

## La Virgen de los Plateros de Valdés Leal

\* \* \*

Por Dionisio ORTIZ JUAREZ

En alguna época, la Real Academia de Córdoba ha mantenido la costumbre de dedicar la sesión más próxima al día de la Purísima a tratar un tema concepcionista, bien de materia artística, bien literaria, bien teológica o de otra naturaleza, en honor de la Inmaculada Concepción. En alguna ocasión, yo mismo he traído a la consideración de la Corporación algún tema relativo a las representaciones pictóricas de la Concepción en España. Hoy, con objeto de continuar la tradición voy a leer unas cuartillas sobre el famoso cuadro llamado de la Virgen de los Plateros, que no es sino una Inmaculada, y que en los papaeles del gremio siempre se la nombra por «la Concepción que hay en la Pescadería». Ya los eruditos cordobeses del siglo pasado y principios de éste han tratado de esta pintura, por lo que su historia, en parte, nos es conocida. Sin embargo, poco se la ha tratado desde el punto de vista artístico, en relación con la obra de su autor y de su época.

### Historia

No hay ningún dato documental sobre la fecha en que se realizó esta pintura. Sin duda, Rafael Ramírez de Arellano, que manejó el archivo de plateros, rebuscó persiguiendo el dato, pero sin resultado, igual que me ha pasado a mí. El dato más antiguo que he encontrado en dicho archivo referente al lienzo está en el inventario de 15 de marzo de 1730 —casi un siglo después de la hechura del lienzo—, que lo menciona con las siguientes palabras: «Un lienzo grande de la Concepción, San Eloy y San Antonio, de Antonio del Castillo (sic) con su moldura labrada, puertas de encerado, dos faroles y su guardapolvo». Ignoramos el extraño despiste del secretario del gremio, ya que siempre hemos encontrado constancia en los archivos del colegio de que se tenía conciencia de ser Valdés Leal el autor del cuadro.

En el libro de *Varios asuntos, 1721 a 1799*, el documento n.º 4 fechado en 1744, dice: «Justificación hecha por don Bernabé García de los Reyes de cómo se encienden los faroles de Nuestra Señora de la Concepción para no pagar los derechos del aceite.

Parece que el cuadro debió estar situado al principio de la calle Cardenal González, lugar conocido por la Pescadería, entre el arquillo de Calceteros que se derribó en el siglo XVIII y la calle Pimentera (1). En el libro de actas catalogado con el n.º 9 (2), del archivo de plateros, con fecha 21 de enero de 1844, se dice: «El Sr. hermano mayor hizo presente que habiéndose mandado por el Sr. Jefe Superior Político de esta provincia que se quitase del lugar que ocupa el cuadro de Nuestra Señora de la Concepción que es propiedad de dicho colegio, después de varias discusiones, se acordó por unanimidad de votos solicitar del Sr. Jefe Superior Político, por medio de don Marcial de la Torre, continuase la expresada imagen en el paraje que ocupa, apoyándose en que, teniendo puertas, y estando casi siempre cerradas, se evitaba con ello las irriverencias y desacatos que recibían las demás que no las tenían, razón por la que se habían mandado quitar y caso que no cediese a la solicitud el dicho Sr. Jefe, desde luego se quitase y fuese a poder del Sr. Hermano mayor, donde se conservaría con el santo y demás pertenencias del Colegio».

Ramírez de Arellano (*Paseos*, p. 565) dice que se quitó en este año de 1841. Es decir, que el Jefe Político no debió acceder a la petición de los plateros, por lo que, casi cuatro años después, éstos se deciden a vender el cuadro puesto que necesitaban dinero y, además, «porque teniendo la imagen de nuestra señora de la Concepción que estuvo en la Pescadería mucho menoscabo en su mérito, llegaría el caso de que lo perdiera todo». Debía de estar en muy mal estado. Se nombra una comisión que gestione la venta, formada por don Marcial de la Torre y otros plateros. Entre las condiciones que se estipulan para la venta figura la de que «debe quedar una copia ejecutada por cuenta del comprador y con conocimiento de don Diego Monroy» (3).

Según el acta de 4 de julio de 1865 (4) «quedaron aprobadas las diligencias y convenios de venta y enajenación llevadas a cabo por los señores de la comisión nombrada al efecto en cuanto a venta celebrada el 7 de junio del

(1) RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro: *Paseos por Córdoba*, Córdoba y León, Everest, p. 565.

(2) ORTIZ JUAREZ, Dionisio: «Catálogo del Archivo Histórico del Gremio de Plateros de Córdoba», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, CI, p. 146.

