

La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)*.

Sara FUENTES LÁZARO
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
sarafuenteslazar@ghis.ucm.es

Recibido: 25 de Febrero de 2009
Aceptado: 9 de Julio de 2009

RESUMEN

El pintor, grabador y matemático Lucas Valdés (1661-1725) fue el único hijo varón de Juan Valdés Leal (1622-1690) y tradicionalmente ha sido considerado su único sucesor auténtico. No obstante, y a pesar de la supeditación de su obra temprana a la actividad del acreditado taller paterno, Lucas Valdés fue un artista docto, autónomo y original, técnicamente sobresaliente gracias a la variedad de su producción, integrada por decoraciones murales, estampas, lienzos al óleo y dibujos.

La dificultad para delimitar la obra de Lucas Valdés, que se deja sentir hasta ahora en la escasa bibliografía a él dedicada, radica en gran medida en la falta de atención que se ha prestado a su formación académica y sus conocimientos científicos, que resultan fundamentales en el desarrollo de su carrera artística.

Palabras Clave: Decoración barroca, Compañía de Jesús, cuadratura, Lucas Valdés, pintura sevillana.

The practice of the quadratura: the case of Lucas Valdés

ABSTRACT

The painter, engraver and mathematician Lucas Valdés (1661-1725) was the only son of Juan Valdés Leal (1622-1690) and has traditionally been considered his only true successor. However, despite the dependence of his early work to the activity of his father's highly regarded workshop, Lucas Valdés was a learned, self-sufficient and original artist, endowed with an outstanding technique thanks to the variety of his oeuvre, consisting of wall decorations, prints, canvas paintings and drawings.

The scarce bibliography devoted so far to Lucas Valdés verifies the sheer complexity of demarcating his autograph work, which largely lies in the lack of attention paid to his academic training and scientific knowledge, both fundamental to the development of his artistic career.

Key Words: Baroque decoration, Society of Jesus, *quadratura*, Lucas Valdés, Sevillian painting.

SUMARIO: Sobre la figura de Lucas Valdés (1661–1725). La decoración de la sacristía de los Venerables de Sevilla. Lucas Valdés y la Compañía de Jesús. Sobre la figura de Lucas Valdés (1661–1725).

*El planteamiento preliminar de este estudio fue presentado en el III Seminario de Iniciación a la Investigación Histórico-Artística *La Historia del Arte Español de la Edad Moderna: ¿Cómo se ha escrito? ¿Cómo se escribe?* (noviembre 2008)

Sobre la figura de Lucas Valdés (1661-1725)

Lucas Valdés nació en Sevilla en el mes marzo de 1661, en el seno de una familia dedicada por completo al ejercicio artístico. El padre Juan Valdés Leal, a su vez descendiente del orfebre portugués Fernando de Nisia¹, ejerció en Córdoba y Sevilla como artista reconocido y versátil, donde realizó una gran variedad de labores, tanto pintura sobre lienzo, como decoraciones murales al temple, dibujos para ilustrar publicaciones con grabados, participó en varias obras de dorado de rejas y retablos e incluso en alguna ocasión trabajó la talla en madera. La madre, Isabel Martínez de Morales, hija de un artesano hidalgo cordobés, nombrada por Palomino de Castro y Ceán Bermúdez como Isabel Carrasquilla, tomando el apellido de su madre, fue también pintora, aunque al parecer solamente como aficionada. Dos de las hijas del matrimonio Valdés figuran como participantes en alguna medida de la misma actividad en el taller del padre². De la primogénita, Luisa Rafaela Valdés (n. 1654) que firma como Luisa Morales, se conoce su ocupación como dibujante y ayudante de su padre en labores de dorado y estofado³, mientras que de la cuarta hija, María de la Concepción de Valdés (1664-1730), religiosa del orden del Cister en el Real Monasterio de San Clemente desde 1682, se conoce fundamentalmente por el testimonio de Ceán, que “pintó muy bien al óleo y de miniatura, e hizo retratos con facilidad y semejanza”⁴.

a cargo del Grupo de Investigación UCM ARTE, ARQUITECTURA Y CIVILIZACIÓN DE CORTE EN ESPAÑA (SIGLOS XV-XVIII) al cual pertenezco desde el mes de septiembre de 2008. Los primeros resultados en torno a la cuestión fueron sometidos a debate poco después, como comunicación presentada en el Simposio Internacional *La práctica de la perspectiva. Perspectiva en los talleres artísticos europeos* (Granada, diciembre 2008). Finalmente, en este artículo se presentan las conclusiones que arroja la investigación realizada en torno a Lucas Valdés como decorador cuadraturista.

La voz “cuadratura” (del latín *quadrātūra*) en la segunda acepción del Diccionario de la Real Academia (22ª ed., 2001) aparece como: 2. f. *GEOM. Acción y efecto de cuadrar* (ll dar a algo forma de cuadrado). Para denominar la pintura de arquitecturas ilusionistas, el término no aparece en las fuentes antiguas españolas (Covarrubias Orozco, S., *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, 1674) ni Antonio Palomino lo usa para designar el trabajo realizado por Mitelli y Colonna en Madrid. El vocabulario artístico español adopta modernamente el término en su acepción pictórica, tomándolo de la lengua italiana, dónde aparece recogido en la literatura artística ya desde antiguo y consagrado en el *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* de Filippo Baldinucci, que lo define como: *il ridurre in figura quadra o in quadrato. E quadratura trovasi esser detto all' Arte del dipigner prospettive, cioè, dipignere di quadratura, che par voce non molto propria* (Florencia, 1681, p. 130).

¹ Aunque sobre este extremo todavía persisten algunas dudas. Véase Valdivieso González, E., *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1988, p. 15.

² Eugenia María (n. 1657) segunda hija del matrimonio y Antonia Alfonso, la quinta y última descendiente, nacida en 1667 y casada en 1692, no nos constan como miembros del taller ni practicantes de la pintura.

