

**La perspectiva en la obra de Valdés Leal**

por

**Juan Cordero Ruiz**

Excmo. Sr. Presidente  
Ilustres compañeros de Academia  
Señoras y Señores:

Hace años que ando preocupado por esa clave fundamental de la pintura que es la recreación de un espacio simulado y multidimensional, representado sobre la superficie plana del lienzo, la tabla o la pared, que nos lleva a comprender las más variadas morfologías situadas en lugares próximos o lejanos; problema ESTE QUE SE GENERALIZA CON EL NOMBRE COMUN DE LA PERSPECTIVA.

Creo que cada artista –dentro de la amplitud homogénea de su momento histórico– tiene una personal manera de expresar ese espacio pictórico con matices diferenciales, como manifestación de su propia personalidad. Y pocos son los historiadores que he visto profundizar en este singular aspecto de la pintura si exceptuamos a Panofski, Parronchi, Gioseffi, Francastel, Chastel y pocos más. Entre los rasgos que definen la personalidad o estilo de un artista, y que sirven para identificar su obra, se estudian con gran intensidad los diseños compositivos, el colorido, la factura o forma de realizar la pintura (pastosa, fluida, velada, nerviosa o continua) que son como trazos caligráficos de valor grafológico; también la iconografía, el argumento y la forma de narrar o describir. De la suma de tantos datos los expertos se crean un canon o módulo que les ayuda a clasificar las obras anónimas o indocumentadas de los pintores. Pero tengo para mí que hay una fuente poco explotada, de gran importancia para un mejor análisis de las maneras personales de cada artista, que escapa casi siempre a su propio control (de ahí su importancia) y es el *planteamiento visual de su obra* desde su particular “punto de vista”:

En el proceso creativo el pintor sitúa su ojo ante la escena, como un espectador que toma asiento en el teatro para ver la representación, eligiendo

primera fila, central o lateral, platea, anfiteatro, entre bastidores, o en un lugar imposible que desafía toda lógica gravitatoria; esa "contemplación" de la obra en gestación, que se refleja en los primeros bosquejos, ya lleva el sello más acusado de la personalidad de su autor.

No pretendo en esta CONFERENCIA desarrollar toda la teoría de esta hipótesis, y mucho menos llegar a conclusiones definitivas en un terreno tan poco cultivado, pero sí quiero, como modesto homenaje al pintor JUAN VALDES LEAL, hacerme unas reflexiones públicas ante su obra, teniendo presente este enfoque que se engloba en la denominación genérica de "perspectiva", por la que Valdés Leal sintió evidente predilección.

Porque saltan a la vista, aún para la mirada menos experta, dos apreciaciones ante la obra pictórica de Valdés Leal:

1) la gran prodigalidad de sus escenas enmarcadas o referidas a un fondo arquitectónico.

2) la elección de "puntos de vista" pocos convencionales o como forzados, que acentúan el dinamismo barroco de sus composiciones. Ante las obras pictóricas de Valdés Leal fallan los esquemas formalistas planimétricos que tanto se han prodigado últimamente, porque los esquemas y diagramas de Valdés hay que pensarlos en tres dimensiones, ya que sus obras se realizan de manera muy clara en diferentes planos de profundidad, acusando las lejanías y los primeros términos.

En resumen, cada pintor tiene una manera singular de expresar el espacio perspectivo, que estudiándolo, se puede establecer una especie de

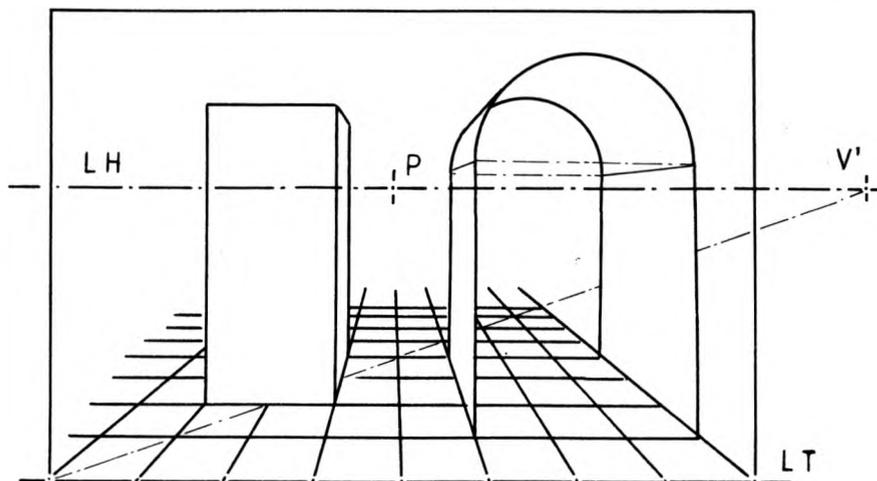
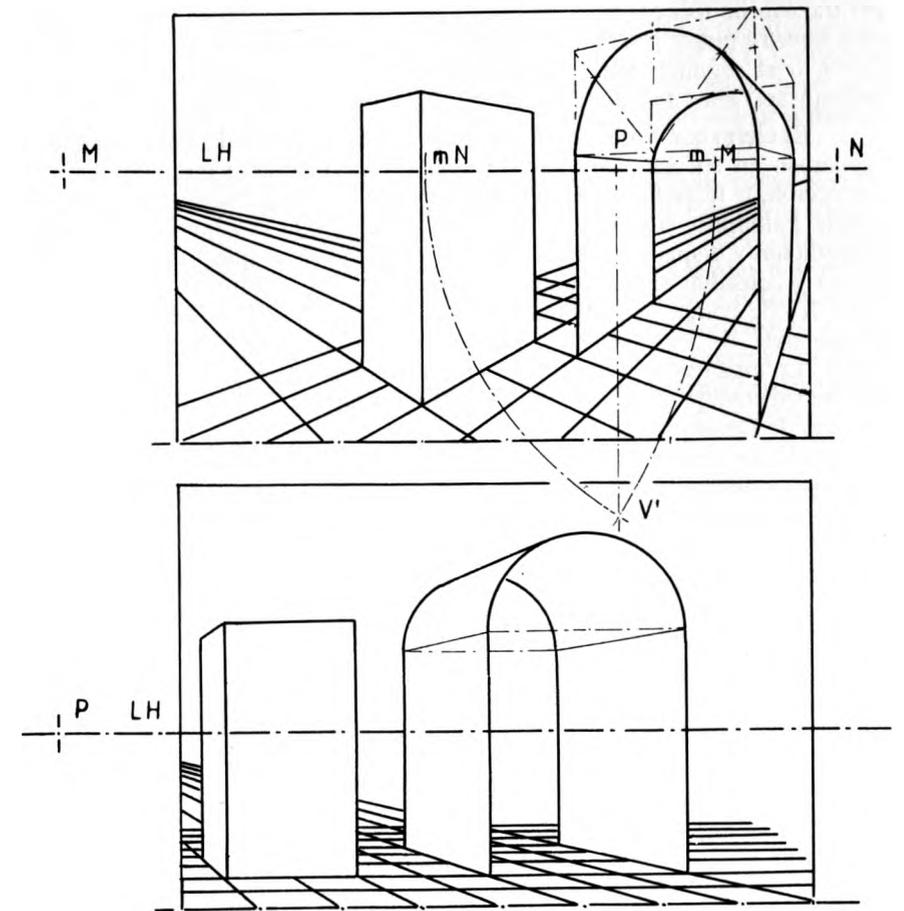


Figura 1

código de identificación, y que hoy lo expondremos referido a la obra de Juan Valdés Leal.

Aunque la conferencia fue pronunciada ante un público experto e interesado, se prodigaron los ejemplos demostrativos con más de sesenta diapositivas, donde la reiteración de casos semejantes hacían más convincentes los argumentos esgrimidos; al publicarse ahora no se pueden señalar los detalles gráficos con la misma eficacia; espéremos que ello no reste peso argumental a nuestra propuesta, y que sepamos describir con palabras lo que las imágenes nos dicen con tan aplastante evidencia.



