

# Juan de Valdès Leal y la Pintura de Perspectiva em la Sevilla del Barroco

## Juan de Valdés Leal e a Perspectiva da pintura em Sevilla no período Barroco

 <http://eoi.citefactor.org/10.11248/ehum.v13i1.3092>

*Alfredo Jose Morales Martinez*

Prof de Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- Universidad de Sevilla-ES  
Doutor em História del Arte Universidad de Sevilla-ES  
ajmorales@us.es

 <http://orcid.org/0000-0001-5986-3124>

Recebido em: 11/07/2020 – Aceito em 23/08/2020

**Resumo:** A face de Juan de Valdés Leal como muralista nas igrejas de Santa Caridad, San Clemente e Venerables Sacerdotes, demonstra que ele segue o procedimento de simulação de reboco das paredes, uma fórmula introduzida durante a reforma de Santa María, o branco. Além disso, a perspectiva ou a pintura quadrada são incorporadas ao último edifício, cuja introdução à cidade é atribuída a ele, embora pareça que essa novidade se deva a seu filho Lucas Valdés.  
**Palavras-chave:** barroco, pintura mural, reboco falso, perspectiva, matemática.

**Resumen:** En la faceta como muralista de Juan de Valdés Leal en las iglesias de la Santa Caridad, de San Clemente y de los Venerables Sacerdotes, sigue el procedimiento de simular sobre las paredes labores en yeso, una fórmula introducida durante la renovación de Santa María la Blanca. Además, en el último edificio se incorpora la pintura de perspectiva o de cuadratura, cuya introducción en la ciudad se le atribuye, si bien parece que tal novedad se debe a su hijo Lucas Valdés.

**Palabras claves:** Barroco, pintura mural, yeserías fingidas, perspectiva, matemáticas.

### Introducción

El pintor Juan de Valdés Leal es reconocido como una de las grandes personalidades de la pintura barroca sevillana<sup>1</sup>. La estética enérgica e incluso áspera de su obra ha suscitado comentarios encontrados entre los historiadores, aunque siempre se ha valorado el dinamismo y la teatralidad de sus grandes composiciones, así como su buen oficio. De su producción son especialmente conocidas las pinturas de las *Postrimerías* que por encargo de don Miguel Mañara realizó a partir de 1671 para la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. La especial temática de dichos cuadros ha creado una imagen distorsionada sobre el pintor, que ha sido injustamente calificado de macabro, llegándosele a considerar como el pintor de la muerte. La realidad es que dichas pinturas tituladas *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*, forman parte del pro-

<sup>1</sup>Existen varios estudios sobre el pintor, si bien el más completo y actualizado corresponde a VALDIVIESO, Enrique: Juan de Valdés Leal. Guadalquivir, Sevilla, 1988.



grama iconográfico compuesto por el citado Mañara, hermano mayor de la Santa Caridad, para indicar a los hermanos de dicha institución el camino que, mediante la práctica de las obras de misericordia, lleva a la salvación eterna. Han sido estas sobrecogedoras pinturas las que han hecho casi olvidar o han llevado a marginar el resto de su obra. Es el caso de la faceta de Valdés Leal como pintor muralista y su posible contribución a la introducción en la ciudad de la pintura ilusionista o de perspectiva. A tratar de este asunto se dedican las páginas que siguen, si bien es preciso recordar antes algunos de los principales hitos biográficos del maestro, así como los procedimientos y técnicas que en su tiempo se seguían en Sevilla a la hora de decorar los interiores de sus edificios religiosos.