³ Salazar, M. D., “Pedro Roldán, escultor”, *Archivo Español de Arte*, n. 48, 1949, p. 329.

⁴ Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, 1800, tomo V, p. 107. Fernández López, J., *Lucas Valdés (1661 – 1725)*. Sevilla, 2003, p.15.

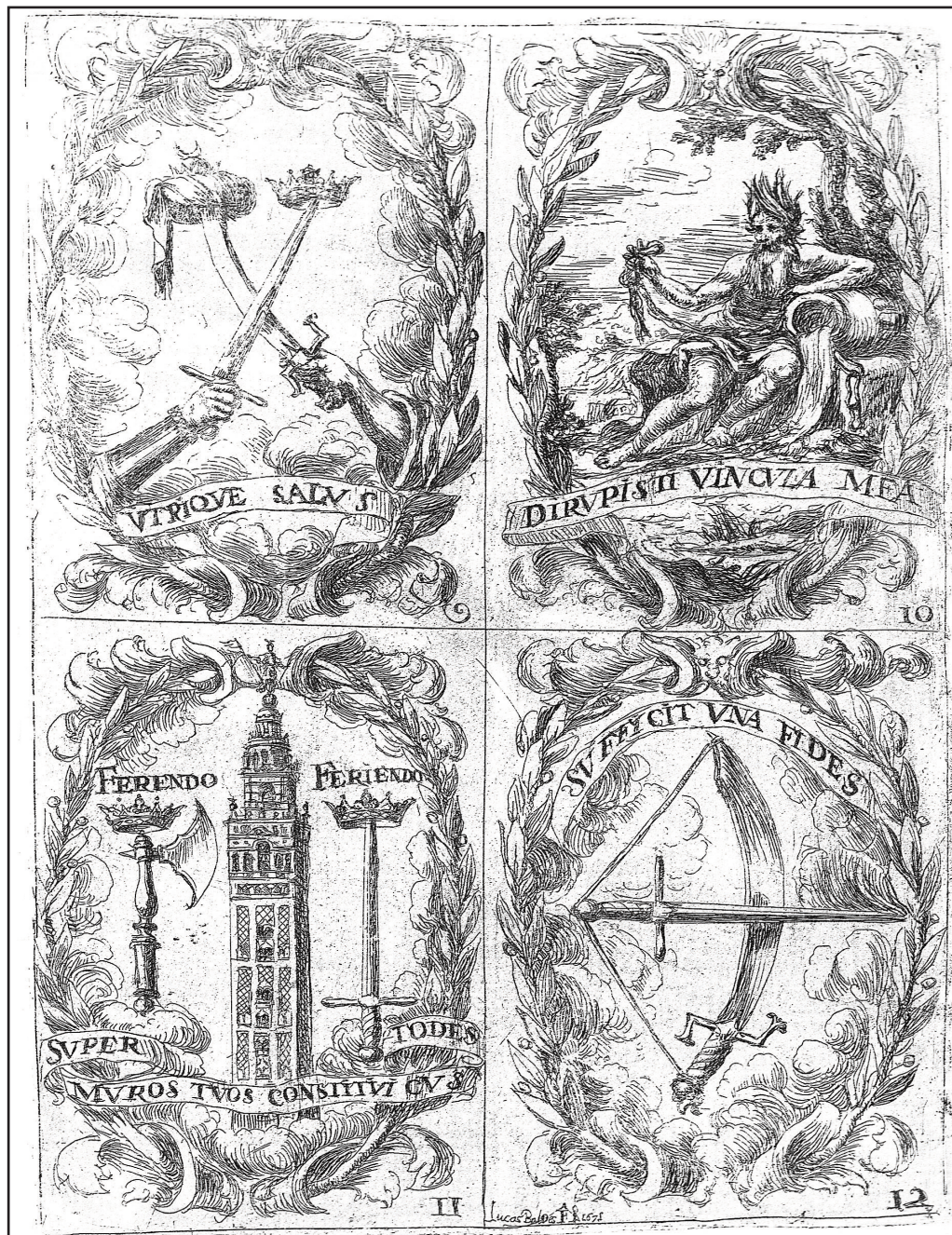


Fig. 1A. Lucas Valdés. Emblemas 9-16, estampas del libro de Torre Farfán, F. *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del rey S. Fernando el tercero de Castilla*, 1ª Ed. Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1672.



Fig. 1B. Luisa Morales. Emblemas 9-16, estampas del libro de Torre Farfán, F. *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del rey S. Fernando el tercero de Castilla*, 1ª Ed. Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1672.

Juan Valdés Leal figuraba en el ambiente social y cultural sevillano junto a maestros distinguidos tales como Bartolomé Esteban Murillo y Francisco Herrera “El Mozo”, participando en la fundación de la Academia de Dibujo de Sevilla que en 1660 vino a ampliar las posibilidades de formación artística al margen del debilitado gremio de pintores. Valdés Leal llegó a presidir la Academia desde 1663 hasta 1666 y se contaba entre sus miembros llegado el momento de su disolución en 1674⁵. Esta contribución a la reforma de las bases intelectuales de la práctica artística, intervino seguramente en la decisión de proporcionar a su hijo Lucas, que ya gozaba en el taller paterno de la instrucción en el dibujo y las técnicas del oficio, la mejor formación humanista y científica que pudiera procurarse, una muy superior a la del común de los artistas del entorno sevillano. Ceán apunta que Lucas Valdés fue matriculado para estudiar “latinidad y matemáticas con los jesuitas”⁶ lo cual subraya la percepción de que Juan Valdés Leal participaba también del ambiente cultural de la Compañía, en el que confluían artistas y escritores con religiosos y destacados miembros de la sociedad hispalense. El rector del noviciado de San Luis y prepósito de la Casa Profesa de la Orden en Sevilla, Juan de Cárdenas, le confió a Juan Valdés Leal una serie de cuadros sobre la vida de San Ignacio, espléndidamente remunerada a pesar de su mediana calidad, y también se contó con su presencia durante años en las labores de decoración de la iglesia del hospital de la Caridad, fundada por Miguel de Mañara, amigo del superior jesuita, que además fue biógrafo⁷ del filántropo .