Figuras 2 y 3

Siempre pensé que el pintor que había pintado el techo de la Sacristía de la Iglesia de los Venerables de Sevilla poseía unos singulares conocimientos perspectivos que lo destacan del resto de los pintores barrocos sevillanos.

Y no es que ese techo, pintado en perspectiva cónica central, presente dificultades extraordinarias desde la óptica geométrica, pero al abordar un espacio ilusorio de esas características en 1.686, requiere una vocación extraña y unos conocimientos científicos que no son frecuentes en otros artistas próximos a Valdés Leal.

Hoy nos puede parecer cosa fácil, cuando hemos visto tantas pinturas semejantes y existen buenos tratados que explican los métodos geométricos del trazado de techos, pero tengamos presente que las obras más explícitas para nuestro pintor podrían ser la de Andrea Pozzo, que no se publica hasta 1.693, o el segundo tomo de Antonio Palomino de 1.724, o sea, cinco y treinta y seis años después de haberse pintado el techo de Los Venerables.

Es cierto que Valdés Leal pasaba por "hombre verdaderamente erudito", "generoso en socorrer con sus documentos a cualquiera que solicitaba su corrección, o le pedía algún dibujillo o traza para alguna obra", según nos cuenta Palomino, por lo que se puede deducir que era hombre de buena preparación y dispuesto para el estudio, y que, al igual que Velázquez, pudo poseer y consultar algunos tratados de más fácil circulación en la España del siglo XVII, como "Vitellionis perspectivae" de Vitolio, 1533; "Libro de Perspectiva" de Jean Cousin, 1560; "Practica della prospettiva" de Vignola 1583; "Lo inganno degl'ochi, prospettiva practica", de Pietro Accoloti, 1625; "La perspective pratique necessaire..." del jesuita R. P. Dubreuil, 1642; o el Método de Desargues recopilado con grabados por Abraham Bosse, 1648, de varias ediciones posteriores. Estas obras y autores podrían haber sido consultados por nuestro artista, aunque estudiando estos tratados, farragosos tanto de forma como de contenido, y con orientaciones tan poco específicas sobre pinturas de techos, poca luz pudo obtener Valdés con su posible estudio.

No es muy arriesgado suponer que era en este campo donde solicitan de Valdés "su corrección" y también el socorro con "sus documentos", pidiéndole sus colegas "dibujillo o traza para alguna obra". Pues, al igual que hoy, el artista no pediría ayuda en un tema eminentemente "artístico" y, en cambio, no encontraría pudor alguno en solicitar ayuda en un terreno que consideraría "científico". Seguimos comprobando que personas cultas de hoy no solo confiesan su ignorancia en temas de arte sino que se jactan de no saber realizar el más simple esquema; dándose en los artistas el caso opuesto: presumir de no saber ni necesitar la ciencia de la perspectiva.

Para explicarnos la obra de Los Venerables podemos pensar que estamos en 1686 y había pinturas semejantes, ejemplos ilustres, entre los que destaca el fresco de Mantegna realizado en la Camera degli Sposi del Castillo de Mantua en 1474. También Rafael, Corregio y Guilio Romano habían "atentado" contra la realidad física de los techos, al igual que los grandes

maestros venecianos, aunque estos no habían llegado a "osadías" como las que hacen Pietro da Cortona en el Palacio Berbirini o Francisco Barbieri, el Guercino, en el Casino Ludovisi con su célebre "Aurora". De todos modos no es fácil que estas pinturas fueran conocidas por Valdés Leal y, de tener referencias, no serían suficientes para descifrar las claves de su trazado perspectivo.

Lo más sencillo, tal vez, es que aprendiese estas reglas de sus maestros, aunque mal discípulo hubo de ser quien no logró aprobar el exámen de pintor en Sevilla. El aprendizaje de Valdés sigue siendo una incógnita: ¿quién o quiénes fueron sus maestros? Es cierto que en sus obras primeras se ven rasgos estilísticos que pueden orientarnos, pero ¿quiénes poseían esos conocimientos de la ciencia geométrica para poderlos transmitir a sus discípulos? Si bien la perspectiva era disciplina considerada fundamental en la formación de los artistas, también sabemos que, al contrario que en Italia, tuvo aquí pocos cultivadores, quienes en esas fechas la consideraban "sciencia disficil y obscura".

Poca herencia en esta materia pudo obtener de artistas como Roelas, fallecido en 1625, o de Juan de Uceda que muere en 1631. Herrera el Viejo o Pacheco tienen más coincidencia en una cronología de posibles maestros, pues la tradición que lo venía vinculando al cordobés Castillo nos revela ahora que sólo era unos cinco años menor que el maestro de Córdoba. Tampoco Pacheco, el más docto maestro, deja constancia de sus saberes en las representaciones espaciales, ni en la teoría de su "Arte de la Pintura", ni en la práctica del techo de la Casa de Pilatos. Dentro de los maestros mayores nos queda Francisco de Zurbarán, que cubre esa gloriosa etapa sevillana hasta que lo releva Murillo.

Valdés Leal es preferido por los Jerónimos de Buenavista a Zurbarán para pintar la serie de San Jerónimo. Es evidente que Valdés sufrió aquí la influencia del maestro extremeño, aunque la influencia de este fue grande para casi todos los pintores de mediados de siglo, no en todos influyó en los mismos aspectos. No podemos desechar la idea de que los fondos arquitectónicos que usa Zurbarán dejaron alguna huella en el joven Valdés Leal. Pero lo que sí resulta evidente es la falta de preparación teórica en el pintor de Fuente de Cantos. Sus perspectivas responden a un conocimiento empírico, a una observación meticulosa del natural, parcelada por sectores sin tener presente el todo o conjunto, por lo que sus observaciones no se ordenan hacia la cristalización de leyes generales; sus principios teóricos son muy rudimentarios, incurriendo en los errores propios de principiantes que desconocen las leyes básicas de la proyectividad: Leyes que emplearon Uccello, Brunelleschi, Alberti, Piero, Leonardo, Rafael, Mantegna, Bellini, Ticiano, Corregio y todos los grandes maestros desde el Renacimiento. Zurbarán tiene una intuición genial, dotes naturales para la representación del espacio, pero sus hallazgos no son transmisibles al no tener razonamientos que lo sustenten. Pese a todo,

creemos que esos fondos arquitectónicos de Murillo en su "Santa Isabel de Hungría" o en "Santo Tomás de Villanueva", como los propios de Valdés en su serie los Jerónimos, tienen deuda contraída con el Zurbarán de la "Apostosis de Sto. Tomás", "Fray Gonzalo de Illescas", o la "misa del Padre Cabañuelas".

