

APUNTES SOBRE LUCA GIORDANO Y EL ARTE EFÍMERO

MIGUEL HERMOSO CUESTA*

Resumen

El artículo pone de manifiesto la participación del artista napolitano Luca Giordano (1634-1705) en distintos proyectos de arte efímero, destacando dos de los que quedan pruebas materiales en nuestro país, el lienzo con la Restitución de Messina o la Devolución de Messina a España, cuya iconografía se estudia pormenorizadamente por primera vez, y los Ángeles adorando la Santa Faz, que formó parte del monumento de Semana Santa de la Capilla Real del Alcázar de Madrid.

The text studies the contribution of the Neapolitan painter Luca Giordano to projects of ephemeral art, especially two canvases, the Restitution of Messina to Spain, whose iconography is studied here in detail for the first time, and the Angels adoring the Holy Countenance, that formed part of the «monumento» for the Holy Week in the royal chapel of the Alcázar at Madrid.

* * * * *

Los siglos XVII y XVIII fueron sin duda un período de esplendor para el arte efímero en los países católicos y por supuesto en la España de la época. Su carácter temporal permitía la creación de obras de arte con materiales baratos, que de otra manera habrían sido difíciles de financiar. Al mismo tiempo los artistas, gracias a este tipo de manifestaciones, podían experimentar con nuevas tipologías o formas de expresión que, si contaban con la aprobación general, les podían ayudar a promocionar su carrera, al servir como propaganda para su talento, porque no se puede obviar el hecho de que el arte efímero es eminentemente público. Por tanto no es de extrañar que muchos de los grandes artistas del barroco participaran en alguno de estos proyectos que cambiaban la fisonomía de las ciudades por unos días y que en forma de arcos de triunfo, templetes, catafalcos, monumentos de Jueves Santo o máquinas de Cuarenta Horas, cantaban las alabanzas (pues la música era inseparable de este tipo de celebraciones) tanto de quien había pensado la iconografía de la obra como del artista capaz de llevarla a cabo. Al tiempo que servían una finalidad religiosa o política, pues como afirmaba Diego de Saavedra Fajardo «Lo suntuoso también de los palacios y su adorno, la nobleza y lucimiento

* Profesor Asociado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, investiga sobre la obra de Luca Giordano y el arte barroco.

de la familia, las guardias de naciones confidentes, el lustre y grandeza de la Corte y las demás ostentaciones públicas, acreditan el poder del príncipe y autorizan la majestad»¹.

Se conocen numerosos ejemplos de artistas españoles empleados en obras de arte efímero, pues no era una ocupación en absoluto menor para la mentalidad de la época, de los que podemos recordar algunos como las «lenguas del Espíritu Santo» de oropel pintadas por artistas como Diego de Aguilar y Luis de Velasco para que se dejaran caer en la Pascua de Pentecostés en la catedral de Toledo². Otros eran algo más duraderos como el arco de triunfo levantado en Madrid, en la puerta de Guadalajara por Alonso Cano para la entrada en la corte de Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV «obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la arquitectura que admiró a todos los artífices, porque se apartó de la manera que hasta estos tiempos habían seguido los de la antigüedad» al decir de Lázaro Díaz del Valle³. Se pueden recordar también el monumento de Semana Santa de la catedral de Toledo, contratado en 1669 por Francisco Rizi y Juan Carreño de Miranda⁴, las decoraciones realizadas con ocasión de la canonización de San Fernando en 1671 en Sevilla por Juan de Valdés Leal⁵, pero también en Toledo⁶, así como las de Claudio Coello y José Jiménez Donoso para la entrada triunfal en Madrid de la reina María Luisa de Orléans, primera esposa de Carlos II⁷, en 1680.

Pero queremos llamar también la atención sobre otro aspecto del arte efímero y es que éste, en ocasiones, era más duradero de lo que

¹ Vid. SAAVEDRA FAJARDO, D. DE, *Empresas políticas. (Idea de un príncipe político christiano)*. 1640. Cito según la edición de Planeta, Barcelona. 1988, p. 207.

² Vid. CRUZ VALDOVINOS, J. M., La función de las artes suntuarias en las catedrales: Ritos, ceremonias y espacios de devoción. *Las catedrales españolas en la Edad Moderna*. Madrid, Fundación BBVA. 2001, p. 167.

³ Citado por G. DE CEBALLOS, A. R. Alonso Cano y el retablo. *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Fundación Argentaria. 1999, p. 253.

⁴ Vid. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*. Madrid, Museo del Prado. 1986, pp. 77-78.

⁵ Ayudado por sus hijos Lucas y Luisa para preparar los grabados para el libro de Torre Farfán que recuerda el acontecimiento. Vid. VALDIVIESO, E., *Valdés Leal*. Madrid, Museo del Prado. 1991, p. 9.

⁶ En las que de nuevo intervinieron Carreño y Rizi, quien pintó para la ocasión un lienzo con San Fernando coloca la primera piedra de la catedral de Toledo, concertando además la obra del «arco y aparato que se hizo en la puerta del Perdón en quarenta mil y quinientos y quarenta y siete reales de vellón». Vid. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*. Madrid, Museo del Prado. 1986, pp. 81 y 259.