Gracias a estos acreditados contactos de Juan Valdés Leal y a la precocidad de su talento, Lucas Valdés comenzó su producción artística en el ambiente de los jesuitas en 1671-1672 al colaborar como dibujante en la edición del libro conmemorativo de la canonización de Fernando III, escrito por el presbítero sevillano Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y León*⁸. En su ilustración concurren todos los artistas más destacados de la Academia sevillana y algunos artífices menores. Esta publicación incluía el grabado de un retrato del rey santo de Castilla dibujado por Murillo, un retrato del rey Carlos II firmado por Francisco de Herrera y un dibujo del monumento de la catedral de Sevilla realizado y abierto por Juan Valdés Leal, que dirigió además la participación de otros artistas como la de su hija Luisa Morales que trazó varios dibujos de emblemas y la de su discípulo Lucas Valdés, que entonces contaba 11 años y contribuyó también como dibujante de cuatro láminas con diez emblemas en total, así como también supervisó a Matías de Arteaga y Bernardo Simón de Pineda que trabajaron en las arquitecturas efímeras para la celebración, todos ellos incluidos en la Academia de Dibujo sevillana⁹.

⁵ Valdivieso, E., *Juan de Valdés Leal*. Sevilla, 1988, pp. 19 y ss.

⁶ Ceán Bermúdez, J. A., *op. cit.*, tomo V, pp. 104-107.

⁷ Rodríguez G. de Ceballos, A., “El pintor Valdés Leal y la Compañía”, *Archivum Historicum Societatis Iesu*, vol. 69, 1966, pp. 243-244.

⁸ Torre Farfán, F., *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el Tercero de Castilla y León, concedido a todas las Iglesias de España, por la Santidad de Nuestro Beatísimo Padre Clemente X*. Sevilla, 1672. Edición moderna al cuidado de López Poza, S., La Coruña, 1991.

⁹ Reyes, R., “Fernando de la Torre Farfán, un animador de justas poéticas en la Sevilla del XVII”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 6, 1987, pp. 501-507.

Tempranamente también se produjo el primer encargo autónomo a Valdés hijo por parte de la Compañía de Jesús, pues en 1679 intervino en la edición de un texto biográfico sobre la obra de Miguel de Mañara escrito por el p. Cárdenas, grabando un retrato dibujado por su padre del Hermano Mayor de la Caridad¹⁰. Esta colaboración de Lucas Valdés como dibujante y grabador, con las publicaciones promovidas por escritores biógrafos y “de ocasión” de las órdenes religiosas fue muy amplia, siéndonos conocidas hoy al menos cuatro ediciones más¹¹.

En 1691, a la muerte de su progenitor y maestro, hereda el taller de pintura en Sevilla. Al haber permanecido como colaborador del padre hasta los 30 años de edad, el estilo y la producción de Lucas se vieron supeditados a la autoridad artística de Juan Valdés; sólo a la muerte de éste se expresan originalmente en los encargos para importantes instituciones, que consigue gracias al prestigio acumulado por el padre y su propia pericia demostrada ya en varias técnicas. Ejerció, como su padre, muy diversas tareas en el mercado artístico: colaboró en la construcción de retablos y en trabajos de escultura como dorador, dibujó y grabó estampas, fue decorador al temple, pintor de caballete y retratista. Su clientela estuvo formada principalmente por las órdenes religiosas, que le encargaron la ilustración de retratos para las portadas de sus ediciones, trabajó en varias ocasiones para la Hermandad de Sacerdotes de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Santa Cruz de Jerusalén (vulgo Venerables), Franciscanos, Dominicos, Cartujos, Oratonianos, Jerónimos y Mínimos de la ciudad de Sevilla pero sobre todo, Jesuitas. También estuvo al servicio del Cabildo de la Catedral, para el que realizó la decoración de la capilla de San Laureano (1705), además de grabados y retratos, hasta que se trasladó a la ciudad de Cádiz. Aunque su producción artística fue mayoritariamente religiosa, también colaboró como dibujante con clientes particulares como el arqueólogo y humanista valenciano Manuel Martí y Zaragoza, y el anticuario y numismático Francisco Lelio Levanto, para aplicar su capacidad de representación arquitectónica a la documentación de las ruinas de Itálica, antes de que fueran parcialmente desmanteladas para reutilizar sus materiales en 1711¹².

Sus principales cualidades como artista fueron su calidad de dibujante y su capacidad para los efectos teatrales en sus composiciones, así como el dominio de la práctica de la cuadratura, la prolongación pictórica del espacio real con un efecto ilusorio coherente

¹⁰ Cárdenas, J., *Breve relacion de la muerte, vida y virtudes del venerable cauallero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca*, Sevilla, 1679. En el grabado de su portada se lee: “Lucas de Valdés Fa. en Sevilla A. 1678, es retrato de Miguel Mañara”

¹¹ Las ediciones en las que colaboró: Aranda, G., *Vida del siervo de Dios exemplar de sacerdotes el venerable Padre Fernando de Contreras*. Sevilla, 1692. En el grabado de la portada se lee: “D. Lucas de Valdés J. Mulder fecit”, retrato del biografiado. Cruz, J. I., *Segundo volumen de las obras de sor Juana Ines de la Cruz... monja profesa en el Monasterio del señor San Gerónimo de México*. Sevilla, 1692. Aranda, G., *Vida de la venerable madre sór Isabel de S. Francisco, religiosa Descalza*. Sevilla, 1694. Grabado de la portada por Lucas de Valdés, retrato de la biografiada. Castellanos, P., *Obra posthuma de la religiosa vida exterior de fray Diego Perez, Religioso de el Orden de los Mínimos de N. P. S. Francisco de Paula*. Sevilla, 1710. En el grabado de la portada se lee: D. Lucas Valdés Ft”, retrato de fray Diego Pérez.