El pintor Juan de Valdés Leal, nacido en Sevilla en 1622, era hijo de Fernando de Nisa, de origen portugués, y de la sevillana Antonia de Valdés Leal, siendo estos apellidos maternos los que utilizó el artista<sup>2</sup>. Bautizado el 4 de mayo de ese año en la parroquia de San Esteban, se desconocen datos de su juventud, así como de su formación artística, la cual cabe situar entre los años 1637 y 1642. En 1647 se documentan las amonestaciones en Sevilla previas a su boda con Isabel Martín de Morales, con la que contrae matrimonio en Córdoba, ciudad a la que posiblemente se trasladase a fin encontrar allí los encargos artísticos que en Sevilla le resultarían difíciles de conseguir habida cuenta del elevado número de pintores de prestigio que había. No obstante, esta primera etapa cordobesa fue breve, pues tres años más tarde se encontraba nuevamente en Sevilla, emprendiendo al poco tiempo la realización de unas pinturas para la iglesia del convento de Santa Clara de Carmona. En el año 1654 regresó a Córdoba y al año siguiente se le encarga la realización de las pinturas del retablo de la iglesia de los carmelitas calzados. Transcurridos dos años y ante la marcha de Sevilla de Francisco de Herrera el Viejo y Francisco de Zurbarán, volvió a la capital hispalense al estimar que con ello se le despejaba el panorama artístico y que le sería más fácil consolidar su carrera de pintor. No obstante, en Sevilla permaneció Murillo, artista que siempre gozó de extraordinaria fama y que logró hacerse con los encargos de mayor importancia.

Tras la serie de pinturas sobre la vida de San Jerónimo para el convento de dicho nombre, en 1668 entró en contacto con el escultor Pedro Roldán, estableciéndose entre ambos artistas una fructífera relación que cristalizaría en posteriores trabajos en colaboración. De su creciente reconocimiento artístico son pruebas su designación en 1659 como examinador del gremio sevillano de pintores y su pertenencia al grupo de ellos que al año siguiente creó la Academia de Pintura bajo la presidencia de Murillo y para la que fue designado diputado. De la misma llegaría a ser presidente algunos años más tarde. En 1661 tuvo lugar el nacimiento de su hijo Lucas, quien se formaría en el taller paterno y colaboraría en algunas de sus creaciones, llegando a ser un importante pintor y grabador, además de experto en matemáticas, disciplina básica para la práctica de la pintura de perspectiva, como luego se verá.

Según indica el pintor y tratadista de pintura Antonio Palomino, Valdés Leal realizó un viaje a Madrid en 1664 que se prolongó durante varios meses. Este le sirvió para ampliar su formación artística, para visitar palacios e iglesias, además del monasterio de El Escorial, para asistir a las sesiones de la Academia y ejercitarse en el dibujo, y para conocer las novedades que los pintores italianos estaban ofreciendo con sus compo-

<sup>2</sup>Los datos biográficos que a continuación se ofrecen están tomados del libro anteriormente señalado. Concretamente de las pp. 15-29.

<sup>3</sup>PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: El museo pictórico y escala óptica. Madrid, 1715. Ed. Madrid, 1947, p. 1055.



siones de cuadratura<sup>3</sup>. Este conocimiento tendría importantes repercusiones, como después se verá, en su quehacer artístico al regresar a Sevilla.

En 1667 solicita su ingreso en la Hermandad de la Santa Caridad, en la que sería recibido al año siguiente, un acceso que cabe relacionar con el interés de don Miguel Mañara por contar con su colaboración para la ejecución del programa iconográfico de su iglesia, al que se ha hecho referencia con anterioridad. También en ese año se estrecha su relación con el ensamblador y arquitecto de retablos Bernardo de Simón de Pineda, quien realizaría los retablos de la iglesia de la Caridad en colaboración con el escultor Pedro Roldán, ya mencionado. Dichos retablos serían posteriormente policromados por Valdés Leal. Todos ellos, junto con Murillo y los principales artistas sevillanos del momento intervendrían en el diseño y construcción de las arquitecturas y decoraciones efímeras erigidas en la catedral sevillana en 1671 con ocasión de la canonización de San Fernando<sup>4</sup>. Sería en ese mismo año cuando pintaría Valdés los lienzos de *Las Postrimerías*, antes mencionados.



