

ks. Andrzej Witko

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

 <https://orcid.org/0000-0002-8510-6757>



Pochwała kapłaństwa. Lucasa Valdésa malowidła na ścianach nawy głównej w sewilskim kościele Los Venerables

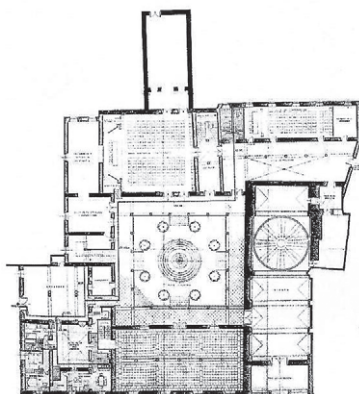


Z inicjatywy kanonika katedry sewilskiej don Justina de Neve podjęto starania o powołanie do życia instytucji zajmującej się kapłanami emerytami. Zamierzenie to poparł od samego początku ordynariusz archidiecezji sewilskiej abp Ambrosio Ignacio de Espínola Guzmán. Dnia 18 grudnia 1675 roku Pedro Manuel Colón y Portugal, książę de Veragua, przekazał teren pod budowę przyszłego szpitala dla kapłanów, który miał być domem nie tylko emerytów, ale także i podróżujących¹. Prace przy budowie rozpoczęto w kwietniu roku

¹ Hospital de los Venerables stanowił przedmiot badań kilku uczonych. Do najważniejszych prac należą: D. Angulo Íñiguez, *Casa de Venerables Sacerdotes*, „Boletín de Bellas Artes” 2 (1976) nr 4, s. 41–96; *Los Venerables*, ed. F. Morales Padrón, Sevilla 1991; J. Fernández López, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, ed. 2, Sevilla 2002, s. 152–188; tenże, *Lucas Valdés (1661–1725)*, Sevilla 2003; tenże, *La iglesia del Hospital de los Venerables de Sevilla*.

1676 pod kierunkiem Estebana Garcí, który miał być autorem projektu kościoła i budynku Hospital². Przy wydatnej pomocy arcybiskupa Sewilli w ciągu dwóch lat wystawiono konstrukcję świątyni oraz większą część domu emerytów. W 1679 roku przeniesiono starych i chorych kapłanów do nowej siedziby. Dolną infirmerię zaadoptowano na potrzeby domowej kaplicy, gdyż kościół nie był jeszcze dostępny; jego budowę ukończono w 1684 roku. W 1686 roku kierownictwo robót objął Leonardo de Figueroa, który doprowadził je do szczęśliwego finału w roku 1697 (il. 1). Uroczystego poświęcenia kościoła dokonał abp Jaime de Palafox y Cardona 14 września 1698 roku³.

Ilustracja 1. Sewilla, Plan Hospital de los Venerables, fot. domena publiczna



Ściany nawy głównej świątyni w ostatnich latach XVII stulecia zostały pokryte znakomitymi malowidłami ściennymi przez Lucasa Valdésa, wedle

- La pintura al servicio de la ideología contrarreformista a fines del siglo XVII*, [w:] *Kirchliche Kultur und Kunst des 17. Jahrhunderts in Spanien*, hrsg. von J. Held, Frankfurt am Main 2004, s. 297–336; P. Rothhoff, *Die Hermandad und Casa-Hospicio de los Venerables Sacerdotes in Sevilla in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, [w:] *Kirchliche Kultur*, dz. cyt., s. 337–357; B. Navarrete Prieto, *Murillo, Neve y los Venerables*, [w:] *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad*, ed. G. Finaldi, kat. wyst., Madrid, Museo Nacional del Prado 2012, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa 2012–2013, London, Dulwich Picture Gallery 2013, Madrid–Sevilla–Londres 2012, s. 73–81.
- 2 T. Falcón Márquez, *Algunas puntualizaciones sobre los Hospitales de los Venerables y de la Caridad*, „Laboratorio de Arte” 11 (1998), s. 183–193.
 - 3 D. Angulo Íñiguez, *Casa de Venerables*, dz. cyt., s. 44–48; F. Morales Padrón, *El Hospital de los Venerables*, [w:] *Los Venerables*, ed. F. Morales Padrón, Sevilla 1991, s. 12–17; E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, [w:] *Los Venerables*, ed. F. Morales Padrón, Sevilla 1991, s. 26–31; A. J. Morales Martínez, *Leonardo de Figueroa y el barroco policromo en Sevilla*, [w:] *Figuras e imágenes del barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid 1999, s. 193–209; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 154–155; tenże, *Lucas Valdés*, dz. cyt., s. 64; P. Rothhoff, *Die Hermandad*, dz. cyt., s. 337–357.