Todavía, puestos a buscar los orígenes que determinaron la singular manera que tiene Valdés de expresar el espacio perspectivo, podemos pensar en su viaje a Madrid en 1655, según Duncan Kinkead, donde estudiaría las Colecciones Reales; pudo conocer a Claudio Coello, quien contó a Palomino que Valdés iba a la Academia para dibujar. Es por ello más verosímil la

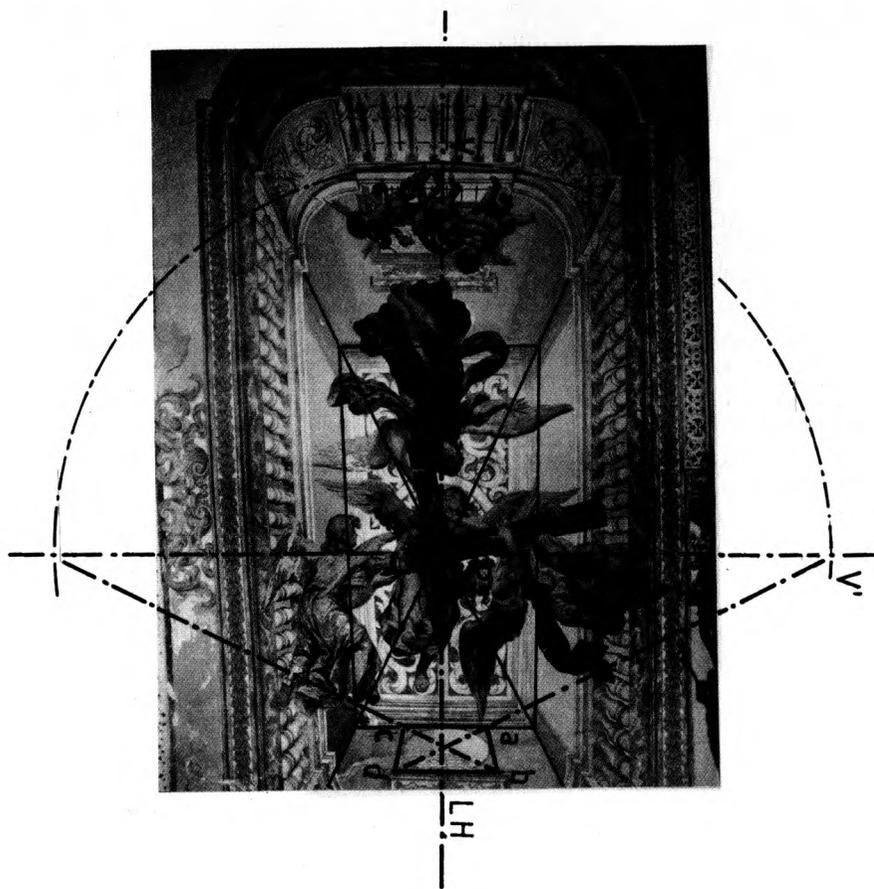


Figura 4

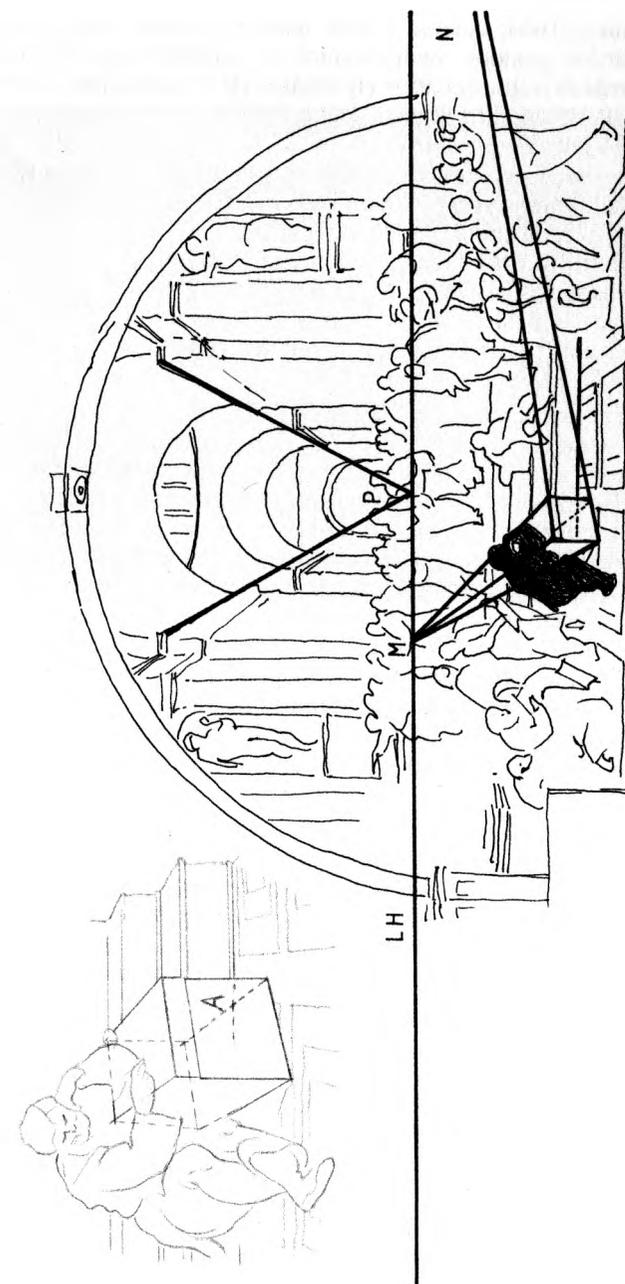


Figura 5

fecha de Palomino, 1664, cuando Coello tendría ventidós años, aunque no pudo aprovechar los grandes conocimientos de perspectivista del madrileño que, aún así, tardaría ventiseis años en desarrollar su genio en "La Sagrada Forma" de la Sacristía de El Escorial. También pudo conocer a los hermanos Rizi que pasaban por doctos en esta materia; Fray Juan Andrés poseía indiscutibles conocimientos geométricos como lo demuestra en la obra publicada en 1653, titulada "Pintura Sabia". Cuanto a Francisco Rizi de Guevara pasaba por "grandísimo arquitecto y perspectivista", y sobresalió haciendo escenografías teatrales para las que se requieren indudables conocimientos perspectivos. Aunque el verdadero experto en Madrid por esa fecha de 1657, como dejó patente con su obra, fue el pintor Francisco Gutiérrez, autor de grandielocuentes composiciones urbanas, que tan claramente las ven relacionadas, Angulo y Pérez Sánchez, con la obra de Jan Vredeman de Vries.

Nos queda pensar que, en la pintura del techo que nos ocupa, la influencia pudo venir no de sus maestros sino de sus discípulos, (concretamente de su hijo Lucas, que llegaría a ser profesor de matemáticas en Cádiz), quienes ya habían estudiado la geometría con mayor rigor y preparación que la generación anterior. No es por ello descabellado pensar que el trazado de la arquitectura del techo fuese con intervención de Lucas Valdés, lo que tiene antecedentes múltiples en la historia, desde que 260 años antes se supone que el maestro Brunelleschi intervino con su perspectiva artificial en la espléndida arquitectura de fondo de la "Trinidad" del Masaccio en Florencia. Opinión muy debatida, y que tiene hoy menos adeptos, pues un arquitecto como Brunelleschi no habría realizado los casetones de la bóveda en número par, dejando una nervadura en el centro o clave de la bóveda, licencia más propia del pintor de la capilla Brancacci que del arquitecto del Palacio Pitti, como opina Luciano Berti.

Lo singular de todo esto es que nos encontramos con una obra que tiene pocos antecedentes en la pintura sevillana del siglo XVII y tampoco en la producción de Valdés Leal; ello supone un reto para los modernos investigadores que siempre quieren ver influencias y antecedentes que justifiquen una acción. Pero quizás lleve razón Palomino cuando dice que "más debió Valdés al Cielo, a su estudio y aplicación, que a la enseñanza de los maestros":

Hoy, a los trescientos años de su muerte, merece un reconocimiento y una atención especial esta faceta del gran pintor sevillano, del cual se han ocupado ilustres autores destacando diversos aspectos de su genio en su sorprendente producción, aunque en ninguno de los que he consultado se atiende debidamente esta parcela de su arte que lo singulariza, y por la que Valdés Leal sentía manifiesta predilección y complacencia.