Fig. 1. Anónimo. Pintura mural y yeserías. Iglesia de Santa María la Blanca. Sevilla.

Diversos y variados trabajos realizó Valdés Leal en la década de los años 80, pues además de trazar un monumento eucarístico para la iglesia de Santa María de la población gaditana de Arcos de la Frontera, talló una escultura de la Virgen del Rosario para el hospital de la Santa Caridad, efectuó labores de pintura y dorado del retablo mayor del convento de San Clemente, así como uno de los diseños para la construcción de la

<sup>4</sup>Sobre dicha celebración existe un importante libro, ricamente ilustrado con grabados, algunos de ellos debidos al propio Valdés Leal, debido a TORRE FARFÁN, Fernando de la; *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando el Tercero de Castilla y León*. Sevilla, 1671. Hay una edición moderna con introducción de Antonio Bonet Correa, realizada por FOCUS, Sevilla, 1984.

<sup>3</sup>Dicha escultura se encuentra en la llamada Sala de la Virgen del Hospital de la Santa Caridad. Al respecto véase VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla, Ed. Autores, 1980, pp. 26-27.



urna de San Fernando<sup>5</sup>. En 1682 proseguía Valdés sus trabajos en la iglesia del convento de San Clemente, donde había profesado como monja una de sus hijas, por lo que parte del trabajo fue en pago por la dote. Debió ser por entonces cuando el pintor sufrió un ataque de apoplejía que limitó sus posibilidades físicas, lo que hizo más presente la actuación de su taller, especialmente de su hijo Lucas, en algunos de sus encargos. A pesar de sus limitaciones siguió trabajando para la iglesia de San Clemente y para la Santa Caridad, empezando en 1686 la que sería la última gran empresa de su vida, la decoración pictórica de la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes. Su mala condición física le hizo renunciar al trabajo de San Clemente en 1689 y a dar mayor protagonismo a su hijo Lucas en la culminación del extraordinario conjunto pictórico del hospital. Al año siguiente moriría Juan de Valdés Leal, siendo enterrado el 15 de octubre en la iglesia de San Andrés.



Fig. 2. Juan de Valdés Leal. Bóveda. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad. Sevilla.

Durante todos esos años de actividad artística de Valdés la ornamentación de la arquitectura religiosa sevillana sufrió una profunda transformación. A principios del siglo XVII, coincidiendo con el proceso de renovación de los monasterios y conventos, se emplearon de forma generalizada las yeserías para revestir las sencillas estructuras de los templos. Se trataba de una ornamentación compartimentada que enriquecía los muros con elementos arquitectónicos, cartelas, guirnaldas, querubines y otros motivos figurativos, que se habían realizado en yeso y que servía para ordenar las superficies y en ocasiones para enmarcar retablos y pinturas<sup>6</sup>. Del virtuosismo que se llegó a

<sup>6</sup> El tema lo desarrollé en un estudio monográfico, en el que analizaba con detalle algunos de los ejemplos más representativos. Para mayor información véase MORALES, Alfredo J.: La piel de la arquitectura. Yeserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII. Sevilla, Diputación, 2010, especialmente pp. 135-140



alcanzar en algunos de los interiores monásticos son testimonio las iglesias conventuales de Santa Clara y de Santa Paula. La primera empezó a ser renovada en 1620 por los arquitectos Miguel de Zumárraga y Juan de Oviedo y de la Bandera, con un repertorio ornamental de claro origen italiano. Por su parte, la segunda de las iglesias fue transformada gracias a los yesos diseñados por el arquitecto Diego López Bueno, autor del proyecto de actualización de las antiguas fábricas medievales. Su ejecución se sitúa entre 1615 y 1620 y en ellos se aprecia una clara evolución formal, así como un evidente interés por lograr valores plásticos más rotundos, dotando a los motivos ornamentales de mayor carnosidad.