ściśle określonego, niezwykle rozbudowanego programu ikonograficznego, co wskazuje na zwartość koncepcji ideowej, ale też wymaga całościowej analizy. Pod belkowaniem, a ponad ołtarzami znalazło się sześć malowanych przedstawień, po trzy z każdej strony kościoła, w formie imitacji gobelinów, każde w bogatej ramie o charakterze roślinnym, na której u góry podano datę wydarzenia, a na dole jego opis. W tych malowidłach najsilniej uwidacznia się technika i styl młodego Lucasa Valdésa, którego dominantą są znakomita kolorystyka i świetne kompozycje architektoniczne, jednak równocześnie, w przeciwieństwie do wielkiego ojca, brak mu ekspresji i dynamiki przedstawień. Wszystkie te prace podkreślają wielkość kapłaństwa i szczególne wybranie prezbiterów, którym ze względu na ich posługę należy się wyjątkowy szacunek i uznanie⁴.

Przyjrzyjmy się poszczególnym scenom, począwszy od transeptu, najpierw po stronie Ewangelii, a następnie po stronie Lekcji. W pierwszym przęśle nawy znalazło się malowidło *Cesarz Konstantyn Wielki na Soborze Nicejskim* (il. 2). Towarzyszy mu data 314 oraz podpis: „CONSTANTINUS M. IMP. NON ALIAS QUAM | ANNUENTE SACROSANCTO SACERDOTUM CHORO | IN NICAENA SYNODO, ET QUIDEM HUMILIORE SEDE | ULTIMO QUE LOCO, SEDERE SUSTINET”. Przedstawienie miało ilustrować wydarzenie z roku 325, gdy podczas obrad Soboru Nicejskiego cesarz Konstantyn Wielki utrzymywał, iż nie usiądzie, chyba że za zgodą czcigodnego zgromadzenia kapłanów, i to wyłącznie na ostatnim, najskromniejszym miejscu. W Luwrze znajduje się rysunek przygotowawczy tej sceny, autorstwa Juana de Valdésa Leala, wykorzystany przez jego syna Lucasa⁵. Ukazał on duże wnętrze świątyni, w którym zgromadzili się liczni biskupi z papieżem na czele, w otoczeniu kardynałów. Stojący cesarz Konstantyn wyjaśnia zgromadzonym swe racje z pokorą. Sobór Nicejski został zwołany

4 J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. 5, Madrid 1800, s. 104–105; D. Angulo Iníguez, *Pintura del siglo XVII*, Madrid 1971, s. 383–384; E. Valdivieso González, *Pintura mural del siglo XVIII en Sevilla*, [w:] *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*, ed. E. Valdivieso González, Sevilla 2016, s. 29, 31; A. Witko, *Lucas Valdés i jego twórczość. W cieniu wielkiego ojca*, [w:] *Tendit in ardua virtus. Studia ofiarowane Profesorowi Kazimierzowi Kuczmanowi w siedemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2017, s. 233–244; tenże, *Juana de Valdésa Leala malowidła w sewilskim kościele Los Venerables*, [w:] *Miraże natury i architektury. Prace naukowe dedykowane prof. Tadeuszowi Bernatowiczowi*, red. A. Barczyk, P. Gryglewski, Łódź 2021, s. 409–422.

5 E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., s. 38 publikują rysunek przygotowawczy autorstwa Juana de Valdésa Leala z kolekcji Marcela Puech, wykorzystany przez Lucasa Valdésa przy malowaniu tej sceny.

właśnie dzięki zabiegom cesarza, by zapobiec rozprzestrzenianiu się herezji arianizmu i wprowadzić pokój religijny⁶.

Ilustracja 2. Lucas Valdés, *Cesarz Konstantyn Wielki na Soborze Nicejskim*, malowidło ścienne, przed 1700, Sewilla, kościół *Los Venerables*, fot. A. Witko.