En el esquema n.º 4, se muestra como se trata de una perspectiva frontal, cuyas direcciones perpendiculares al cuadro (que en este caso es horizontal coincidiendo con el techoraso real) convergen en el punto principal (P), donde se intersectan los dos brazos de la Cruz. No está, por tanto el

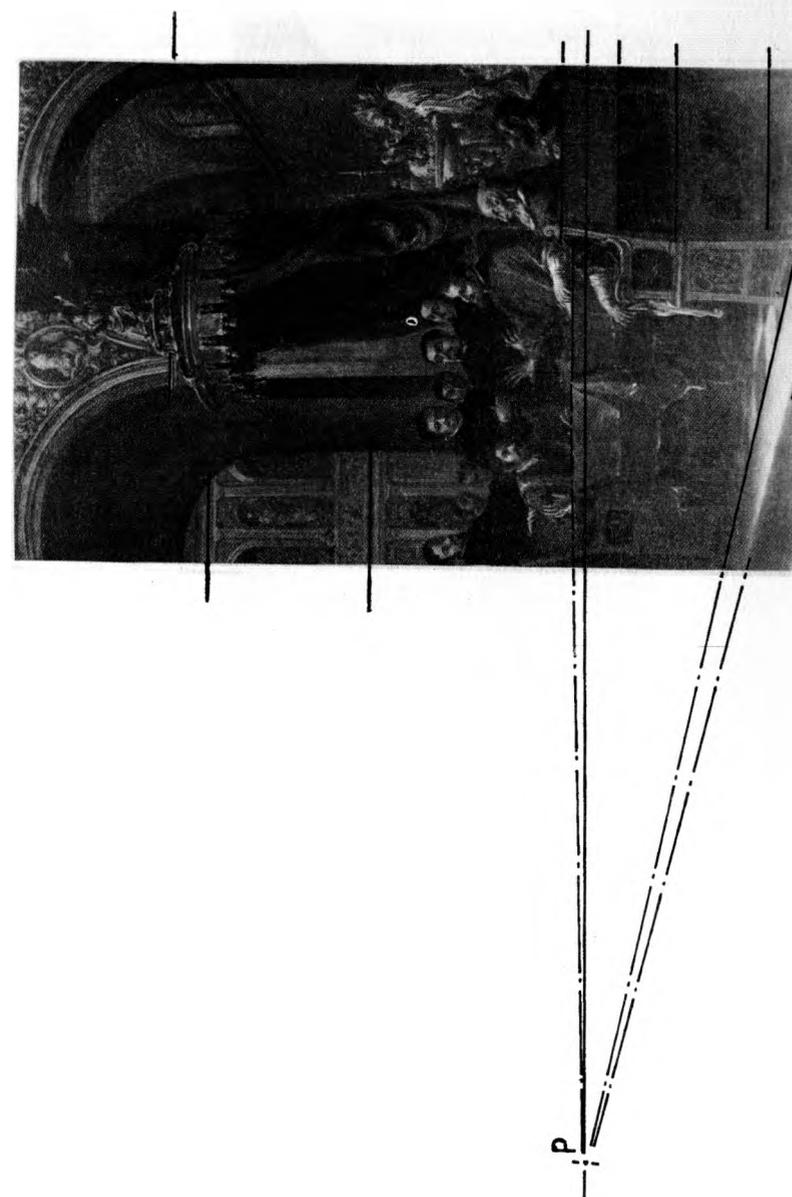


Figura 6

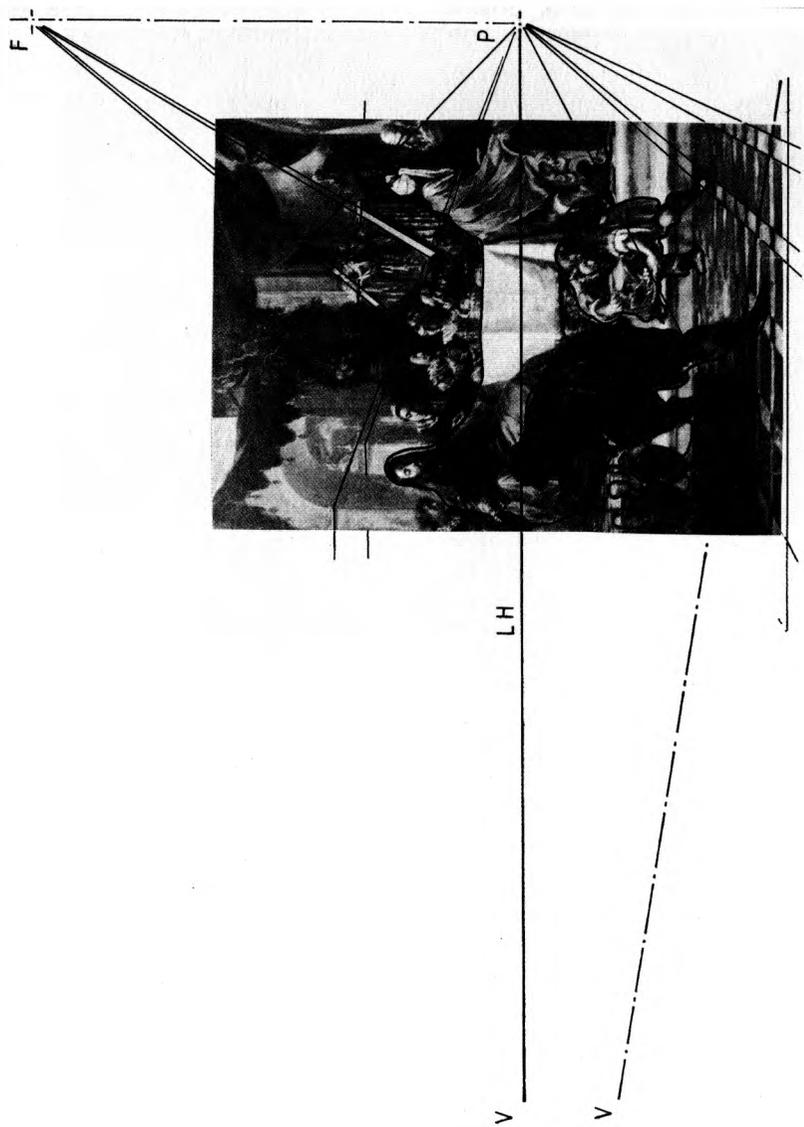


Figura 7

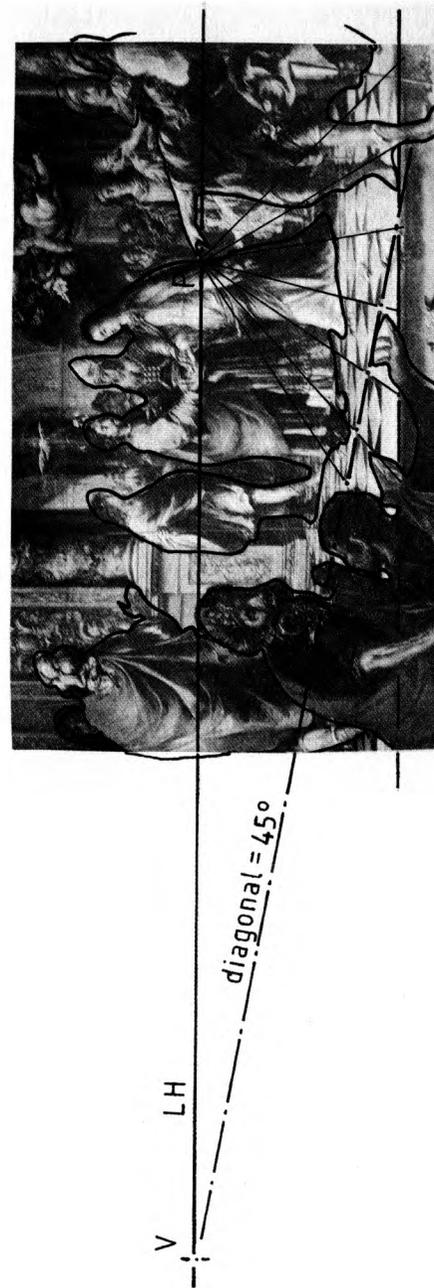


Figura 8

punto principal en el centro del techo sino desplazado en sentido longitudinal. Ello crea una ligera asimetría bilateral que, conforme a las modernas leyes de la psicología de la Gestalt (concretamente con las experiencias sobre el cubo tridimensional y asimétrico publicados por H. Kopferman en 1930) producen un mayor efecto óptico de profundidad. Cuanto al punto V, o distancia teórica del ojo al cuadro, la hemos reconstruido por la diagonal del cuadrado a-b-c-d, en que inscribimos el círculo del "ojo de buey" visible en la composición. Estos 45° de la diagonal del cuadrado, nos muestran la longitud del cateto de la distancia que fijamos en V'. La distancia real del ojo al cuadro pictórico es igual a P-V. Con estos elementos geométrico, como es bien sabido, se pueden dimensionar todos los elementos fingidos de la perspectiva y concretar una reconstrucción real.