Es evidente que el origen de los repertorios decorativos empleados en ambos templos se encuentra en los modelos manieristas y que pueden identificarse en ellos motivos de enrollamiento, con su variante del estilo auricular, así como cartuchos y labores de incrustaciones. No obstante, se percibe un claro interés por superar las formulaciones más abstractas e inorgánicas iniciales en la búsqueda de una mayor flexibilidad, jugosidad y carnosidad de los motivos. Tales efectos se acentúan cuando los yesos se policroman y doran, pues tales labores los dotan de mayor profundidad y rotundidad. Este proceso evolutivo se agudiza en los años centrales del siglo XVII, especialmente al emplearse los motivos de roleos y la hojarasca, gracias a la creación por Alonso Cano de la llamada “hoja canesca” a partir del llamado estilo auricular.

Al llegar la década de los sesenta del Seiscientos se inicia en Sevilla un proceso de recuperación artística, una vez superada la terrible epidemia de peste que sufrió la ciudad en 1649. La riqueza decorativa de los templos estuvo relacionada con el interés por magnificar y enriquecer el culto, por el afán de ostentación y por potenciar el carácter triunfal de la liturgia. En ese proceso de renovación artística hay dos templos sevillanos cuya ornamentación resulta clave para advertir los cambios que se están produciendo en el concepto y valor de la decoración. Se trata de las iglesias de Santa María la Blanca y de la Hermandad de la Santa Caridad.

Las obras emprendidas en la primera de ellas a partir de 1662 dieron lugar a uno de los interiores más sorprendentes de la arquitectura barroca española<sup>7</sup>. Prosiguiendo unas obras emprendidas veinte años antes, el arquitecto Juan González fue contratado por el canónigo don Justino de Neve para realizar nuevas bóvedas en las naves del templo y para sustituir los viejos soportes por columnas de jaspe rojo<sup>8</sup>. Parte sustancial del programa decorativo fueron las pinturas debidas a Murillo y las yeserías que cubren las bóvedas, cuya ejecución se atribuye a los hermanos Borja. Este deslumbrante conjunto de yeserías blancas sobre fondo dorado siempre ha sido muy elogiado, además de considerarse el cenit y punto de partida de la yesería barroca hispana. Escasas han sido las referencias a las pinturas murales del intradós de los arcos y de los muros perimetrales en las que se fingen motivos en yeso con tal grado de perfección que es difícil diferenciar los reales de los simulados. Este barroco y magistral juego de apariencias entre materiales y técnicas es el precedente más directo del progresivo abandono de las labores en yeso en los interiores religiosos sevillanos de las últimas décadas del Seiscientos, en beneficio de los ciclos pictóricos<sup>9</sup>. Un extraordinario ejemplo de ese proceso es la iglesia del

<sup>7</sup>Sobre este templo puede verse FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “La Iglesia de Santa María la Blanca”, Laboratorio de Arte, 1988, nº1, pp. 117-131.

<sup>8</sup>Para más información ARENILLAS, Juan Antonio: Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, Diputación, 2005, pp. 176-177.

<sup>9</sup>El tema lo desarrollé en MORALES, Alfredo J.: “Yeserías fingidas en la Sevilla de finales del Seiscientos”. Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo. Bilbao, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2009, pp. 147-158.

<sup>10</sup>Sobre esta institución existe una monografía debida a VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M.: Op. Cit. La construcción del templo corresponde a las pp. 16-23.



Hospital de la Santa Caridad, en la que tuvo especial protagonismo el pintor Juan de Valdés Leal.