(3) «Después se hizo presente por el Sr. hermano mayor y algunos otros señores, que atendiendo a la escasez de metálico en que se hallaba el Colegio para atender a sus precisos gastos, y teniendo la imagen de Nuestra Señora de la Concepción que estuvo situada en la Pescadería mucho menoscabo en su mérito que llegaría el caso de que lo perdiera todo, eran de parecer que si el Colegio lo tenían a bien, se enajenase en venta y con su producto atender a los gastos que son indispensables [...] se acordó nombrar una comisión compuesta por los señores don Marcial de la Torre, don José Vázquez y el Secretario, bajo las condiciones siguientes: 1.ª Que no podía enajenarse en precio alguno sin antes ponerlo en conocimiento del Colegio. 2.ª Que para ésto debe quedar una copia ejecutada por cuenta del comprador y con conocimiento de don Diego Monroy. 3.ª Que dicha copia deberá siempre constar, como todos los intereses del Santo, unida a su presidente, sea el que fuese, y conservarla en la manera que sea más análoga. Archivo de plateros, legajo 9, *Libro de actas*.

(4) *Ibidem*.

pasado año de 1861 para la enajenación del cuadro de la Purísima Concepción y San Eloy propiedad del dicho Colegio o Asociación a favor de la Excma. Diputación Provincial, en el precio de tres mil rs. vn., celebrado con el señor diputado de la misma, el señor don Rafael J. de Lara y Pineda, autorizado competentemente para su adquisición». Después de comprado por la Diputación, en 1861 no sabemos qué destino se dio de inmediato al cuadro, aunque es de suponer que se depositaría inmediatamente en el Museo provincial.

Rafael Ramírez de Arellano en su discurso sobre Valdés Leal (5) dice que la pintura había sido restaurada en 1724 por don Fernando Pacheco, «pintor hasta hoy desconocido» —afirma—, y en 1795 por don Antonio Torrado, «y a pesar de esto —continúa diciendo— al venir al museo, estaba tan perdida que la actual es casi obra de nuestro querido amigo y maestro don Rafael Romero Barros, que acertadísimamente la ha restaurado conservando lo poco que de lo primitivo quedaba». Sin embargo, observando el cuadro, parece que la restauración de Romero Barros no fue tan total como parece afirmar Ramírez Arellano. La parte más restaurada es la parte baja, porque sin duda tuvo mayor deterioro, pero las partes superiores, sobre todo la cara y las manos, no parecen muy retocadas. Indudablemente, una pintura expuesta a los rigores de la intemperie, pese a tener puertas, debió padecer mucho y estar muy deteriorada al adquirirla la Diputación; pero parece exagerado el comentario de Ramírez de Arellano, disculpable por hacerlo en su discurso de recepción como numerario, al que le contestaría el propio Romero Barros.

### Valdés Leal

Del autor del cuadro, Juan de Valdés Leal, destacaremos sólo los datos precisos para encajar su figura. Durante mucho tiempo se le tuvo por cordobés, y así lo dicen muchos libros; hoy se sabe que nació en Sevilla, de madre sevillana, Antonia de Valdés Leal, aunque en algún documento se la llama Antonia Leal Valdés (archivo parroquial de San Pedro), y de padre portugués, Fernando de Niza. No se sabe cuándo vino la familia a Córdoba. Aquí debió de hacer su aprendizaje. Diego Angulo dice que a juzgar por el estilo de sus obras más antiguas, debió de estudiar con Antonio del Castillo o formarse en el estudio de sus obras, pero su temperamento y el rumbo estilístico de la última generación del siglo no tardaron en hacerle abandonar el estilo apretado del maestro, de dibujo riguroso y de paleta gris (6).

Casó a los veinticinco años, en Córdoba, en 1647. En 13 de julio de este mismo año se le concede licencia para contraer matrimonio con doña Isabel Martínez de Morales, hija de Pedro de Morales y doña Luisa Martínez (7).

(5) *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, XXX, pp. 10-11.

(6) ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Pintura del siglo XVII*, t. XV de *Ars Hispanae*, p. 371.

(7) 1647, julio, 13. Licencia concedida a Juan Valdés Leal, hijo de Fernando de Niza y de doña Antonia Leal Valdés, para contraer matrimonio con doña Isabel Martínez de Morales, hija de Pedro de Morales y doña Luisa Martínez. Archivo de la parroquia de San Pedro, de Córdoba. José de la Torre y del Cerro. *Registro documental de pintores cordobeses*, (inédito), n.º 1.188.