W drugim przęśle nawy po stronie Ewangelii zachowało się malowidło *Św. Leon Wielki zatrzymuje Attyłę u bram Rzymu*. Opatrzono je datą 451 i legendą: „S. LEO M. PONT. | ATTILAM, URBIS EXIDIO INHIANTEM, SISTIT | RETROQUE COGIT CUM EXERCITU CEDERE” (il. 3). Artysta, ilustrując zdarzenie z roku 451, gdy Leon Wielki zatrzymał Attyłę u bram Wiecznego Miasta i zmusił go do odwrotu z całym wojskiem, ukazał dwie rozdzielone grupy ludzi znajdujące się na tle murów starożytnego Rzymu, z widocznym zamkiem Anioła i rzeką Tyber. Po jednej stronie kompozycji znalazł się papież Leon z krzyżem pontyfikalnym w otoczeniu kardynałów i ludności świętego Miasta, chronionymi przez objawiających się w górze

6 D. Angulo Íñiguez, *Casa de Venerables*, dz. cyt., s. 75–76; E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., s. 95, 97; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 174; tenże, *Lucas Valdés*, dz. cyt., s. 70.

świętych Piotra i Pawła z mieczami. Z drugiej strony ukazano Attyłę z jego wojskiem, zmuszonego do odwrotu⁷.

Ilustracja 3. Lucas Valdés, *Św. Leon Wielki zatrzymuje Attyłę u bram Rzymu*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, kościół *Los Venerables*, fot. A. Witko.



W trzecim przęśle nawy po stronie Ewangelii widnieje malowidło *Fryderyk Barbarossa prosi papieża Aleksandra III o przebaczenie* (il. 4). Przedstawienie opatrzone datą 1177 i następującą legendą: „FEDERICUS AENOBARBUS IMP. POST VE|XATAM DIU ECCLESIAM TANDEM DEPOSITO IM|PERIALI ORNATU ALEXANDRO III. PONT. MAX. HU|MILIS SUPPLICAT”. Ilustruje ono scenę, jak cesarz Fryderyk Barbarossa, pozbawiony swych atrybutów, unizając się przed papieżem Aleksandrem III, prosi go o ułaskawienie. Artysta umiejscowił ten akt na weneckim placu św. Marka, wypełnionym przez tłum ludzi. Cesarz bez insygniów swej władzy klęczy przed zasiadającym na tronie pod baldachimem, w otoczeniu kardynałów papieżem Aleksandrem III i całuje jego stopy. Namiestnik Chrystusowy

7 D. Angulo Íñiguez, *Casa de Venerables*, dz. cyt., s. 76; E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., s. 98; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 174–176; tenże, *Lucas Valdés*, dz. cyt., s. 71.

z tiarą na głowie w geście błogosławieństwa wyciąga swą prawicę i zdejmuje zeń wszelkie kary kościelne⁸.

Ilustracja 4. Lucas Valdés, *Fryderyk Barbarossa prosi papieża Aleksandra III o przebaczenie*, malowidło ścienne, przed 1700, Sewilla, kościół Los Venerables, fot. A. Witko.



W pierwszym przęśle po stronie Lekcji zachowało się przedstawienie *Św. Marcin przy cesarskim stole*, z datą 456 i podpisem: „S. MARTINO EPISC. EIUSQUE FAMILIARI SACERDOTI MAXIMUS IMP. PRIMOS IN MENSA | CEDIT LOCOS: IMPERATRIX E GENIBUS POCULUM | MINISTRAT” (il. 5). Historia ta dotyczy wydarzenia, gdy cesarz Maksymin ustąpił biskupowi Marcinowi i jego krewnemu kapłanowi pierwszego miejsca przy stole. Scena rozgrywa się w przestrzennym wnętrzu z kilkoma kolumnami, pod czerwoną draperią. Na miejscu przewodniczenia znalazł się św. Marcin, a po jego lewicy zasiedli cesarz wraz z małżonką. Do stołu podają żołnierze

8 D. Angulo Íñiguez, *Casa de Venerables*, dz. cyt., s. 76; E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., dz. cyt., s. 98; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 176–177; tenże, *Lucas Valdés*, dz. cyt., s. 71.

o androgynicznej urodzie, bardziej przypominający bezskrzydłych aniołów, w tle widoczne są zaś dwie elegancko ubrane kobiety⁹.