La construcción del templo se desarrolló a lo largo de cinco etapas a partir de 1645<sup>10</sup>. Su diseño se debe a Pedro Sánchez Falconete, si bien el retraso que sufrió el proceso constructivo facilitó la actuación del arquitecto Pedro López del Valle, quien de acuerdo con don Miguel Mañara, hermano mayor de la corporación, introdujo algunos cambios en el proyecto. El templo se inició por los pies y su edificación fue avanzando hacia la capilla mayor según los recursos económicos de la Hermandad. Las yeserías que decoran la bóveda de la nave resultan más arcaicas y planas que las talladas en el presbiterio, que destacan por su complejidad, dinamismo y carnosidad. Aunque no existen referencias al momento en que unas y otras se tallaron es evidente que las primeras se relacionan con la actuación de Sánchez Falconete, mientras que las últimas recuerdan las obras de Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal, autores del retablo mayor del templo<sup>11</sup>. Cuando éste se instaló en el presbiterio en 1673, fue preciso mutilar algunas de las yeserías, lo que prueba su existencia previa. De hecho, en aquel momento prácticamente se había completado la ornamentación de la iglesia, incluyendo los grandes lienzos de Murillo y las pinturas de *Las Postrimerías* de Valdés Leal, a las que anteriormente se aludió.



Fig. 3. Juan de Valdés Leal y Lucas Valdés. Presbiterio. Iglesia del convento de San Clemente. Sevilla.

Al decidirse cinco años más tarde proseguir la decoración de la bóveda del antepresbiterio se sustituyeron las yeserías por pinturas que se encomendaron a Juan del Valdés Leal. Las razones de este cambio pueden estar en la falta de recursos económicos o en el deseo de ver concluidos los trabajos con rapidez, aunque también es posible que se tuvieran noticias de las novedades de la pintura de cuadratura que los maestros italianos habían traído a Madrid para decorar el Palacio Real. Las noticias de estas obras y artistas pudieron llegar por el propio Valdés pues, como ya se dijo, según Palomino el pintor visitó varios templos y palacios de la Corte, además del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, durante el viaje que realizó a Madrid en 1664<sup>12</sup>. Aunque las obras madrileñas y las

<sup>11</sup>Véase MORALES, Alfredo J.: "El más suntuoso sepulcro. Notas sobre el retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla", en VV. AA.: Retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla. Madrid, Fundación BBVA, 2007, pp. 37-55.

<sup>12</sup>MORALES, Alfredo J.: "Yeserías fingidas... Op. Cit. p.

<sup>13</sup>De hecho, se ha dudado de la posibilidad del aprendizaje de la técnica de la pintura de cuadratura por parte de Valdés durante su estancia de unos pocos meses en Madrid. Es más, se ha señalado que las referencias al ejercicio artístico por parte del pintor durante su tiempo en la ciudad se limitó a dibujar figuras durante las noches que acudió a la Academia madrileña. Véase FUENTES LÁZARO, Sara: La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)", *Anales de Historia del Arte*, 2009, n.º 19, pp. 205-206.



pinturas realizadas por Valdés en la bóveda y muros del antepresbiterio de la iglesia de la Santa Caridad responden a conceptos algo diferentes, ambas coinciden en su carácter ilusionista<sup>13</sup>. La bóveda aparece articulada mediante pilastras decoradas con yeserías fingidas, recurso que también se emplea para enmarcar los registros que ocupan cada uno de los gajos. En ellos se han pintado figuras de ángeles mancebos portando los atributos de la Pasión, que se recortan sobre un cielo nuboso. Las falsas yeserías también cubren el intradós de los arcos torales, las pechinas y el entablamento de la bóveda, en el que aparece la fecha de 1681, seguramente la de finalización de las pinturas. En las pechinas se han representado con el mismo carácter ilusionista a los evangelistas, mientras en los muros que flanquean las ventanas se han pintado San Martín, Santo Tomás de Villanueva, San Juan limosnero y San Julián, junto con columnas y cortinajes. Yeserías fingidas de elementos arquitectónicos, roleos vegetales y ángeles niños completan la decoración. Para la realización de estos motivos se utilizaron plantillas y en buena medida son obra del taller de Valdés, debiendo haber colaborado en los trabajos su hijo Lucas.