La escasa altura del plano del techoraso impide que el ojo de un espectador ideal, situado de pie, bajo el punto P, sea igual a P-V; el punto de vista óptimo se encuentra a pocos centímetros del suelo, por lo que sentimos un deseo instintivo de agacharnos para contemplar la obra desde el punto de vista (V) ideal.

\* \* \*

La atención prestada a esta pieza llamativa de los Venerables de la obra de Valdés Leal, nos ha llevado a una exploración más interesada de su producción anterior y a rastrear en la perspectiva de sus cuadros los elementos que hacen posible esta obra postrera.

La aparición de la monumental obra de E. Valdivieso dedicada al pintor, nos permitió tener presente, y ver de golpe, toda la producción tan dispersa, cuando no perdida, de Valdés Leal. Descubrimos, tal vez por nuestra intencionada búsqueda, que la perspectiva en toda la obra de este pintor no era cuestión marginal o complementaria sino muy al contrario, protagonista casi permanente y consustancial a sus propias morfologías iconográficas.

Conviene aclarar, para que no parezca esto producto exagerado de una deformación profesional, que al decir perspectiva no nos referimos a ese concepto, de tópico contenido, que la identifica con líneas rectas convergentes a puntos de fuga del infinito, válido en todo caso, solo para las formas que tengan estas características geométricas lineales y, por extensión, muy propia para las representaciones arquitectónicas. Nosotros entendemos como perspectiva el conjunto de leyes físicas, geométricas, psicológicas, etc., que configuran un espacio, y crean la ilusión óptica, racional y sensible de los volúmenes y las oquedades. Por ello no excluimos de nuestro concepto las representaciones de la figura humana con sus múltiples escorzos y, con expresión aristotélica, "el lugar donde se particularizan todas las cosas".

Convencidos de que este amplio concepto perspectivo era tomado muy en serio por nuestro pintor, hemos expuesto al profesor Kinkead la

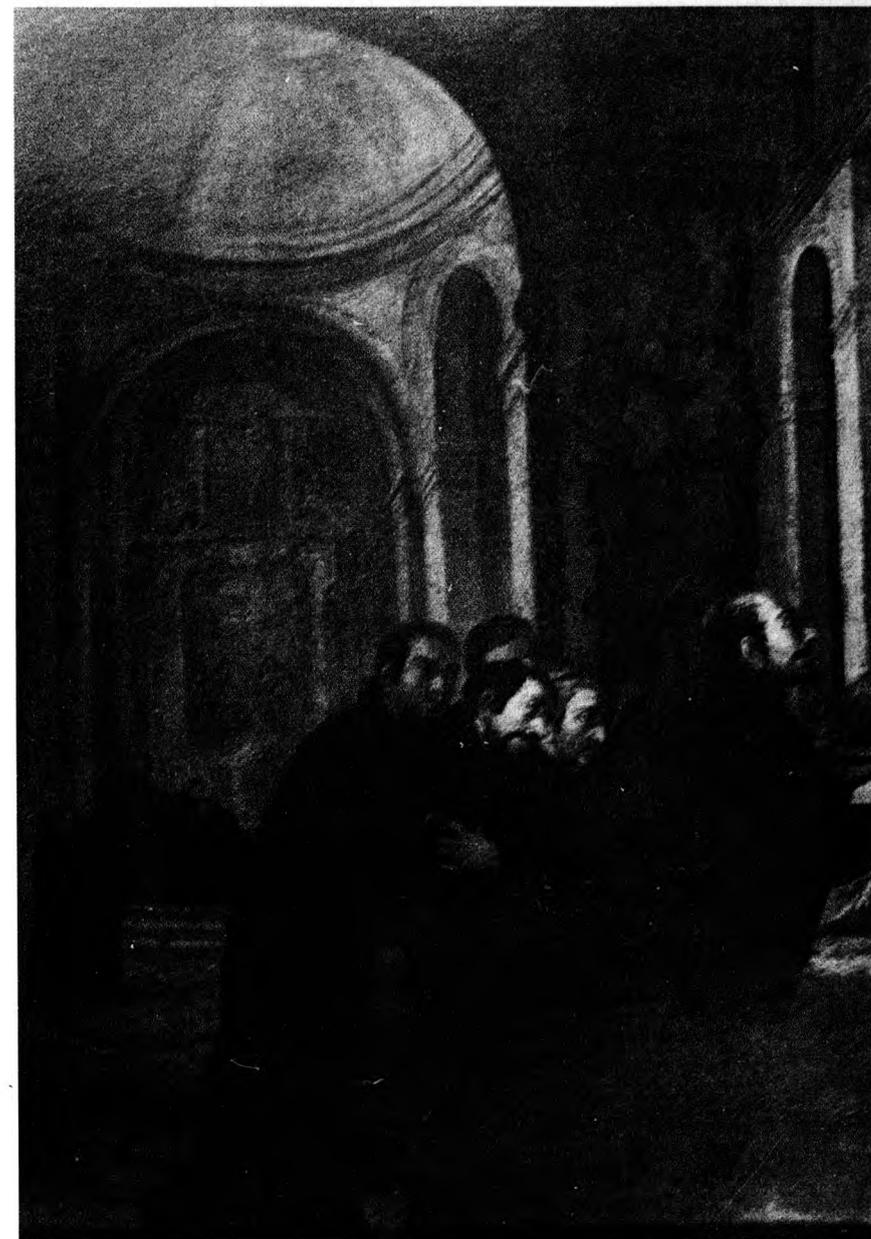


Figura 9

posibilidad de usar la técnica que ofrece la visión totalizadora, o punto de vista común para restituir a su lugar primitivo las pinturas de Sta. Clara de Carmona, idea que le entusiasmó y que ignoro si ha sido empleada.

El espacio para Valdés Leal, como no podía ser de otro modo, corresponde a un concepto euclidiano, y su representación se basa en los principios proyectivos de la perspectiva cónica central que se inició con los artistas del renacimiento italiano, quienes descubren leyes óptico-geométricas que normalizan algunos como Alberti, Leonardo, Piero, Durero, Lomazo, Viator, Barbaro, Ubaldo y otros, hasta que toma rigor científico en manos de matemáticos e ingenieros, como fue la geometría proyectiva basada en los principios de Desargues, que permaneciera sin dar frutos durante doscientos años, para que geómetras y artistas pudieran utilizarlos como hoy los conocemos, y ello gracias al honrado descubrimiento de Chasles y al genio renovador de Monge con sus discípulos Carnot y Poncelet. Pero ya fuera de modo intuitivo o por un proceso racional, el espacio que se representa desde el siglo XV hasta principios del XX, es de tres dimensiones, estático, infinito, continuo, isótropo, homogéneo, independiente del tiempo, etc., modelo que coincide plenamente con las representaciones pictóricas de Valdés Leal y con una idea universal del espacio físico prerrelativista.