¹² Morales A. J., “Un dibujo del monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés”, *Laboratorio de Arte*, núm. 6, 1993, pp. 163-164.

mediante el diseño de arquitecturas. Su relevancia reside en la novedad de sus resultados, en la diferenciación de la tradición sevillana que aprendió en el taller de su familia, alcanzando a desarrollar una producción sobresaliente en el uso de la decoración ilusionista a partir de la enseñanza paterna como decorador y la propia formación científica. Esta circunstancia cobra un especial valor gracias a que Lucas transmitió ampliamente sus conocimientos, como maestro de numerosos pintores y como docente de Matemáticas en Cádiz. Según el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (1800), fueron varios los discípulos que se formaron a cargo de Lucas Valdés en el taller sevillano heredado de su padre. Luis Cancino († Madrid, 1758) fue un pintor natural de Sevilla, que no se dedicó exclusivamente a la pintura sino que también ejerció el oficio eclesiástico y de las letras¹³. Más notable es el escultor Juan de Hines-trosa († Sevilla, 1765) “con gran reputación en hacer animales de madera, barro y pasta; y como había sido discípulo de don Lucas de Valdés en pintura, los coloreaba al temple con facilidad”. Se conservan algunas obras suyas en lo que entonces era el Noviciado de los Jesuitas en Sevilla, y otro retablo, de la iglesia del colegio de San Francisco de Paula de esta ciudad¹⁴. Llevaba el mismo nombre que su padre¹⁵, el pintor Francisco Pérez de Pineda († Sevilla, 1732), hijo de un alumno de Murillo en la Academia sevillana, que pasó a la escuela de don Lucas de Valdés cuando murió su padre. Por último, el propio hijo de Lucas Valdés, Juan de Valdés (nacido en Sevilla en 1684) que siguió los pasos de su padre y su abuelo: estaba registrado como platero, fue dibujante y grabador de “varias portadas de libros y estampas de devoción”¹⁶.

Aunque Ceán no le contase entre los discípulos de Lucas Valdés y le criticara con el mayor desprecio¹⁷, Domingo Martínez es el seguidor de Valdés que más provecho obtuvo de su magisterio y el que nos ha legado obras más importantes, protagonizando el ambiente artístico de Sevilla en la primera mitad del siglo XVIII. Las pinturas al temple dedicadas a *La Apoteosis de san Ignacio de Loyola* (1745) realizadas por Martínez en la iglesia del noviciado jesuita de San Luis de los Franceses, demuestran la calidad de la técnica recibida así como el uso de modelos debidos al p. Andrea Pozzo y su tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (tratado que fue inventariado en su biblioteca¹⁸) aunque Domingo Martínez prescindiera en su decoración del carácter ilusionista que sí presidía tanto las obras de su maestro como las láminas que le proporcionaron como guía. El propio Martínez tuvo numerosos seguidores, formando una auténtica escuela en Sevilla con pintores como Joaquín José Cano, Juan de Espinal, Francisco Precia

¹³ Ceán Bermúdez, J. A., *op. cit.*, tomo I, p. 207.

¹⁴ *Ibidem*, tomo II, pp. 291-292.

¹⁵ *Ibidem*, tomo IV, p. 80.

¹⁶ *Ibidem*, tomo V, p. 104.

¹⁷ *Ibidem*, tomo III, pp. 73-76.

¹⁸ Véase sobre este tema Aranda Bernal, A.M., “La biblioteca de Domingo Martínez. El saber de un pintor sevillano del siglo XVIII”, *Atrio*, núm. 6, 1993, pp. 64-90.

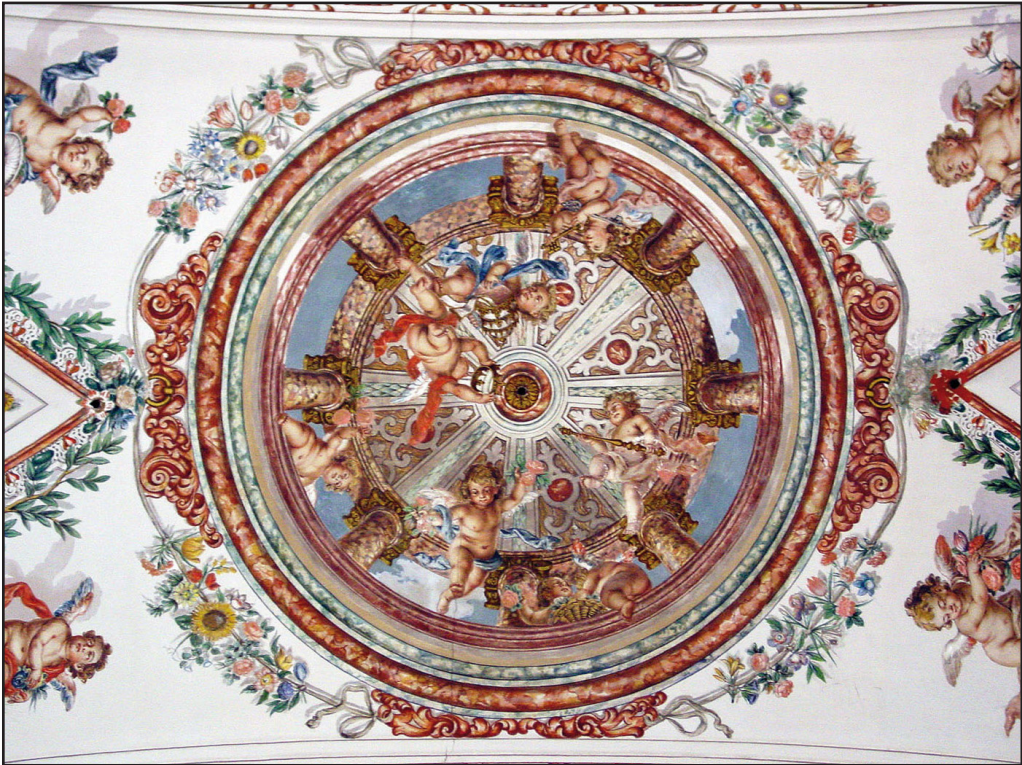


Fig. 2. Lucas Valdés, iglesia del Hospital de los Venerables Sacerdotes. Temple y óleo (Sevilla, 1684 -1688)

do de la Vega, Andrés de Rubira, Pedro Tortolero, Juan de Uceda y Francisco Miguel Ximénez¹⁹, muchos de los cuales siguieron su estela como decoradores.