Otro gran ciclo pictórico desarrollado por Valdés Leal en el que las yeserías fingidas tienen especial protagonismo es el perteneciente a la iglesia del convento de San Clemente. El maestro venía trabajando para la comunidad de monjas cistercienses desde 1680, si bien dos años más tarde amplió el contrato que tenía con la comunidad, siendo a partir de entonces cuando realizó la decoración de los muros del templo. Entre los primeros trabajos emprendidos por Valdés Leal se encuentra la decoración del muro del coro, al centro del cual pintó la escena de *San Fernando entrando en Sevilla*. Aunque se trata de una pintura mural, aparece enmarcada por una gruesa moldura dorada que debió añadirse coincidiendo con la realización de las pinturas atribuidas al maestro Francisco Miguel Ximénez, que rodean a las realizadas por Valdés y que adornan los muros de la nave<sup>14</sup>. El mencionado marco, en un juego de apariencias típico del barroco, ha hecho creer que la escena de San Fernando era una pintura sobre lienzo, de la misma manera que los paneles con roleos que la enmarcan fingen ser yeserías, cuando realmente corresponden a pinturas murales. Estos motivos presentan al centro unos grandes registros con las armas de Castilla y León, en alusión al citado rey castellano, a quien la tradición hace fundador del monasterio<sup>15</sup>.

Más menudos y complejos son los motivos ornamentales que simulando labores realizadas en yeso cubren las paredes, pechinas y bóveda del presbiterio. Se trata de carnosos y retorcidos tallos vegetales que guardan una evidente similitud con los empleados en la ornamentación del antepresbiterio de la iglesia de la Santa Caridad, por lo que cabe sospechar que se empleasen en ambos edificios las mismas plantillas. El parecido es notorio en los enmarques de las representaciones de los evangelistas que ocupan las pechinas y de las escenas de la vida de San Clemente y de los santos vinculados a la orden cisterciense distribuidos por los muros laterales del presbiterio. Es aquí donde la decoración de yeserías falsas alcanza mayor protagonismo. Aunque debió ser trazada por Valdés Leal, fue sin duda concluida por su hijo Lucas, a quien se considera autor de las escenas anteriormente aludidas. De hecho, la enfermedad que sufría Juan de Valdés, además de retrasar la realización de las pinturas, obligó a una mayor participación del taller y, al final, a la directa actuación de su hijo Lucas, quien mediante escritura firmada

<sup>14</sup>La atribución corresponde a VALDIVIESO, Enrique: *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, Guadalquivir, 2003, p. 581.

<sup>15</sup>Con algunas variantes este texto coincide con el del estudio que dedique a las yeserías fingidas, anteriormente citado. MORALES, Alfredo J.: "Yeserías fingidas...." Op. Cit.

<sup>16</sup>Véase FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *Lucas Valdés (1661-1725)*. Sevilla, Diputación, 2003, pp. 74-75.



el 17 de noviembre de 1689 se comprometió a finalizar los trabajos que su padre había dejado inconclusos. Así, se ha considerado que aunque Valdés debió empezar las pinturas del presbiterio, de la bóveda con motivos heráldicos, de los ángeles pasionistas, de los temas alusivos al titular del convento, de las que ocupan las pechinas y los muros laterales, la finalización de todas ellas entre 1689 y 1690 es obra de su hijo Lucas Valdés<sup>16</sup>.