En 14 de julio contrae matrimonio (8). En 28 de enero del año siguiente se registra en el archivo de protocolos la carta de dote y arras otorgada por Valdés Leal a favor de su esposa (9). En 18 de febrero de 1655, se obliga a pintar los cuadros del retablo de la capilla mayor del convento de Nuestra Señora de la Cabeza, de carmelitas calzados, hoy parroquia del Carmen, por encargo de don Pedro Gómez de Cárdenas, señor de Villanueva de Cárdenas, patrono de la misma (10). Se marcha a Sevilla, y a mediados de 1665 lo encontramos arrendando una casa junto a la alameda, como vecino de Sevilla (11). La clientela sevillana de Valdés va en aumento sin que le falta algún encargo de Córdoba. Entre estos encargos pudo estar la Virgen de los Plateros. Poco después de 1672 y de los cuadros de la Caridad, debió hacer una estancia en Córdoba «donde le conoce y recibe sus consejos Palomino, muy muchacho aún, retornando a Sevilla». Muere en 1690.

### Su pintura

Se han señalado, particularmente por Mayer, algunos caracteres de la pintura de Valdés Leal, pero que no se pueden generalizar de forma absoluta y que, precisamente por ser referidos al grueso de su obra, no tienen mucha validez referidos a esta temprana pintura. Se dice que siente indiferencia por la composición. En el tema que nos ocupa, que es su pintura mariana en general, no se puede decir esto de manera total, a no ser refiriéndonos a su relativa monotonía. En cambio, la observación de que presenta imprecisión en el dibujo y proporciones falsas, cosa muy generalizada en sus cuadros, sí tiene incidencia en el caso de nuestro lienzo de los Plateros, en el que llaman la atención los ángeles y el Niño que sostiene San Antonio desproporcionadamente macrocéfalos. También dice Mayer que en los movimientos y en la posición de las manos se oculta mucha fraseología barroca, pero en la Virgen de los Plateros ya veremos que aún no se ha desenfrenado el barroquismo de Valdés, sino que se mantiene dentro de límites más bien manieristas. Más tarde sí se hará cierta esta afirmación de que los gestos son algo vacíos y teatrales (12).

(8) 1647, julio, 14. Partida de nacimiento de Juan Valdés Leal, hijo de Fernando de Niza y de doña Antonia Leal Valdés, natural de Sevilla, con doña Isabel Martínez de Morales, hija de Pedro Morales y de doña Luisa Matías. Archivo de la parroquia de San Pedro de Córdoba, libro 3.º de casamientos, folio 223 v.º. Torre y del Cerro, José de la, *op. cit.*, núm. 1.189.

(9) 1648, enero, 28. Carta de dote y arras otorgada por Juan Valdés, maestro del arte de pintar, hijo de Fernando Valdés de Nise, difunto, y de doña Antonia Leal, vecinos que fueron de Sevilla, a favor de su esposa doña Isabel de Carrasquilla, hija de Pedro de la Cruz Morales y de doña Luisa Matías de Navarrete, vecino en la collación de San Pedro. Archivo de Protocolos, oficio 34, tomo 50, folios 59 y 60. Torre y del Cerro, José de la *op. cit.*, núm. 1.190.

(10) 1655, febrero, 18. Escritura otorgada por Juan de Valdés, maestro pintor, vecino en la collación de San Pedro, obligándose a pintar los cuadros del retablo de la capilla mayor del convento de Nuestra Señora de la Cabeza, de carmelitas calzados, por encargo de don Pedro Gómez de Cárdenas, señor de Villanueva de Cárdenas, patrono de la misma, con el plazo de un año y por el precio de 4.200 reales. Dio por fiador a su suegro, Pedro García de Morales, maestro cuchillero. Archivo de Protocolos, oficio 19, tomo 141, folios 209 v.º y 210. Torre y del Cerro, José de la, *op. cit.*, núm. 1.210.

(11) ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *op. cit.*, p. 371.

(12) MAYER, Augusto: *La pintura española*, Barcelona, Labor, 1929, p. 183.

## Pintura mariana

Ya sabemos que hay tres temas relativos a la Virgen María que suelen confundirse en cuanto a su iconografía e incluso darse mezclados en un mismo cuadro. Estos temas son la Concepción Inmaculada, la Asunción y la Coronación. Muchos lienzos quedan dudosos en cuanto a si representan la Asunción o la Inmaculada. Iconográficamente suele haber poca diferencia, salvo el dinamismo que a veces imprimen los ángeles que ascienden a María, no siempre muy claro.