Ilustracja 5. Lucas Valdés, *Św. Marcin przy cesarskim stole*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.



Kolejne malowidło znajdujące się po stronie Lekcji w drugim przęśle nawy, *Król Karol II odstępuje swój powóz kapłanowi niosącemu wiatyk*, opatrzono datą 1685 i legendą: „CAROLUS II HISP. REX. RO|DOLPHI PRIMI IMP. AUSTRICI ET IMITATOR ET HERES | ACCEPTUM CURRU REGALI SACERDOTE EUCCHARIS|TIAM FERESTEM PEDES COMITATUR” (il. 6). Okoliczność ta miała miejsce dokładnie 20 stycznia 1685 roku, gdy jadący powozem król Karol II spotkał idącego z wiatykiem madryckiego proboszcza kościoła św. Marka. To zdarzenie jest niemal współczesne powstaniu dekoracji malarskiej w Hospital de los Venerables. Przedstawienie to, nawiązując do akwaforty Romeyna de Hooghe, stanowi gloryfikację dynastii habsburskiej, czego potwierdzenie znajdujemy również w przedstawieniu utrzymanym

9 D. Angulo Íñiguez, *Casa de Venerables*, dz. cyt., s. 75; E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., s. 94; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 172–173; tenże, *Lucas Valdés*, dz. cyt., s. 69.

przez personifikację czasu w owalnej formie z Uroborosem, gdzie zilustrowano legendę z XIII stulecia odnoszącą się do podobnego zachowania przodka króla, cesarza Rudolfa I. Właśnie to wydarzenie zostało przedstawione w jednym z emblematów opublikowanych przez Juana Solórzano w 1652 roku. Na sewilskim malowidle widzimy kapłana z wiatykiem w bogato zdobionej karocy królewskiej, ciągniętej przez kilka koni. Król wraz z dwoma dworzanami ubranymi na czarno pieszo towarzyszy Najświętszemu Sakramentowi, przed którym przyklęka kornie jeden z rycerzy¹⁰.

Ilustracja 6. Lucas Valdés, *Król Karol II odstępuje swój powóz kapłanowi niosącemu wiatyk*, malowidło ścienne, przed 1700, Sewilla, kościół Los Venerables, fot. A. Witko.



Ostatniemu malowidłu w trzecim pręśle nawy po stronie Lekcji, *Św. Ambrożego zabrania wejścia do świątyni cesarzowi Teodozjuszowi Wielkiemu*, towarzyszy data 379 i legenda: „THEODOSIUS mag. IMP. AD AM|BROSIO OB THESSALONICENSIVM CAEDEM ACCE|SSU TEMPLI PROHIBITUS, RELIGIONE OBTEMPE|RAT” (il. 7). Obraz dotyczy historii o tym, jak cesarz Teodozjusz z powodu zabójstwa tesaloniczan od św. Ambrożego otrzymał zakaz wejścia do świątyni, czemu podporządkował się z pokorą.

10 D. Angulo Íñiguez, *Casa de Venerables*, dz. cyt., s. 75; E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., s. 94, 97; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 173–174; tenże, *Lucas Valdés*, dz. cyt., s. 69–70.

W prywatnej kolekcji w Paryżu zachował się rysunek przygotowawczy autorstwa Juana de Valdésa Leala, opublikowany w 1991 roku przez Valdivieso i Fernández. Opierając się na nim, Lucas Valdés ukazał otwartą przestrzeń miejskiego placu, z pięknym barokowym pałacem w tle. W drzwiach świątyni pojawia się ubrany w pontyfika biskup Mediolanu św. Ambroży w asyście licznych duchownych. Gestem dłoni zakazuje on wejścia do świątyni cesarzowi, który, otoczony dużą grupą rycerzy, pragnął przekroczyć jej próg. Ta żywość gestykulacji ukazanych postaci podkreśla dynamizm kompozycji, przywołując nade wszystko geniusz starego mistrza¹¹.

Ilustracja 7. Lucas Valdés, *Św. Ambroży zabrania wejścia do świątyni cesarzowi Teodozjuszowi Wielkiemu*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, kościół Los Venerables, fot. A. Witko.