Mayor protagonismo alcanzó éste último en la ejecución de las pinturas murales del Hospital de Venerables Sacerdotes. Dicha institución, dedicada a acoger a los ancianos sacerdotes imposibilitados para ejercer su ministerio, fue iniciada en el año 1675 con el patrocinio del ya citado canónigo don Justino de Neve<sup>17</sup>. Tradicionalmente se habían atribuido las trazas del conjunto hospitalario a Juan Domínguez, pero en fecha reciente se ha sugerido como autor de las mismas a Esteban García, considerándose que el primero fue solo el maestro responsable de la dirección de las obras<sup>18</sup>. Una vez que éstas se acabaron a finales del verano de 1686, se decidió iniciar la decoración de la iglesia y se encargaron a Valdés Leal sus pinturas murales. No obstante, la ya mencionada mala salud del maestro hizo que su hijo Lucas participase intensamente en los trabajos, hasta el punto de llegar a concluirlos en solitario. Se había señalado que Valdés Leal se ocupó de los murales del presbiterio, así como de la bóveda del antepresbiterio y techo de la sacristía, mientras su hijo Lucas, además de ayudarle en estas pinturas, realizaría las correspondientes a los muros del antepresbiterio y de la nave siguiendo los modelos paternos. Sin embargo, en fecha reciente se ha sospechado que la actuación de Lucas Valdés fue más amplia de lo estimado y que se le deben atribuir las principales novedades decorativas del conjunto, especialmente aquellas pinturas en las que se ha recurrido a la práctica de la cuadratura o pintura de perspectiva<sup>19</sup>.

De hecho, este conjunto pictórico, extraordinario por su riqueza cromática e iconográfica, responde a un concepto decorativo muy distinto al de las obras anteriormente comentadas. Las superficies ya no se cubren de yeserías simuladas, sino que aparecen en blanco para hacer resaltar los motivos y escenas figurativas, así como las guirnaldas y festones vegetales que las enmarcan y articulan. Por otra parte, es novedosa la simulación de relieves en bronce, el carácter teatral de los enmarques de los altares y de los fingidos tapices pictóricos que se despliegan por los muros de la nave, así como el efectismo de las falsas perspectivas arquitectónicas de la bóveda de la nave y del techo de la sacristía, en las que existe un evidente recuerdo de las creaciones de Andrea Pozzo. Tales recursos de carácter escenográfico, así como el sentido ilusionista de las escenas se resaltan mediante una rica policromía.

En la iglesia del Hospital de los Venerables, la presencia de los yesos fingidos ha quedado limitado a la ornamentación de algunos arcos y elementos arquitectónicos, al enmarque de ciertas escenas, a los fondos de las hornacinas que en los laterales del presbiterio contienen urnas de reliquias y a los techos de las arquitecturas en perspectiva de la bóveda del tramo segundo de la nave y de la sacristía. Y es precisamente en estos donde hay que ver la actuación de Lucas Valdés, en razón de su conocimiento y dominio de las matemáticas, como demuestra el hecho de que en sus últimos años de vida se trasladase a Cádiz para enseñar dicha disciplina, indispensable para dominar la pintura de cuadratura, en la Aca-

<sup>17</sup>Sobre este edificio puede verse VALDIVIESO, Enrique y FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: "El patrimonio artístico", en VV. AA.: Los Venerables. Sevilla, Guadalquivir, 1991, pp. 25-111.

<sup>18</sup>Tal propuesta ha sido realizada por FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: "Algunas puntualizaciones sobre los hospitales de los Venerables y de la Caridad", Laboratorio de Arte, 1998, n.º 11, p. 185.

<sup>19</sup>Ha sido puesto de manifiesto por FUENTES LÁZARO, Sara: Op. Cit, pp. 203-210.



demia de Guardias Marinas. El aprendizaje de dicha materia debió llevarla a cabo Lucas en el círculo cultural de la Compañía de Jesús, en cuyo Colegio de San Hermenegildo estudió y en el que, como ocurría en otros centros de los jesuitas, era habitual la enseñanza de las matemáticas y otras ciencias afines.