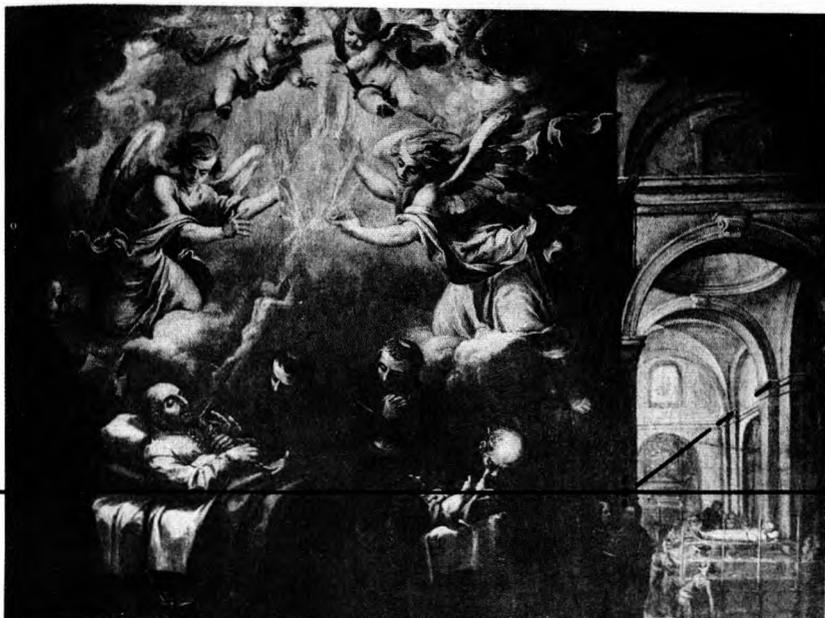


Figura 10

La perspectiva geométrica que usan la mayoría de los artistas hasta la mitad del siglo XVII es la llamada cónica central, reflejada en el esquema n.º 1, cuyo paradigma es Rafael en su "Escuela de Atenas", esquema n.º 5, que, como todos los genios, rompe la norma con ese prisma cuadrangular del primer término, donde se apoya la figura de Miguel Angel, de un espacio penetrable "imposible".

Es un error comprensible, pues está comprobado que esta figura fué agregada a la composición del cartón para el fresco, después que Rafael admirase la obra que Miguel Angel hacía en la próxima Capilla Sixtina.

Estas perspectivas tienen un punto de vista único que se proyecta perpendicularmente sobre el cuadro, produciendo el punto principal (P); a este punto concurren las representaciones de todas las rectas que son perpendiculares al cuadro. Por este punto P pasa la recta del horizonte (LH); y paralela a ella se representan todas las rectas que son horizontales y paralelas al cuadro, formando, consecuentemente, 90° con las que fugan a P. El punto de vista que se encuentra fuera del cuadro, se abate sobre la línea de horizonte, en V', marcando la distancia real desde P. Al punto V' fugan todas las rectas que forman 45° con el cuadro y sean horizontales; por este procedimiento se viene trazando una cuadrícula regular, como un suelo, desde la "Costruzione legittima" de Alberti.

Basándose en esta retícula cuadrangular se construyeron casi todas las perspectivas de los pintores renacentistas, jugando con las variantes posicionales de la *línea de horizonte*, el *punto principal* y la *distancia*.

Constituye un interesante ejercicio comprobar como bajo las más dispares formas y composiciones yacen esquemas perspectivos de bases comunes, durante más de cuatro siglos.

Una variante, no de la perspectiva sino de la oblicuidad de los objetos respecto al cuadro (cuyo antecedente hemos indicado en el prisma de "La Escuela de Atenas" de Rafael) lo ofrecemos en el esquema n.º 2, que algunos llaman con imprecisa definición "perspectiva oblicua", (porque oblicua no es la perspectiva sino los objetos en ella representados). La perspectiva no sufre alteración alguna, sólo las direcciones N-M de fuga del prisma en su posición oblicua respecto al plano del cuadro.

Este es un modo que han utilizado algunos artistas, -más bien pocos-, junto a otros más complejos de cuadro inclinado, aunque este no es el caso de Valdés Leal, de quien no he podido registrar ningún ejemplo de perspectiva que no sea la cónica central. En mi cómputo registro dos excepciones que pueden tener gran valor pero que no he podido comprobar rigurosamente, me refiero a "San Fernando ante la Virgen de la Antigua" del presbiterio de los Venerables y la "Danza de Salomé" de la A.C.A. Kaye en Boston. En ambos cuadros hay oblicuidades significativas respecto a los puntos de fuga usados siempre por Valdés. Y es que la oblicuidad que detecto no precede de una



Figura 11

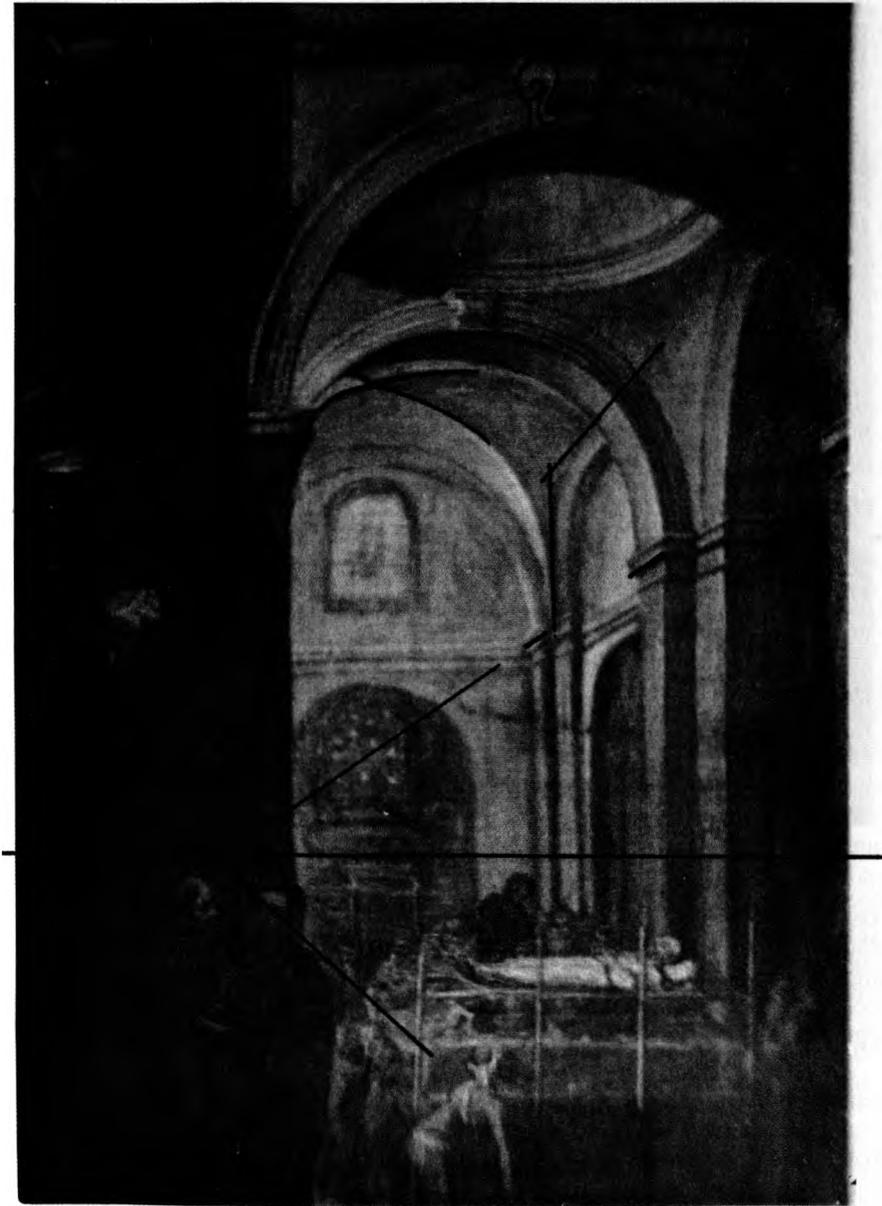


Figura 11 bis



Figura 12

construcción apoyada en las perpendiculares y paralelas al cuadro, sino de un planteamiento teórico y autónomo de esas directrices, donde concurren los ángulos complementarios a M.N. en el horizonte. Si algún día podemos tener acceso a estas obras haríamos las pertinentes comprobaciones y daríamos por seguro lo que hoy son razonables dudas.