Lucas Valdés alcanzó su madurez coincidiendo con el declive de salud de su padre, de quien tomó el relevo como responsable de gran parte la decoración de Los Venerables (1688 – 1698)²⁰ y del retablo de San Clemente (1689). Con posterioridad, entre 1709 y 1715, trabajó en la profusa ornamentación de la iglesia dominica de San Pablo de Sevilla, hoy parroquia de la Magdalena, dónde dejó una original composición ilusionista en la bóveda sobre el presbiterio, en la que representa una apertura rodeada de una balaustrada prácticamente igual a la de la sacristía de los Venerables, en este caso octogonal, que da paso a una galería abierta de recargada arquitectura, poblada de ángeles, santos y figuras alegóricas entorno al programa doctrinal ilustrado en el conjunto decorativo del

¹⁹ Véase Aranda Bernal, A. M., y Quiles F., “Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la catedral de Sevilla”, *Goya*, núm. 271-272, 1999, pp. 241-246.

²⁰ Según Gestoso, Juan Valdés Leal habría sufrido un ataque de apoplejía en 1682 que mermó mucho sus capacidades motrices. Gestoso Pérez, J., *op. cit.*, pp. 145 y ss.

templo, el triunfo de la Fe sobre la Herejía²¹. Pocos años después, acometió su obra más lograda en cuanto a convicción del efecto ilusionista y perfecta integración en el conjunto arquitectónico que la cobija. La decoración de la bóveda del templo de San Luis de los Franceses (1715-1719) perteneciente al desaparecido noviciado de la Compañía de Jesús, demuestra el conocimiento de modelos debidos al tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* del p. Andrea Pozzo, y la capacidad como cuadraturista para dar continuación a la arquitectura de Leonardo de Figueroa, de gran calidad y coherente con los modelos jesuíticos contemporáneos²². La decoración de esta monumental iglesia fue completada en 1752, en el cuerpo inferior del templo, por el discípulo de Lucas Valdés, Domingo Martínez, también basándose en las ilustraciones del tratado de Pozzo.

La decoración de la sacristía de los Venerables de Sevilla

La decoración de la iglesia del hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla fue contratada por Juan Valdés Leal en 1682, para realizarse por medio de pinturas murales en el presbiterio, la bóveda y la nave del templo, el pórtico de entrada y la pequeña sacristía. Se comenzó el trabajo por el presbiterio de la iglesia en 1688, utilizando la técnica del temple con retoques al óleo en las figuras, como era habitual en las decoraciones de Juan Valdés Leal. La pieza clave del conjunto, por su original calidad, es la pintura del techo de la sacristía, composición ilusionista que representa una exaltación de la Santa Cruz.

Cuatro jóvenes ángeles sostienen una cruz de madera tosca, flotando en el centro del espacio vacío de la fingida altura añadida a la estancia de la sacristía, que parece tener un segundo piso abierto por una balaustrada y estar cerrada por un elevado techo elegantemente decorado. En un extremo, a los pies de los ángeles con la cruz, tres putti, envueltos en estrechos paños zigzagueantes, sostienen una corona de laurel, una palma y lo que parece una mitra. En los dos testeros se pintaron dos ventanas en perspectiva con un óculo sobre ellas, que aparentan ser las fuentes de iluminación. Tanto la base de la balaustrada figurada como las molduras y otros detalles de la arquitectura fingida, imitan estar labradas en un material rojizo, parecido a un suntuoso mármol vetado, mientras que los balaustres de la balconada y los remates de las esquinas, con relieves de hojarasca haciendo volutas que flanquean un rostro femenino velado, simulan estar modeladas en estuco blanco o yeso.

Contamos con la documentación que atestigua el encargo y los pagos de la ejecución del conjunto, que mencionan tanto a Juan Valdés Leal como a su hijo, y aunque no detallan la autoría de cada figura, si dejan claro que la relación entre ambos artistas era de colaboración y gran parte del trabajo se debe a Lucas Valdés que reemplazó a su padre, coartado por una enfermedad en la última década de su vida. En todo caso, ninguna de las fuentes literarias más antiguas, como el Parnaso de Palomino, ni el tomo correspondiente del *Viage por España* de Ponz, ni el Diccionario de Ceán, especifican a qué

²¹ Fernández López, J., *op. cit.*, pp. 76-81.

²² Camacho Martínez, R., "La iglesia de s. Luis de los Franceses en Sevilla, imagen polivalente", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, núm. 3, tomo II, 1989, pp. 203-204.



Fig. 3. Juan Valdés Leal y Lucas Valdés, iglesia del Hospital de los Venerables Sacerdotes. Temple y óleo (Sevilla, 1684-1688)

mano se debe la pintura de la sacristía de la iglesia de los Venerables²³, si bien autores como López Martínez, Gestoso Pérez y Angulo Íñiguez, basándose en observaciones estilísticas y en los ambiguos términos de los documentos de pago, han atribuido la ejecución de la cuadratura de la sacristía a Juan Valdés Leal, eliminando a mi entender de la producción de su hijo Lucas su primera gran obra.