Pilastry podtrzymujące łuki sklepienia nawy ozdobione zostały przez Lucasa Valdésa w sposób rozbudowany, wnoszący nowe, ważne treści do programu ikonograficznego kościoła. Umieszczono na nich malowane w złożonych medalionach wizerunki dwunastu apostołów, filarów Kościoła, którym towa-

11 D. Angulo Íñiguez, *Casa de Venerables*, dz. cyt., s. 75; E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., s. 92, 97; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 174–175; tenże, *Lucas Valdés*, dz. cyt., s. 70.

rzyszą przedstawienia dzbanów ceramicznych z kwiatami. Pod medalionami umieszczono w fantazyjnych kartuszach na zielonym tle inskrypcje, zasadniczo będące cytataми biblijnymi, choć niekiedy nieco zmodyfikowanymi, o charakterze eklezjologicznym, odnoszącym się do tajemnicy kapłaństwa. Jeszcze niżej znalazły się po dwa małe przedstawienia świętych w owalu na drewnie (il. 8). Z czternastu wykonanych ongiś malowideł zachowało się trzynaście, ukazujących: św. Joachima, św. Pawła, św. Grzegorza Wielkiego, św. Ambrożego, św. Augustyna, św. Wawrzyńca, św. Wincentego, św. Szczepana, św. Agnieszkę, św. Mikołaja, św. Różę z Limy, Biskupa męczennika, św. Męczennicę¹².

Ilustracja 8. Lucas Valdés, *Dekoracja pilastra*, malowidło ścienne, olej na desce, przed 1700, Sewilla, kościół *Los Venerables*, fot. A. Witko.



12 S. Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, ed. 2, Madrid 1989, s. 346–347; E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., s. 66–68, 70; J. Fernández López, *Lucas Valdés*, dz. cyt., s. 94–95.

Na kolejnych pilastrach począwszy od prezbiterium po stronie Ewangelii widnieją przedstawienia apostołów w medalionach wraz z towarzyszącymi im inskrypcjami. Pod wizerunkiem św. Andrzeja znajdujemy słowa z Księgi Psalmów: „Sacerdotes | eius iNduam | salutari | Ps. 131” (Ps 132 [131], 16); przy wyobrażeniu św. Tomasza z Księgi Malachiasza: „Labia sacer|dotis custo|dient | scientiam | Malah. 2” (Ml 2, 7); pod przedstawieniem św. Jakuba Mł. z Mądrości Syracha: „In multitudi|ne presbitero|rum prudenti|um sta: et sa|pi|entiae illo|rum ex cor|de coniungere | Eccles. Cap. 6 ver. | 35.” (Syr 6, 35); przy św. Bartłomieju tekst z Mądrości Syracha: „Magnificavit | eum in timore | inimicorum, et in | verbis suis | monstra | placavit. | Eccles. Cap. 45. | ver. 2” (Syr 45, 2); a przy św. Macieju i św. Szymonie cytat z Księgi Izajasza: „Vos autem | sacerdotes | domini, ministri | Dei Nostri, | fortitudine | gentium co|meditis | Isai Cap. 61. | ver. 6.” (Iz 61, 6). Kolejne medaliony z przedstawieniami apostołów – po stronie Lekcji – opatrzone zostały następującymi inskrypcjami biblijnymi: przy św. Jakubie St. tekstem nawiązującym do fragmentu Księgi Kapłańskiej: „Sacerdotes | santi incen|sum et pa|ne offer|unt Deo | Levit. 21” (Kpł 21, 6); przy wizerunku św. Jana Ewangelisty z Mądrości Syracha: „Sacrificia Do|mini edent, quae de|dit illis | Eccles. 45.” (Syr 45, 26); przy wyobrażeniu św. Filipa słowami z Księgi Ezechiela: „Primitiva ci|bo|rum vestro|rum dabitur sacer|doti, ut repo|nat benedic|tionem domui | tue | Ezech. Cap. 44 ver. 30” (Ez 44, 30); przy wyobrażeniu św. Mateusza cytatem z Pierwszego Listu św. Piotra: „Vos autem | genus elec|tum, re|gale sa|cerdotium, gens sancta. S. Petr. Epist 2 ver. 9” (1 P 2, 9); a pod przedstawieniem św. Judy Tadeusza i św. Barnaby fragmentem z Księgi Jeremiasza: „Inebriabo a|nimas sacer|dotum | pingue|dine Jerem. Cap. 31 ver. 14” (Jer 31, 14)¹³.