Hemos dicho que la perspectiva geométrica que se registra en las pinturas de Valdés Leal responde a la Central del esquema 1, pero dentro de esta perspectiva tiene nuestro pintor clara predilección por la variante del esquema n.º 3, cuyas principales características son: *Línea de horizonte baja*; en la mayoría de sus cuadros sitúa el horizonte en el tercio inferior, y muy raras veces en el tercio superior. Esta situación del horizonte permite ver los personajes un poco desde abajo, ganando con ello sus escenas en grandiosidad; consecuencia de lo anterior es la presentación de suelos muy escorzados, con

baldosas ajedrezadas, muy en el estilo de Mantegna (como si el punto de vista estuviese muy alejado y se produjera un efecto de “teleobjetivo”).

Este efecto se acentúa en su última etapa, vease por ejemplo: “Don Miguel de Mañara leyendo la regla de Sta. Caridad” de 1681; “Cristo disputando con los doctores del Prado”, 1686; “Muerte de San Ignacio de Lima” 1675; “San Ambrosio convirtiendo y bautizando a San Agustín”, San Luis 1672; o los más tempranos de 1661 y 1665, respectivamente “Bodas de Cana”, Madrid y “San Marcos el afligido y San Eloy”, Vizcaya.

El predominio de la línea de horizonte baja tiene algunas excepciones en obras primeras, como la “Procesión de Santa Clara” Mallorca, 1653; o la “Muerte de Santa Clara” Mallorca 1653. Responde también a este criterio de horizonte alto, “El camino del Calvario”, Sevilla 1658.

La otra característica, también recogida en la figura 3, se refiere al punto principal (*P*), que se sitúa no en el centro de la composición sino lateralmente y, a veces, fuera de ella. Veamos como ejemplos las pinturas siguientes: “San Anselmo convirtiendo y bautizando a San Agustín”, S. Luis (Figura 6), tiene el punto principal a la izquierda y fuera del cuadro; el “Milagro de las abejas”, París, punto *P* en el borde izquierdo del cuadro; “Boda de Canaán”, Madrid, a la derecha fuera del cuadro, figura 7; “Aparición de San Pedro a San Ignacio”, Sevilla y la “Aparición de la Virgen”, también en Sevilla, tienen el punto *P* en el borde derecho del cuadro. Estos son algunos ejemplos que pueden dar pistas para descubrir estas características de un modo muy reiterado en toda la obra de Valdés.

Como resumen de nuestras observaciones queremos destacar seis de las características perspectivas que se dan con mayor insistencia en la obra de Valdés Leal:

**1. PERSPECTIVA FRONTAL.** Ya nos hemos referido a esta característica de la perspectiva geométrica sintetizada en la figura 1. Es una constante en las composiciones de Valdés Leal, situar los objetos y formas cuadrangulares y prismáticas con una cara paralela al cuadro: basamentos de columnas, pilares, escaleras, tronos, baldosas (las oblicuas están deducidas de una cuadrícula frontal), muebles como mesas, sillas, reclinatorios, camas, etc., son presentados frontales, o sea, con unas líneas paralelas a los bordes horizontales del cuadro y sus complementarias convergentes al punto *P* de la perspectiva, situado en el horizonte. Sirven de ejemplo todos los cuadros de Valdés, aunque queda con más evidencia en unos que en otros esta circunstancia, según la pericia del observador.

Frente a esta constante de Valdés Leal, se pueden observar múltiples ejemplos de perspectiva oblicua en otros pintores; algunos lejanos como el caso singular que comentamos de Rafael en la “Escuela de Atenas”, pero otros cercanos como en Zurbarán (si bien están realizadas las perspectivas oblicuas de modo intuitivo y arbitrario) o en sus compañeros de academia

Murillo, Herrera o Llanos; o en Madrid en Fco. Ricci, Claudio Coello, Carreño y Palomino. La mayoría de los pintores del siglo XVII sienten la necesidad de representar los objetos de forma oblicua, según la teoría que sintetizamos en la figura 2, pero parece que esta tentación fue ajena al gusto de nuestro pintor.

**2. HORIZONTE BAJO.** Esta característica es otra peculiaridad compositiva de Valdés. Como es sabido, la "línea de horizonte" coincide con el nivel de los ojos del pintor que contempla una escena; así, si la escena natural la contempla el pintor subido a un podio o escalera, la línea de horizonte la situará próxima al borde superior del cuadro, y contrariamente, si contempla la escena sentado o agachado, deberá situar la línea de horizonte próxima al borde inferior del cuadro.

Es frecuente encontrar en los cuadros de Valdés, muy bajo el horizonte, circunstancia que en este pintor es más chocante, cuanto que sabemos por Palomino que su forma de pintar era de pie. Esto tiene repercusiones en la composición de sus escenas, como son esos fondos con arquitecturas y figuras alejadas que se encuentran en la parte inferior del lienzo, como toda la serie de San Ignacio de Lima, figura 10, o los jerónimos de Sevilla (como ejemplos aclaratorios compárense estas obras con las soluciones de Zurbarán en la "Misa del Padre Cabañuelas" o "Fray Gonzalo de Illescas", también con la "Santa Isabel de Hungría" de Murillo, donde las escenas del fondo se dan en la parte superior del cuadro). Repercute el horizonte bajo en la colocación de las figuras humanas, ya que las del primer término tendrán las cabezas por encima de todos los que se encuentren detrás, que irán descendiendo cuanto más se alejen. Consecuencia del horizonte bajo es que las figuras adquieren mayor grandiosidad, pero no suelen dominarse los objetos y utensilios que hay sobre muebles y mesas que quedan semiocultos por un punto de vista tan poco dominador.

**3. PUNTO PRINCIPAL LATERAL.** El "punto principal" (P), es la proyección ortogonal del punto de vista sobre el cuadro, y, en buena lógica la contemplación de una escena pintada se hace situándonos, como espectadores, aproximadamente en el centro, para evitar distorsiones y aberraciones visuales. Es un hecho tan natural, que todos nos sentamos preferentemente frente al televisor, la pantalla del cine, el cuadro, el periódico o el libro que leemos, y no se nos ocurre desplazar ese plano de nuestra atención hacia la derecha o la izquierda de nuestro eje visual. Y, curiosamente, esta es otra constante en las composiciones de Valdés Leal, situar su punto de vista próximo a uno de los márgenes laterales del cuadro, cuando no totalmente fuera, como es el caso de la figura 6, y de la mayoría de sus obras, que siguen el esquema perspectivo de la figura 3.