Posiblemente en las representaciones donde está presente la pintura de perspectiva, el trazado de las fingidas arquitecturas sea obra de Lucas Valdés, mientras podrían corresponder a su padre los temas figurativos. Respecto a las escenas con pintura de cuadratura en la iglesia y sacristía del hospital, hay que destacar el carácter retardatario de los motivos decorativos que enriquecen las arquitecturas ilusionistas. Así, los que figuran en la cubierta de la falsa linterna de orden jónico del tramo segundo de la nave corresponden a los característicos temas de cartones recortados derivados de modelos manieristas. En la sacristía los falsos yesos del techo plano en el que se finge un segundo piso con balaustradas y diversos huecos, y bajo el que se recortan las figuras de ángeles que componen la escena del *Triunfo de la Santa Cruz* recuerdan los roleos que aparecen en la ornamentación de mediados del Seiscientos.



Fig. 4. Juan de Valdés Leal y Lucas Valdés. *Triunfo de la Santa Cruz*. Sacristía. Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes. Sevilla.

Estas pinturas de los Venerables son la creación más sobresaliente del muralismo barroco sevillano de fines del siglo XVII. En ellas está presente el buen oficio de Juan de Valdés Leal, si bien lo más destacado y novedoso es el recurso a la pintura de perspectiva, sin duda debida a su hijo Lucas Valdés, quien alcanzaría sus mejores creaciones en solitario en los ciclos desarrollados a comienzos del Setecientos para los dominicos en la iglesia del antiguo Colegio de San Pablo, hoy parroquia de la Magdalena, y para los jesuitas en la iglesia de San Luis de los Franceses.

### Referencias bibliográficas:

- ARENILLAS, Juan Antonio: Del clasicismo al barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII. Sevilla, Diputación, 2005, pp. 176-177.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “La Iglesia de Santa María la Blanca”, Laboratorio de Arte, 1988, nº1, pp. 117-131.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro: “Algunas puntualizaciones sobre los hospitales de los Venerables y de la Caridad”, Laboratorio de Arte, 1998, nº 11, p. 185.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: Lucas Valdés(1661-1725). Sevilla, Diputación, 2003, pp. 74-75.
- FUENTES LÁZARO, Sara: La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)”, Anales de Historia del Arte, 2009, nº 19, pp. 205-206.
- MORALES, Alfredo J.: La piel de la arquitectura. Yenserías sevillanas de los siglos XVII y XVIII. Sevilla, Diputación, 2010.
- MORALES, Alfredo J.: “Yenserías fingidas en la Sevilla de finales del Seiscientos”. Congreso Internacional Andalucía Barroca. I. Arte, Arquitectura y Urbanismo. Bilbao, Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2009, pp. 147-158.
- MORALES, Alfredo J.: “El más suntuoso sepulcro. Notas sobre el retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla”, en VV. AA.: Retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla. Madrid, Fundación BBVA, 2007, pp. 37-55.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: El museo pictórico y escala óptica. Madrid, 1715. Ed. Madrid, 1947.
- TORRE FARFÁN, Fernando de la; Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando el Tercero de Castilla y León. Sevilla, 1671.
- VALDIVIESO, Enrique: Pintura barroca sevillana. Sevilla, Guadalquivir, 2003.
- VALDIVIESO, Enrique: Juan de Valdés Leal. Guadalquivir, Sevilla, 1988.
- VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., El Hospital de la Caridad de Sevilla, Sevilla, Ed. Autores, 1980.
- VALDIVIESO, Enrique y FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: “El patrimonio artístico”, en VV. AA.: Los Venerables. Sevilla, Guadalquivir, 1991, pp. 25-111.

### Ilustraciones

Fig. 1. Anónimo. Pintura mural y yeserías. Iglesia de Santa María la Blanca. Sevilla.

Fig. 2. Juan de Valdés Leal. Bóveda. Iglesia del Hospital de la Santa Caridad. Sevilla.

Fig. 3. Juan de Valdés Leal y Lucas Valdés. Presbiterio. Iglesia del convento de San Clemente. Sevilla.

Fig. 4. Juan de Valdés Leal y Lucas Valdés. *Triunfo de la Santa Cruz*. Sacristía. Iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes. Sevilla.