Aunque modernamente se ha cuestionado la intervención como mero ayudante de Lucas Valdés en la obra de los Venerables, y se ha reconocido la autoría al menos conjunta de las pinturas de la sacristía²⁴, la historiografía tradicional ha adjudicado esta obra a Valdés Leal en parte gracias al testimonio de la biografía que le dedica Palomino, en la que beneficiándose de la gran consideración que el tratadista cordobés demuestra por el mentor de sus primeros pasos en el arte pasaba por ser “grandísimo

²³ Si se atribuyen, en cambio, otras partes de la decoración, como la del altar mayor a Juan Valdés o “algunos asuntos sagrados al fresco (*sic*) en las paredes y pechinas de la iglesia; y en el pórtico...” a Lucas Valdés en Ceán Bermúdez, J. A., *op. cit.*, tomo V, pp. 104-115.

²⁴ Gudiol-Ricart, J. “La peinture de Valdés Leal et sa valeur picturale”. *Gazette des Beaux-Arts*, núm. 50, 1957, pp. 123-136.

dibujante, perspectivo, arquitecto y escultor excelente”. Valdés Leal fue efectivamente un buen dibujante y un artista de gran originalidad expresiva, pero actualmente no se sabe nada acerca de su etapa de formación, ni que tuviera una educación básica en matemáticas. En 1658 adujo motivos económicos para solicitar que le fuese autorizado ejercer la profesión de pintor en Sevilla sin el preceptivo examen de maestría, permiso que le fue concedido y, curiosamente, le permitió ejercer como examinador del gremio de pintores poco tiempo después²⁵. La práctica de la cuadratura necesita de bases teóricas más sólidas o de un maestro apropiado. Por sencilla que sea la perspectiva cónica central de la sacristía de la iglesia del hospital de Venerables Sacerdotes, es necesario tener unos conocimientos mínimos de geometría para trazarla. No puede improvisarse ni copiarse, y difícilmente puede aprenderse por cuenta propia leyendo los abundantes tratados sobre el tema, sin contar con un profesor especializado. Pintores que la han practicado con mayor o menor extensión en España como Agostino Mitelli y Angelo Maria Colonna, Francisco Rizzi, Claudio Coello y Antonio Palomino, adquirieron sus conocimientos como aprendices o colaboradores de pintores cuadraturistas y partían de conocimientos previos sobre matemáticas, geometría y perspectiva. La cuadratura tampoco puede asimilarse de la mera observación de obras terminadas, lo cual también arroja dudas sobre el reproducido argumento de Kinkead²⁶ sobre el posible aprendizaje madrileño de Valdés Leal. Las decoraciones cuadraturistas de Mitelli y Colonna en el Real Alcázar y en el conjunto del Buen Retiro, ya estaban acabadas cuando en 1664 pasó un tiempo en Madrid y no consta que estuviera en la ciudad más que unos pocos meses, porque en 1663 continuaba pagando su cuota como socio de la Academia, se conoce su intervención en Sevilla trabajos de escasa relevancia en aquellos meses, y a finales del mismo 1664²⁷ se bautizó a su cuarta hija en la parroquia de su vecindad, no pareciendo los meses precedentes los más favorables para un traslado prolongado²⁸. Esa breve estancia en la corte, según el testimonio de Palomino obtenido a través de Claudio Coello, le sirvió a Valdés Leal para “ver las célebres pinturas que hay en ella y especialmente los palacios reales y El Escorial, que admiró mucho”²⁹. Sobre su aprovechamiento artístico se dice que “no se sabe que hiciese cosa alguna de pintura, sólo [...] que había ido a la Academia y que dibujaba dos o tres figuras cada noche”, es decir que había aprovechado para practicar “en la Escuela de don Francisco Rizzi”³⁰ que el propio Claudio Coello frecuentaba. Es significativo que se hable de copiar unas cuantas figuras por la noche, y en ningún caso se puedan atribuir unas lecciones sobre perspectiva geométrica

²⁵ Valdivieso, E., *op. cit.*, p. 15-19.

²⁶ Kinkead, D. T. *Juan de Valdés Leal (1622-1690). His Life and Work*. Nueva York, 1978. Aún usado recientemente por Ollero Lobato, F. “Ilusionismo arquitectónico en la Sevilla del Barroco”, en Farneti, F. y Lenzi, D. (eds.), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*. Lucca, 2006, pp. 119-130.

²⁷ Algún autor coloca esta fecha en 1674, sin que haya podido encontrar la justificación para ello.

²⁸ Palomino, A. *El Museo pictórico y escala óptica. El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1947, tomo III, pp. 1052-1057. Gestoso Pérez, J., *op. cit.*, p. 89.

²⁹ Palomino, A., *op. cit.*, tomo III, pp. 1015-1019.

³⁰ Ayala Mallory, N., *Vidas*. Madrid, 1986, p. 316.

ni diseño de arquitecturas, para lo cual, por otra parte, Francisco Rizzi hubiera sido el maestro más indicado. Aún así, la precisión de las noticias aportadas de primera mano por Coello deja claro el tipo de experiencia que Juan Valdés Leal obtuvo en su paso por Madrid. A estos argumentos sobre la dificultad de atribuir a Valdés Leal un aprendizaje cuadraturista en la corte, podemos añadir que la obra de la sacristía se pintó veinticinco años después de que el maestro pasase por Madrid, y en este tiempo, el pintor se encargó de varias decoraciones parietales en Sevilla, como la de las iglesias de san Clemente, pero en ninguna de ellas proyectó una pintura con elementos cuadraturistas³¹. Por otra parte, se conoce su estrecha colaboración con los escultores y tracistas Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán, que pudieron aportarle durante su prolongado trabajo común en la producción de retablos algún manejo de la perspectiva práctica, pero a pesar de la original complejidad de obras como el retablo de la iglesia del hospital de la Caridad de Sevilla (1670-1673) estos maestros no contaban con los conocimientos necesarios sobre la proyección geométrica para enseñar a Juan Valdés la pintura ilusionista de arquitecturas³².