Ahora bien, Valdés es un pintor mariano en tanto en cuanto vive un momento en que toda la temática religiosa, y de un modo especial la mariana, están en pleno auge. En su obra podemos distinguir tres tipos bien definidos: Virgen de una cierta simplicidad, poco barroca, como la Inmaculada de la iglesia de la Magdalena de Sevilla y la Virgen de los Plateros, de Córdoba; otro tipo es el de Virgen, de pie también, con un cierto movimiento más dentro del barroquismo imperante, lo que puede tenerse por un dato cronológico de posterioridad a las anteriores; finalmente, el tipo más en consonancia con el espíritu y el temperamento del maestro, el de la Virgen sentada, volando entre ángeles y dotada de un gran dinamismo, de un movimiento agitado y espectacular.

Esto es solamente con respecto a la figura de María, porque respecto al entorno, a la abundancia de ángeles que prodiga Valdés Leal, si exceptuamos la Inmaculada de la Magdalena de Sevilla, todas las demás se parecen muchísimo. Es un barroquismo constante que posiblemente se inicia en la Virgen de los Plateros.

Del primer tipo mariano de que hemos hablado, solamente podemos señalar dos cuadros: el que parece más antiguo de todos que es el que pertenece a la cofradía sevillana de la Quinta Angustia, que se venera en la parroquia de la Magdalena. Todos los autores están de acuerdo en que por su estilo es más propia de la generación anterior (13): manierista. Este lienzo, que se exhibió en la exposición «Sevilla en el siglo XVII», celebrada entre diciembre de 1983 y enero de 1984, se suele fechar entre 1659 y 1660, y se señala su parentesco con las Concepciones que realizara Murillo por fechas aproximadas (14).

Ahora bien, la única representación mariana de Valdés Leal que se parece extraordinariamente a esta Virgen es la de los Plateros. Las dos imágenes son parecidísimas en sus líneas generales, aunque en posición invertida. Varía sobre todo la colocación de los brazos, pero son muy semejantes la postura del cuerpo, la de la cabeza, los pliegues de la túnica, las mangas, el pelo, el resplandor con las estrellas, etc. La figura de la virgen cordobesa parece pintada casi por las mismas fechas, si bien la abundancia de ángeles emparenta a la Virgen de los Plateros con las obras posteriores.

El segundo tipo que señalábamos está formado principalmente por dos

(13) ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *op. cit.*, p. 383.

(14) Varios autores, *Sevilla en el siglo XVII*, p. 232.

ejemplares en que la figura de la Virgen se repite en uno y otro casi con identidad. Uno es el de la Asunción de la National Gallery de Londres, fechado en los años sesenta (15). La Concepción más hermosa de las creadas por Valdés Leal, según Mayer, (16), que aparece entre dos santos, rodeada de ángeles, con la luna como la de los plateros, entera y con el creciente hacia arriba. El otro cuadro semejante a éste, que también parece una Inmaculada, es la Asunción del Museo del Louvre, en la que los dos santos han sido sustituidos por los donantes. La Virgen apoya los pies sobre la luna llena. Las dos figuras, la de la National Gallery y la del Louvre, tienen idéntica posición de la cabeza, la misma cara, igual colocación del pelo, de los brazos, del cuerpo y de los pies. Una de ellas es, sin duda, réplica de la otra, y deben de ser de épocas muy próximas. Ahora bien, como hay algún mayor dinamismo en estas figuras que en las de los Plateros y la Magdalena sevillana (la mirada más al frente, los pelos al viento, la túnica y el manto más movidos, etc.), dan a entender un avance en el tiempo.

No digamos la gran diferencia que existe entre estos dos cuadros a que nos acabamos de referir y las Asunciones, perfectamente definidas como tales, del Museo de Sevilla y la que cita Mayer en la colección Carvalho. En ambos cuadros, la Virgen sentada abre los brazos y es transportada por ángeles de forma ostensible. Los dos cuadros presentan un dinamismo que encaja perfectamente con el Valdés Leal de su mejor época.

### El cuadro

Es un lienzo de 2,20 por 2,26 con marco de madera rematado por un gran penacho tallado. Representa a la Inmaculada Concepción sobre un regio pedestal de plata y oro, que cincelan varios ángeles. La cabeza de la Virgen está rodeada de un resplandor y de las consabidas doce estrellas que casi no se ven. Viste túnica blanca y manto azul sobre los hombros. Se apoya sobre la luna entera con el creciente más iluminado, lo mismo que ocurre con la Asunción del Museo del Louvre. En cambio, en la de la Quinta Angustia, pinta sólo la media luna con los cuernos para abajo.