**4. PUNTO DE VISTA DISTANTE.** Otra característica de Valdés Leal es la gran distancia entre el punto de vista y el cuadro. Esta característica apenas es perceptible, pero tiene ciertas repercusiones que, unidas al hori-

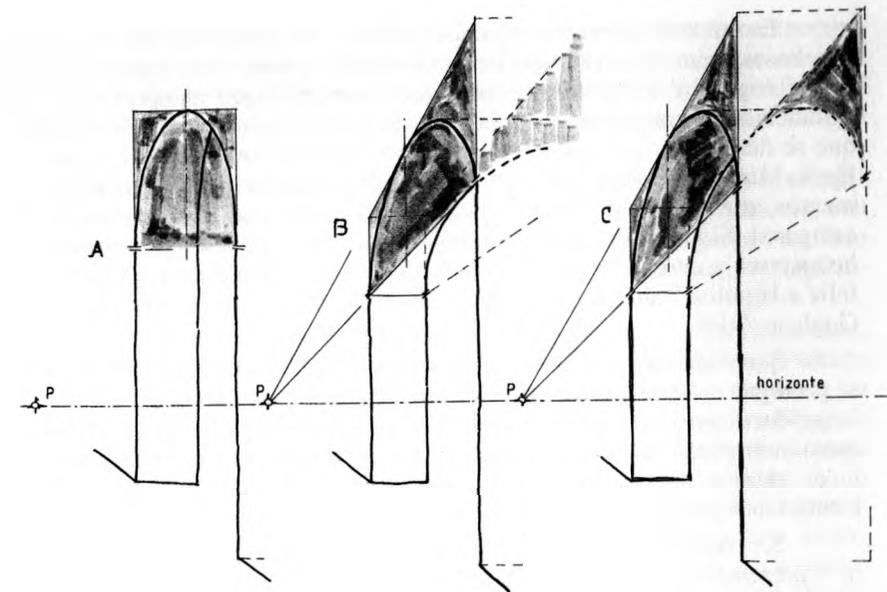


Figura 13

zonte bajo y al punto principal lateral, produce suelos muy escorizados y una impresión semejante a las fotografías hechas con teleobjetivo, figuras 6, 7 y 8. No es exclusivo de Valdés Leal el uso de estas grandes distancias, sino que todo el espacio pictórico italiano, que tiene su origen en Venecia, presenta esta singular manera.

Creo que todavía está por estudiar esa diferencia entre las distintas escuelas pictóricas, que tienen su origen en la mayor o menor "distancia" (P-V). Leonardo ya hacía recomendaciones de situarlo en "una o en vez y media" la longitud del cuadro, y se pierde en consideraciones que no han sido bien descifradas por sus biógrafos y comentaristas. Nosotros podemos señalar, como ejemplo de bulto que reclame la atención de futuros estudiosos, que hay una línea que la vertebra toda la pintura veneciana en lo referente al espacio. Desde los Bellini y Mantegna, pasa a Carpaccio y Giorgione, se explaya en Ticiano, Tintoretto y Veronés, enlaza con las vistas profundas de Canaletto y Guardi, para encontrar en Tiepolo el último gran representante de esos espacios escorizados, que serán comunes a toda la pintura italiana, donde la "distancia" perspectiva, o sea, la comprendida entre el punto de vista y su proyección perpendicular en el cuadro, es muy grande y, consecuentemente, el ángulo visual es muy cerrado, produciéndose esa impresión de "teleobjetivo" que hemos comentado.

En contraste con esos espacios italianos, salta a la vista menos experta, que los espacios de la pintura flamenca son diferentes. Predomina una sensación fotográfica de “gran angular”, que tiene su origen perspectivo en una distancia muy corta entre el punto de vista y el punto principal, creando lo que se denomina “perspectiva acelerada”. Recordemos las obras de los Van Eyck, Maestro de Flémalle, Van der Weyden o Dieric Bouts, con esos pavimentos que presentan los cuadrados de sus baldosas casi en proyección ortogonal. Sin forzar mucho podemos ver esta característica en los interiores holandeses y desembocar, como una constante geográfica y racial que haría feliz a Hipólito Taine, en la célebre habitación amarilla de la pensión de Van Gogh en Arlés.

Son características muy persistentes de estos espacios pictóricos que se prodigan en unas y otras escuelas, para pasar por alto el origen técnico que lo produce, pero una vez estudiado ese origen, debemos considerarlo como mero instrumento al servicio de razones más profundas, que no es el momento de abordar aquí. Quede, pues, constancia del hecho, y la base para un estudio más profundo que permita conocer mejor la obra de Valdés Leal.

**5. ARCOS NO PARALELOS AL CUADRO.** Cualquier experto en la representación geométrica puede detectar errores formales que cometen los pintores que sólo se basen en la pura observación, y distinguir aquellos otros que han sometido las formas a un proceso racional de análisis matemático. Como muestra de los muchos detalles que pueden servirnos de base para detectar que Valdés Leal “no llegó” al conocimiento del trazado geométrico de las curvas, mostramos las figuras 9, 10, 11 y 12, donde hay arcos perpendiculares al cuadro, y consecuentemente, en escorzo. Los defectos que muestran los arcos del cuadro “San Ignacio recibiendo la bula del Papa” (figura 9), corresponden al esquema A de la figura 13, forma incorrecta muy frecuente en artistas intuitivos, mientras el esquema C nos muestra la deformación correcta, coincidiendo la óptica y la geometría. Cuanto al detalle de la bóveda de aristas en la “Muerte de San Ignacio”, en Lima (figura 11), se produce una “rotura” en la clave de las aristas, circunstancia que suele preveer quien sabe de la intersección de dos semicilindros de ejes iguales que se cortan. Queda, con ello, abierto un interesante campo para el estudioso que quiera investigar los verdaderos conocimientos perspectivos de Valdés Leal.

**6. VARIOS TERMINOS COMPOSITIVOS.** Esta última característica que señalo en la obra de Valdés, ya ha sido observada por otros estudiosos especialistas. Puede apreciarse en casi todas las obras del pintor, pero hemos remarcado la propuesta en las figuras 7 y 8. Como hemos dicho anteriormente, no entendemos la perspectiva solamente como “el conjunto de líneas rectas convergentes a puntos fijos del infinito”, por ello encontramos en esta forma de agrupar los volúmenes, marcando claros términos y distancias, una aportación a la interpretación del espacio pictórico que subyace a lo

largo de toda la historia como “otra vía” a la perseguida por la perspectiva albertina; tendremos que esperar al arte de un Cézanne, a las aportaciones del cubismo, y desde las ciencias a la escuela de la Gestalt, para valorar el nuevo concepto de espacio que se encierra en estas composiciones de una *perspectiva no lineal* en Valdés Leal.

También requieren un estudio más profundo estos espacios que utilizan la perspectiva lineal y la perspectiva aérea, pero, fundamentalmente, con el juego de las “pantallas”, imbricaciones y solapes, que tanto juego han dado en la pintura moderna; quede, pues, el tema abierto para futuras investigaciones.

No queremos entrar en el resbaladizo terreno de las interpretaciones, ni siquiera pronunciarnos sobre si esas coincidencias son casuales, producto de unas reglas aprendidas, limitación de unos conocimientos, recursos de expresividad artística o composición totalizadora relacionada con el lugar o colocación física de la obra en el muro. Desde el principio nos hemos situado en un plano de observación y análisis de los hechos formales, y nada hemos querido aventurar sobre significados, simbolismos, estilo y uso de esa gramática singular de las formas que, según su disposición sobre el lienzo, expresan sentimientos diferentes. Pero no se nos escapa, (y el que no hayamos querido entrar en ello, no significa desinterés por el tema) que un estudio detenido de las peculiaridades perspectivas que nos ofrece Valdés, podría mostrarnos aspectos de su personalidad poco estudiados, y se nos mostraría como una grafología fidedigna a muchas incógnitas de su talento.

Quiero señalar, como otro interesante dato, unas circunstancias históricas que pudieran tener relación con la faceta que comentamos: junto a la parquedad con que usaron los artistas esta disciplina en Sevilla, antes de Valdés, parece una curiosa coincidencia el auge que adquiere ya en el siglo XVIII, con profusión y alarde de los aspectos espaciales específicos de una perspectiva geométrica. Y ese énfasis de espacios urbanos, y contextos constructivos de correctas representaciones, tiene un tronco común que, partiendo del propio Valdés pasa a su hijo Lucas, y se prodiga en Matías de Arteaga, Andrés Pérez, Ruiz Soriano, Domingo Martínez o Francisco Miguel Ximenez, todos grandes conocedores de la teoría perspectiva y “casualmente” vinculados más o menos al maestro Valdés Leal. Esto puede hacernos pensar que si no la formación, sí al menos, el estímulo y la vocación hacia el desarrollo de esta disciplina tiene su origen en el hombre genial que nos dejó hace ahora tres siglos.

He dicho.

Juan Cordero Ruiz