U końca nawy, pod chórem na ścianie, znalazły się dwie naturalnych rozmiarów postaci o charakterze alegorycznym, naśladujące pełnoplastyczne rzeźby, namalowane przez Lucasa Valdésa techniką *en grisaille*. Ten sposób malowania chętnie stosował Juan de Valdés Leal, który z pewnością zainspirował syna do wykonania tych malowideł, a zapewne nawet przygotował ich wzory. Pierwsza z postaci – po stronie Ewangelii – przedstawia arcykapłana żydowskiego, trzymającego w prawej dłoni dyscyplinę, a w lewej zapaloną świecę. Na piersiach ma zawieszony pektorał ze szlachetnymi kamieniami. Towarzyszą mu dwaj aniołowie, z których jeden dzierży w ręku płomień, a drugi zdaje się powstrzymywać kapłana Starego Przymierza. Postać tę in-

13 E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., s. 100–101; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 177–178; tenże, *Lucas Valdés*, dz. cyt., s. 71–73; E. Valdivieso González, *Pintura mural*, dz. cyt., s. 24, 26.

terpretowano jako Melchizedeka lub Aarona, niekiedy także jako żarliwość religijną. Tak postrzegał ją m.in. Fernández López, z którym trudno się zgodzić, a tym bardziej zaakceptować teorię, iż płomień w ręku anioła, przywołujący atrybut archanioła Uriela, to znak walki o charakterze kontrreformacyjnym. Wydaje się, iż ta postać z pewnością o charakterze alegorycznym, najbardziej zbliżona do ikonografii Aarona, wyobraża *Kapłaństwo Starego Testamentu* (il. 9). Druga postać alegoryczna – po stronie Lekcji – ukazuje kobietę w sukni i kapie, spoglądającą w niebo, trzymającą w prawej dłoni klucz, a w lewej różdżkę kapłańską używaną przez patriarchów. Nad jej głową unosi się gołębica w glorii, a towarzyszące jej dwa aniołki trzymają w swych dłoniach tablicę przykazań oraz różę, symbolizujące łaskę. Postać tę należy uznać za alegorię *Eklezji* (il. 10)¹⁴.

Ilustracja 9. Lucas Valdés, *Kapłaństwo Starego Testamentu*, malowidło ścienne, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.



14 E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., s. 101–102; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 179–180; tenże, *Lucas Valdés*, dz. cyt., s. 73.

Ilustracja 10. Lucas Valdés, *Ecclesia*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.



Na ścianie chóru znalazły się dwa medaliony: w jednym ukazano Jezusa z czterema aniołami trzymającymi wieniec laurowy i palmę męczeństwa, w drugim znalazła się Matka Boska wraz z aniołami, z których jeden trzyma gałązkę z kwiatami lilii. Pod centralnie umieszczonym oknem przedstawiono dwa orły niosące płótno z napisem nawiązującym do tekstu Księgi Ezdrasza: „*Fundato a caementaris templo Domini steterunt sacerdotes in ornatu suo* Esd. Cap. 3 ver. 10” (Ezd 3, 10)¹⁵.

Przedstawiony częściowo program ikonograficzny sewilskiego kościoła Los Venerables jest niezwykle bogaty i zróżnicowany, skupiony na tajemnicy kapłaństwa. O jego niezwyklej godności przypominał on steranym życiem, schorowanym i biednym duchownym u kresu ich dni, chcąc dokonać waloryzacji sakramentu kapłaństwa i wskazując na jego wagę i działanie w świecie.

¹⁵ D. Angulo Íñiguez, *Casa de Venerables*, dz. cyt., s. 74; E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., s. 88–89; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 170–172; tenże, *Lucas Valdés*, dz. cyt., s. 68–69.