Una de las notas dominantes del cuadro, lo mismo que en la mayoría de los cuadros marianos de Valdés Leal, es la abundancia de ángeles que distribuye con claridad desde el suelo hasta la altura de la cabeza de la Virgen y situándolos en varios planos en profundidad, combinando los ángeles de cuerpo entero, que abundan en los primeros planos con las cabezas de querubines más próximos a la cabeza de María. En el fondo, un grupo de querubines sostiene los atributos simbólicos de la Concepción. En la parte superior derecha, un ángel sostiene un espejo, en el que se refleja la figura de la Virgen; más abajo, otro sostiene una rama de olivo, y otro de pie sobre el suelo porta unas azucenas. En el centro del lado izquierdo, otro ángel lleva rosas en las manos.

(15) ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *op. cit.*, p. 382, fig. 395. Pintada, según Mayer, en 1661.

(16) MAYER: *op. cit.*, p. 185.

Estos ángeles de Valdés, dice Angulo que contrastan con los de Murillo.

A los lados de la Virgen están, a su derecha, San Eloy, patrono del gremio de plateros, revestido con capa pluvial y en actitud orante; un ángel junto a él sostiene el báculo. En la capa de San Eloy están bordados el Nacimiento, la Anunciación y dos santos. A la izquierda de la Virgen está San Antonio con el Niño Dios en brazos y mirando ambos hacia el espectador. También mirando hacia el espectador, en primer término, un ángel sentado en el suelo muestra un pergamino con la siguiente inscripción: «El Platero universal/de Dios el Eterno Padre/una joya hizo tal/que en ella puso el causal/porque fue para su Madre».

El gremio de plateros de Córdoba tenía una especial devoción a la Inmaculada. En aquellos años en que proclamar la Concepción Inmaculada de María Santísima era empresa española, y en que las universidades y ayuntamientos hacían voto de defender la Concepción sin mancha de María, los plateros cordobeses para poder aprobar a un aprendiz y autorizarle a ejercer el oficio, les exigían, hasta 1852, que jurasen defender en público y en secreto «que María Santísima Señora Nuestra fue concebida sin pecado original». Por tanto, no es de extrañar que el retablo representativo del gremio, tuviese como tema principal la Inmaculada Concepción.

Cuando fue depositado en el Museo Provincial de Bellas Artes estaba partido en tres pedazos, y fue restaurado, como hemos dicho, por don Rafael Romero Barros (17).

En este lienzo hay una cierta contraposición entre las figuras principales y el grupo de ángeles. Mientras la Virgen, San Eloy y San Antonio son figuras dotadas de una notable serenidad muy lejana de los barroquismos del maestro, son los ángeles, numerosos y agitados, los encargados de dar la nota barroca al conjunto. También es preciso señalar la influencia murillesca. Es posible que influyese en él de una manera directa la llamada Concepción de Fr. Juan de Quirós, existente en el Palacio Arzobispal de Sevilla, pintada por Murillo pocos años antes, hacia 1652. La postura del cuerpo de la Virgen y el plegado de la túnica son bastante parecidos, la luna bajo los pies es casi igual, el Fr. Juan de Quirós, aunque en el lado opuesto a San Antonio, mirando hacia el espectador, también presenta ciertas concomitancias. Parecen muchas semejanzas para ser casuales (18).

Es lástima que este cuadro de los Plateros no esté documentado, pero «aunque sin fecha, se considera obra temprana [...] en la que, a los recuerdos de Castillo se sobrepone ya el gusto de Valdés por el recargamiento de los rompimientos de gloria» (19). En efecto, por todo lo que dijimos al tratar de los diferentes tipos de Virgen que emplea Valdés, creemos que la Virgen de los Plateros está muy próxima a la Inmaculada de la Magdalena de Sevilla, tal vez un poco posterior, por la ausencia de ángeles en esta segunda,

(17) RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ MORALES, Rafael: *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*, incluido en el tomo CVII de la *Colección de documentos inéditos para la Historia de España*, Madrid, 1893, p. 265.

(18) ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Murillo*, Madrid, Espasa Calpe, 1981, t. II, pp. 119 y 111 y lám. 94.

(19) ANGULO IÑIGUEZ, Diego: *Ars Hispaniae*, p. 372.

mientras que en la cordobesa los ángeles llenan el cuadro como en la mayoría de los cuadros marianos de Valdés, es decir, debe de ser poco posterior al 1659, o, tal vez, no esté descaminado Arellano (20) que le atribuye la fecha de hacia 1658, aunque sin decir dónde se apoya para ello.

Esperamos que, con estas notas, hayamos contribuido a que se conozca mejor uno de los cuadros más interesantes de la pintura cordobesa.

---

(20) RAMIREZ DE ARELLANO: *op. cit.*, p. 264.