacts with other painters, including Francisco Rizi and Claudio Coello. In 1667 he became a member of the elite La Caridad brotherhood in Seville, for which he produced several works in 1672, including the famous “Hieroglyphs of Death” (*In ictu oculi, Finis gloriae mundi*), in which the artist incessantly fascinates the viewers with his vision that crosses the boundaries of life. He was also often undertaking activities other than easel painting, most often gilding reredos and making polychromes. He also created engravings, book illustrations and sculptures, which, however, have not been preserved.

**Keywords:** Juan de Valdés Leal; Spanish painting; 17<sup>th</sup> century; Baroque; Seville; Hieroglyphs of Death.

*Translated by Rafał Augustyn*



1. Juan de Valdés Leal, *Autoportret*, ok. 1660, akwaforta; Madryt, Biblioteca Nacional; fot. domena publiczna



2. Juan de Valdés Leal, *Procesja św. Klary ze świętą Hostią*, 1653, olej na płótnie; Sewilla, Magist-rat; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*



3. Juan de Valdés Leal, *Matka Boska Złotników*, 1654-1656, olej na płótnie; Kordoba, Museo de Bellas Artes; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*



4. Juan de Valdés Leal, *Pokusy św. Hieronima*, 1657, olej na płótnie; Sewilla, Museo de Bellas Artes; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*



5. Juan de Valdés Leal, *Fray Pedro Fernández Pecha*, 1656-1657, olej na płótnie; Sewilla, Museo de Bellas Artes; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*



6. *Św. Łazarz, św. Maria Magdalena i św. Marta*, 1657-1659, olej na płótnie; Sewilla, katedra; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*





7. Juan de Valdés Leal, *Św. Ignacy oddający się pokucie w jaskini w Manresie*, 1660, olej na płótnie; Sewilla, Museo de Bellas Artes; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*



8. Juan de Valdés Leal, *Allegoria Vanitas*, 1660, olej na płótnie; Hartford, Wadsworth Atheneum; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*



9. Juan de Valdés Leal, *Niepokalana z dwoma donatorami*, 1661, olej na płótnie; Londyn, National Gallery; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*



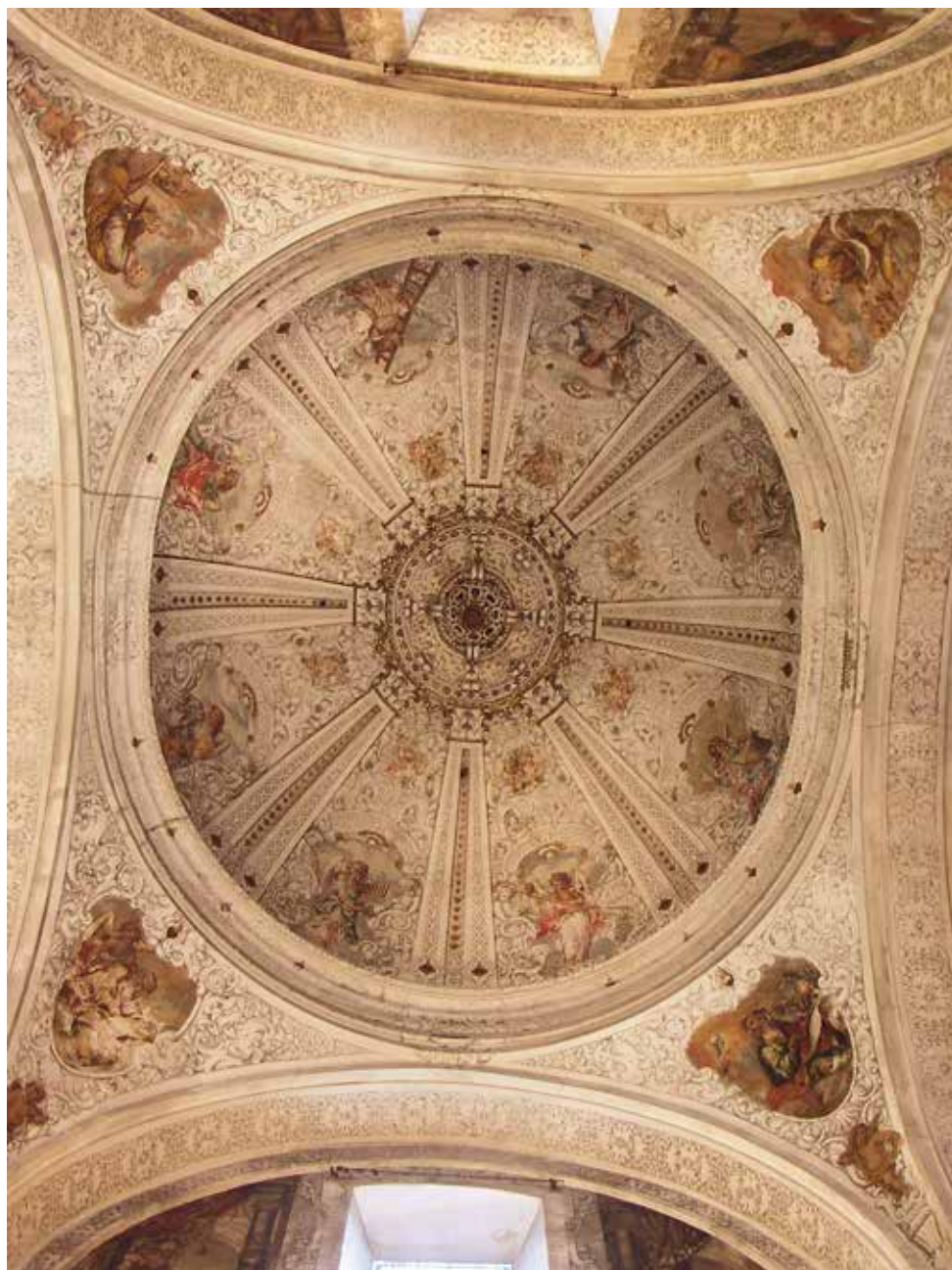
10. Juan de Valdés Leal, *Wizja św. Antoniego*, 1665-1669, olej na płótnie; Madryt, kolekcja prywatna; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*



11. Juan de Valdés Leal, *Wniebowzięcie*, 1670-1672, olej na płótnie; Sewilla, Museo de Bellas Artes; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*



12. Juan de Valdés Leal, *Św. Ambroży nawraca św. Augustyna*, ok. 1673, olej na płótnie; Saint Louis, Art Museum; fot. za Valdivieso, *Juan de Valdés Leal*



13. Juan de Valdés Leal, malowidła w kopule świątyni, 1678-1682; Sewilla, kościół La Santa Caridad; fot. A. Witko



14. Juan de Valdés Leal, *In ictu oculi*, 1672, olej na płótnie; Sewilla, Hospital de la Caridad; fot. Hermandad de la Caridad



15. Juan de Valdés Leal, *Finis gloriae mundi*, 1672, olej na płótnie; Sewilla, Hospital de la Caridad; fot. Hermandad de la Caridad