Za twórcę tej wyjątkowej koncepcji ideowej należy uznać wybitnego sewilskiego kapłana, don Justina de Neve, znakomitego teologa, a równocześnie człowieka o dużej wrażliwości i zmyśle artystycznym. Był on także kolekcjonerem dzieł sztuki, szczególnie ceniącym prace Murilla, który nawet namalował jego portret. Neve był nadto założycielem i pierwszym prezesem Bractwa Czcigodnych Kapłanów, co mimo braku danych źródłowych utwierdza nas w przekonaniu o jego dominującej roli w kreacji tego programu ikonograficznego¹⁶.

Neve ważną rolę w przekazie ideowym związał z licznymi inskrypcjami biblijnymi rozmieszczonymi w przestrzeni całej świątyni, wzmacniającymi wymowę poszczególnych elementów programu, akcentując je z siłą wyrazu. Santiago Sebastián domniemywał, iż napisy po stronie Lekcji w kościele Los Venerables mówią przede wszystkim o świętości kapłaństwa i cnotach, jakimi powinni się cechować szafarze boskich tajemnic, a inskrypcje po stronie Ewangelii podkreślają charakter misji kapłańskiej sięgającej czasów eschatologicznych oraz odnoszą się do nagrody, jaką mają otrzymać kapłani od samego Boga. Wskazują one tym samym na ostateczny cel człowieka, którym jest zbawienie. Kapłan, spełniając tę właśnie misję, z jednej strony pośredniczy w dziele zbawienia, a z drugiej sam bierze w nim udział jako wierny wyznawca Chrystusa¹⁷.

Wyjątkowym źródłem do poznania inspiracji przedstawionego programu pozostaje *Regla y estatutos de la venerable Hermandad, nuevamente fundada en la ciudad de Sevilla*, opublikowana w Sewilli w roku 1676, wskazująca na cele, funkcjonowanie i strukturę bractwa. Już w swym pierwszym rozdziale eksponowała znaczenie i rolę kapłańskiej godności, której nie mogą przesłonić ani starość, ani choroby, ani ubóstwo¹⁸. W tym właśnie kontekście religijno-kulturowym należy odczytywać znaczenie malowideł ściennych

16 J. Camón Aznar, *La pintura española del siglo XVII*, ed. 7, Madrid 1994, s. 570, 582; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 181; F. Azancot Fuentes, *Iglesia del Hospital de los Venerables Sacerdotes*, [w:] *Iglesias y conventos de Sevilla*, ed. E. F. Pareja López, t. 1, Sevilla 2007, s. 289–290; E. Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid 2010, s. 248–249, 566–567; G. Finaldi, *El arte de la amistad*, [w:] *Murillo y Justino de Neve*, dz. cyt., s. 17–29; tenże, *Justino de Neve*, [w:] *Murillo y Justino de Neve*, dz. cyt., s. 96–98.

17 S. Sebastián, *Contrarreforma*, dz. cyt., s. 345; E. Valdivieso, J. Fernández López, *El patrimonio artístico*, dz. cyt., s. 110; J. Fernández López, *Programas iconográficos*, dz. cyt., s. 186.

18 *Regla y estatutos de la Venerable Hermandad, nuevamente fundada en esta ciudad de Sevilla*, Sevilla 1676 (ed. 1728), s. 41: „Y así se encamina la institución de esta Hermandad, a que la Dignidad Sacerdotal, no padezca menos estimación en los Fieles, por hallarse en sujeto, que, o ya por su ancianidad, o ya por la pobreza de su traje, o impedimentos naturales, o contraídos por enfermedades habituales no pueda por sí vivir decentemente”.

w nawie głównej sewilskiego kościoła Los Venerables, streszczających sens kapłańskiej posługi i przypominających o godności osób duchownych.

Spis ilustracji

1. Sewilla, Plan Hospital de los Venerables, fot. domena publiczna.
2. Lucas Valdés, *Cesarz Konstantyn Wielki na Soborze Nicejskim*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.
3. Lucas Valdés, *Św. Leon Wielki zatrzymuje Attylę u bram Rzymu*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.
4. Lucas Valdés, *Fryderyk Barbarossa prosi papieża Aleksandra III o przebaczenie*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.
5. Lucas Valdés, *Św. Marcin przy cesarskim stole*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.
6. Lucas Valdés, *Król Karol II odstępuje swój powóz kapłanowi niosącemu wiatyk*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.
7. Lucas Valdés, *Św. Ambroży zabrania wejścia do świątyni cesarzowi Teodozjuszowi Wielkiemu*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.
8. Lucas Valdés, *Dekoracja pilastra*, malowidło ściennie, olej na desce, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.
9. Lucas Valdés, *Kapłaństwo Starego Testamentu*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.
10. Lucas Valdés, *Ecclesia*, malowidło ściennie, przed 1700, Sewilla, *kościół Los Venerables*, fot. A. Witko.