Para entender cómo fue realizada esta parte de la decoración de la iglesia de los Venerables, es necesario preguntarse por los conocimientos que eran indispensables para concebirla y quién estaba en condiciones de prestar semejante formación en los años finales del siglo XVII en Sevilla. Son las instituciones jesuitas de enseñanza, en particular el colegio de San Hermenegildo y su reconocido nivel docente en las ciencias exactas, el origen más probable de la formación científica necesaria para diseñar correctamente esta clase particular de pintura ilusionista. En este sentido puede afirmarse que la Compañía de Jesús, como institución eminente en el conocimiento matemático, guardaba cierta relación con la decoración de tipo cuadraturista, incluso décadas antes de la aparición del p. Pozzo. En Madrid, Francisco Rizzi fue contratado en diversas ocasiones por los jesuitas, para trabajar en la ornamentación del Colegio Imperial en 1658, 1675 y 1684, y sus relaciones con la orden pudieron ser muy estrechas, como atestigua la generosidad con que fue remunerado, y sobre todo, el contenido de su biblioteca, abundante en lecturas sobre santos de la Compañía y otros textos de carácter científico que fueron difundidos por ella³³. Igualmente, su discípulo, el pintor Claudio Coello fue elegido por la Compañía de Jesús para decorar los muros de la iglesia del Colegio con arquitecturas fingidas, y los maestros jesuitas matemáticos y geómetras fueron la fuente principal de la formación como pintor cuadraturista de Antonio Palomino.

Los artistas que se han dedicado a la técnica de la cuadratura, frecuentemente se comprometían para realizar encargos por parejas, tal y como hicieron Girolamo Curti y Lionello

³¹ El profesor Cordero Ruiz atribuye a Juan Valdés Leal un personalísimo y experto uso de la perspectiva, pero no aporta datos, fuera de las observaciones estilísticas, sobre la supuesta formación autodidacta del pintor. Cordero Ruiz, J., "La perspectiva en la obra de Valdés Leal", *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, núm. 19, 1991, pp. 25-47.

³² Agradezco al Profesor Suárez Quevedo la sugerencia de esta línea de investigación sobre la formación de Juan Valdés Leal. Sobre la colaboración de estos tres artistas, véase Romero Torres, J. L., "Bernardo Simón de Pineda y su aprendizaje en Cádiz con el arquitecto de retablos Alejandro de Saavedra", *Laboratorio de Arte*, núm. 19, 2006, pp. 173-194 y pp. 186-188. Salazar, M. D. "Pedro Roldán, escultor" *Archivo Español de Arte*, núm. 88, 1949, pp. 328 y ss.

³³ Carreño, Rizzi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo 1650-1700. Madrid, 1985, pp. 60 y ss.



Fig. 4. Lucas Valdés, cúpula de la iglesia de San Luis de los Franceses. Temple. (Sevilla, 1715-1719)

Spada, maestros de Angelo Michele Colonna y Agostino Mitelli, y como colaboradores y continuadores suyos en España, Carreño y Rizzi. Aunque la especialización no era exclusiva, siendo por lo general ambos miembros del tándem capaces de realizar las dos partes del trabajo, lo habitual era que el pintor con mayor formación matemática se ocupase de trazar el esquema perspectivo y pintar las arquitecturas en escorzo que prolongan el espacio (cuadraturistas como Curti, Mitelli y Rizzi) y otro, como figurista, se hiciera cargo de pintar los personajes que pueblan la composición y aumentan la sensación de profundidad. Así debieron de actuar Juan Valdés Leal y su hijo Lucas Valdés para terminar el encargo de la decoración de la sacristía de los Venerables: el grupo principal de ángeles que portan la cruz, pudo ser dibujado por el maestro del taller, mientras que la construcción de la arquitectura en perspectiva, se debe a Lucas Valdés, que por entonces contaba 25 años.

Como hemos visto, un factor que aumenta la importancia de la figura de Lucas Valdés es su independencia frente a la escuela de pintores decorativos de la Corte, y su autonomía como auténtico cuadraturista formado con los jesuitas como matemático, pero sin maestros en la práctica artística de esa técnica. Atribuir a Juan Valdés Leal el diseño de la sacristía de los Venerables, no solo desvirtúa la propia técnica de la cuadratura al despojarla de su base científica, sino que además resta originalidad a la propuesta de Lucas Valdés como pintor de arquitectura ilusionista al margen de la influencia de la cuadratura boloñesa traída a la corte por Mitelli y Colonna y desarrollada por Rizzi y Carreño en Madrid.

Lucas Valdés y la Compañía de Jesús

La presencia de Lucas Valdés en el círculo social y cultural de la Compañía de Jesús en Andalucía le proporcionó la formación humanista, artística y científica que hizo destacar su trayectoria profesional. Aunque nunca tomó los hábitos, estuvo casado desde 1682 hasta 1715 y tuvo cinco hijos, mantuvo una estrecha relación con la Orden jesuita toda su vida.