Abstrakt

Pochwała kapłaństwa. Lucasa Valdésa malowidła na ścianach nawy głównej w sewilskimi kościele Los Venerables

U schyłku XVII wieku zbudowano w Sewilli dla starych i chorych kapłanów Hospital de los Venerables, w którym znalazł się niezwykle kościół, ukończony ostatecznie na początku kolejnego stulecia. Zgromadzono w nim najwybitniejsze dzieła sztuki hiszpańskiej tamtego

czasu autorstwa Bartolomégo Estebana Murilla, Juana de Valdésa Leala i jego syna Lucasa Valdésa czy Pedra Roldána, które wpisały się w jeden z najbardziej wysublimowanych programów ikonograficznych doby baroku, wykonany przez ks. Justino de Neve, a dotyczący tajemnicy kapłaństwa. Jego dominanty odnoszą się do kapłańskiej misji związanej ze sprawowaniem Najświętszej Ofiary, udzielaniem Eucharystii, jej adoracją i głoszeniem Ewangelii. Ściany nawy głównej świątyni w ostatnich latach XVII stulecia zostały pokryte znakomitymi malowidłami ściennymi przez Lucasa Valdésa wedle ściśle określonego, niezwykle rozbudowanego programu ikonograficznego, co wskazuje na zwartość koncepcji ideowej, ale też wymaga całościowej analizy. Pod belkowaniem, a ponad ołtarzami znalazło się sześć malowanych przedstawień, po trzy z każdej strony kościoła, w formie imitacji gobelinów, każde w bogatej ramie o charakterze roślinnym, na której u góry podano datę wydarzenia, a na dole jego opis. W tych malowidłach najsilniej uwidacznia się technika i styl młodego Lucasa Valdésa, którego dominantą są znakomita kolorystyka i świetne kompozycje architektoniczne, jednak równocześnie, w przeciwieństwie do wielkiego ojca, brak mu ekspresji i dynamiki przedstawień. Wszystkie te prace podkreślają wielkość kapłaństwa i szczególne wybranie prezbiterów, którym ze względu na ich posługę należy się wyjątkowy szacunek i uznanie.

Słowa kluczowe: Sevilla, Hospital de los Venerables malarstwo ścienne, Lucas Valdés, kapłaństwo

Abstract

In Praise of the Priesthood. Lucas Valdés' paintings on the walls of the central nave in the Church of Los Venerables in Seville

The Hospital de los Venerables, a hospital for old and sick priests, was built in Seville at the end of the 17th century. The complex included an unusual church, which was completed at the beginning of the next century. It contains the most outstanding works of Spanish art of that time by Bartolomé Esteban Murill, Juan de Valdés Leal and his son Lucas Valdés or Pedro Roldán. All of them became part of one of the most sublime iconographic programs of the Baroque era, conceived by Fr. Justino de Neve, and concerning the mystery of the priesthood. Its dominant features refer to the priestly mission related to the celebration of the Holy Sacrifice, the administration of the Eucharist, its adoration and the preaching of the Gospel. In the last years of the 17th century the walls of the central nave of the temple were covered with excellent wall paintings by Lucas Valdés. This was done according to a strictly defined, extremely extensive iconographic program, which indicates the compactness of the ideological concept, but also requires a comprehensive analysis. Under the entablature, and above

the altars, there are six paintings, three on each side of the church, in the form of imitation tapestries, each in a rich floral setting, with the date of the event at the top and its description at the bottom. It is in these paintings that the technique and style of the young Lucas Valdés are most clearly visible. His dominant features are excellent colors and great architectural compositions, but at the same time, unlike his great father, he lacks expression and dynamics of representations. All these works emphasize the greatness of the priesthood and the special election of priests, who, due to their ministry, deserve special respect and recognition.

Keywords: Sevilla, Hospital de los Venerables fresco, Lucas Valdés, priesthood