Lucas Valdés cursó desde la primera infancia sus estudios en el colegio de San Hermenegildo Mártir, fundado en 1580 como tercer establecimiento de los jesuitas en Sevilla. El rápido asentamiento y desarrollo de las instituciones ignacianas en la capital hispalense con la colaboración activa y financiera del ayuntamiento, suscitó enfrentamientos con la parte de la corporación municipal que les acusaba de “administrar sacramentos no a los pobres sino a los ricos”. Al principio el colegio impartía lecciones de Gramática, Retórica, Lógica, Física, Metafísica, Teología Escolástica y Moral, pero por la importancia que cobró su prestigio docente hizo de este colegio la sede de las lecciones de los otros establecimientos de la Compañía en Sevilla. En este contexto de rápido asentamiento de la autoridad reconocida a la enseñanza impartida por la Orden, incluso quienes se querellaban a causa de su ambición reconocían que “en otros estudios no había el orden de clases y distinción de maestros, e los demás medios que la dicha Compañía ponían”³⁴. Hemos de suponer que pronto seguiría los pasos de los Estudios Reales de Madrid, que desde sus ordenanzas de 1636 se arrogaban la labor docente de la Academia de Matemáticas y monopolizaron la instrucción científica en la corte. En el último tercio del siglo XVII, los Estudios disponían de dos cátedras de matemáticas, divididas en turnos de mañana y tarde, se enseñaban en dos grupos una serie de disciplinas conexas en las que los científicos que militaban en la Orden eran indiscutiblemente autoridades reconocidas. Según los estatutos, en la primera de ellas un maestro debería leer por la mañana «la Esfera, Astrología, Astrolabio, Perspectiva y Pronósticos»; mientras que en la segunda, otro maestro diferente debería leer por la tarde «de Geometría, Geografía, Hydrografía y de Reloxes»³⁵. En sus informes, los padres jesuitas reconocían la dificultad de cubrir estas plazas de docencia avanzada, como registra el informe del padre Poza «la mayor dificultad de estas lecciones es hallar maestros idóneos que las enseñen» por lo que frecuentemente el Colegio Imperial, amparado por la Casa de Habsburgo, reclamaba a la zona del Imperio maestros que se trasladasen a la Corte española³⁶. Si hay que estar a la documentación sobre la reforma en la universidad de Sevilla que sucedió a la expulsión de los jesuitas del reino de España, la Orden de San Ignacio ostentó el monopolio prácticamente absoluto de la enseñanza de las Matemáticas y demás ciencias afines (Geometría, Astronomía, Geografía) hasta el extrañamiento de sus colegios en 1776, ante el fallo de otras instituciones como la Academia de Matemáticas

³⁴ Aguilar Piñal, F., *La Universidad de Sevilla en el siglo XVIII: estudio sobre la primera reforma universitaria moderna*. Sevilla, 1969, p. 46.

³⁵ Capel, H., “La geografía como ciencia matemática mixta. La aportación del círculo jesuítico madrileño en el siglo XVII”, *GeoCrítica*, núm. 30, 1980, pp. 28-48.

³⁶ Simón Díaz, J., *Historia del Colegio Imperial de Madrid*. Madrid, 1952, pp. 85.



Fig. 5. Juan Valdés Leal y Lucas Valdés, iglesia del Hospital de los Venerables Sacerdotes. Temple y óleo (Sevilla, 1684-1688)

filipina y la formación de cosmógrafos, pilotos e ingenieros de Casa de Contratación³⁷. Seguramente motivado por factores económicos, Lucas Valdés ya viudo se traslada a la ciudad de Cádiz, donde aparece desde 1719 hasta su muerte en 1725, ocupándose en la docencia de las matemáticas para la Compañía de Guardias Marinas.

En esta ciudad, desde 1580 los jesuitas se encargaban de la educación de los hijos de la aristocracia local en su Colegio, y su importancia estaba creciendo junto con el tráfico comercial del puerto. El 26 de mayo de 1685, una cédula real creó la cátedra de Matemáticas, a petición del Capitán General de la Armada del Mar Océano, Rodrigo Manuel Manrique de Lara, Conde consorte de Aguilar. Las clases se impartían en el Colegio de la Compañía y el encargado de ponerla en funcionamiento fue el moldavo p. Jacobo Kresa. Como institución actuó durante poco más de veinte años con el relevo de otros matemáticos de la Orden como José Cañas, Francisco Blanco y Carlos Powel. En 1688, se añaden los estudios náuticos y astronómicos y la ingeniería militar, formando el primer embrión de la Real Escuela de Guardiamarinas de Cádiz que se inauguraría como tal en 1717, dónde Lucas Valdés ejercería como profesor de Matemáticas³⁸. No se conoce que Lucas publicase ninguna obra de carácter científico, aunque su capacidad como matemático debió de ser de reconocida solvencia, como demuestra que se recurriese a su autoridad en el proceso público para examinar las estructuras del proyecto original de la construcción de la catedral gaditana, debido al arquitecto Vicente de Acero³⁹. Según Ceán, Lucas Valdés nunca dejó de ejercer la pintura y el oficio de grabador al aguafuerte, y algunos autores modernos, como Angulo, le atribuyen pinturas en la Cartuja de Jerez de la Frontera que serían posteriores a su traslado a Cádiz, como también están documentadas dos tablas pequeñas en la iglesia gaditana de la Merced, que se consideran de su mano en el catálogo monumental de la provincia de Cádiz⁴⁰.

La bibliografía sobre Lucas Valdés no es abundante, y el estudio de su figura sólo recientemente se ha emancipado de los textos dedicados a Juan Valdés Leal. La escasa atención que ha despertado la obra autónoma de Lucas, a pesar de su originalidad y calidad, se debe a factores que han velado sus valores artísticos y su relevancia intelectual. Su carrera arranca con casi diez años de colaboración en el taller de su padre, lo cual ha generado cierta confusión de su obra temprana con la más tardía de Juan Valdés Leal en lo que a decoración mural se refiere y principalmente en la iglesia de los Venerables Sacerdotes de Sevilla. Su inusual formación y su presencia activa en la órbita cultural de la Compañía de Jesús en Andalucía tampoco han sido correctamente valoradas. La cuestión determinante no ha sido la falta de datos e información objetiva sobre Lucas Valdés y su producción, sino el tipo de interpretación que se la ha dado a ese conocimiento, siempre supeditado a los tópicos que han servido para construir la figura historiográfica de su padre.

³⁷ Salavert Fabiani, V. L., "Cultura científica y técnica en España (siglos XVI-XVII)", *Bulletin Hispanique*, núm. 1, tomo 97, 1995, p. 242. Aguilar Piñal, F., *op. cit.*, p. 152.

³⁸ Ravina Martín, M., "Notas sobre la enseñanza de las matemáticas en Cádiz a fines del siglo XVII", *Gades*, núm. 18, 1988, pp. 50 y ss.

³⁹ Marías Franco, F., "La catedral de Cádiz de Vicente de Acero: La provocación de la arquitectura «crespa»", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIX, 2007, p. 88.

⁴⁰ Romero de Torres, E., *Catálogo monumental de España: Provincia de Cádiz* (1908-1909). Madrid, 1934, vol. 1, p. 352.