⁷ Sobre la misma puede consultarse el catálogo de la exposición *María Luisa de Orléans, una reina efímera*. Xunta de Galicia. 2003 y sobre todo ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T., *La entrada triunfal en la Corte de María Luisa de Orléans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. 2000.

comúnmente se cree, pues algunos de sus elementos, especialmente las pinturas, podían ser reutilizados e incluso ingresar en colecciones de prestigio. Esto es lo que ocurrió con parte de las obras pintadas por Rubens y su taller para la entrada triunfal del cardenal infante don Fernando en la ciudad de Amberes el 17 de abril de 1635. El maestro flamenco se encargó de diseñar y supervisar la realización de los distintos arcos triunfales en lo que se denominó la *Pompa Introitus Ferdinandi*. Tras la entrada las decoraciones permanecieron expuestas durante un mes y medio, siendo después desmontadas. El nuevo gobernador, sucesor de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia, impresionado sobre todo por la denominada Galería de los emperadores, había expresado su deseo de conservar algunos de los lienzos y estatuas, así que gracias a una resolución de la ciudad de Amberes de 29 de abril de 1636 se le regalaron todos los lienzos, aunque la mayor parte de los mismos serían destruidos en el incendio del palacio de Coudenberg en Bruselas en 1731⁸.

Pero no sólo las pinturas que habían formado parte de una arquitectura efímera podían ser reaprovechadas, en ocasiones hasta elementos de esa arquitectura podían encontrar un nuevo destino. De esta manera, en vista de la celebración del año santo de 1674 el padre Simpliciano da Santa Dorotea, siguiendo el consejo de Carlo Rainaldi pidió al Papa Clemente X Altieri el material efímero de un arco triunfal proyectado por dicho arquitecto cuatro años antes para la proclamación del pontífice para utilizarlo como retablo en el altar mayor de la iglesia romana de Gesù e Maria, hasta que pudiera construirse uno en materiales menos perecederos, el mismo Rainaldi formó con él un «magnífico aparato escenográfico en el presbiterio»⁹.

Por todas estas razones no es de extrañar que Luca Giordano participara activamente en proyectos de arte efímero, pues los mismos eran una forma inmejorable de dar a conocer su arte y de experimentar con nuevas formas de expresión al mismo tiempo que declaraban su lealtad hacia los poderes religioso y político tanto de su Nápoles natal como de la Corte de Carlos II.

Las noticias más antiguas que tenemos de su colaboración en este tipo de obras son del año 1666, cuando tomó parte en la decoración del

⁸ La referencia más reciente es V.V.A.A., *Rubens*. Paris, Réunion des Musées Nationaux. 2004, pp. 109-120. Al menos tres de los lienzos del denominado Arco de triunfo de Fernando se han conservado, dos en el Palais des Beaux Arts de Lille, los que representan la Liberalidad regia y la Providencia real, y el central, con la entrada triunfal del gobernador, en los Uffizi, todos fueron pintados por Jan van den Hoecke siguiendo los bocetos de Rubens.

⁹ Vid. MARCHIONNE GUNTER, A., *Gesù e Maria. Roma Sacra. I.º Itinerario*. Roma Elio de Rosa. 1995, p. 38

catafalco, con proyecto del arquitecto Francesco Antonio Picchiatti, para las exequias de Felipe IV en la iglesia napolitana de Santa Chiara, que celebraba al rey como «verissimo Atlante della Religione» y que recibió el barroco nombre de «Pompe Funebri dell'Universo»¹⁰, por otra parte perfectamente adecuado a las ceremonias dedicadas al «Rey planeta». Al parecer Jordán supervisó los lienzos que para esta obra de cien palmos de alto realizó Micco Spadaro, pero el propio pintor no desdeñaría ocuparse en obras que pueden denominarse menores, como lo demuestra el que en 1680 se inventariara en la testamentaria del florentino afincado en Nápoles Santi Mari Cella una «cuna completamente tallada y dorada con los cabeceros pintados por Lucas Jordán»¹¹ y el que aún se conserve al menos una de estas obras, el denominado Cembalo Ottoboni, en cuya tapa Jordán pintó una Huída a Egipto¹² (figura 1) y que sólo sería visible en el momento en que el instrumento se fuera a utilizar.

Uno de los primeros biógrafos del pintor, Bernardo De Dominici, afirma también que Jordán pintó «los animales, con las figuras» en una serie de cuadros hechos en colaboración por varios artistas para la exposición de la octava del Corpus Domini patrocinada por el virrey, marqués del Carpio «donde fue más bella la exposición de estos cuadros, que los cuatro altares, que suelen ser celebrados en ese día por la magnificencia y la cantidad de objetos de plata»¹³.

En 1670 de nuevo hay constancia de la participación del pintor en obras de arte efímero, pues se le pagan 80 ducados por un San Genaro de siete palmos y medio pintado para el catafalco colocado en la plaza de la

¹⁰ Vid. DE VITO, G., Luca Giordano e la pittura di Genere; qualche riflessione. *Ricerche sul'600 napoletano. Saggi e documenti*. Nápoles, Electa. 1993, p. 46.

¹¹ «Una connola tutta intagliata et indorata con le testiere dipinte da Luca Giordano». Vid. BORRELLI, G., La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da Barocco a Rococò. *Ricerche sul'600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*. Milán, L&T. 1989, p. 15.

¹² Vid. la ficha correspondiente en el catálogo de la exposición *Luca Giordano*. Nápoles, Electa. 2001 n.º 84, p. 276, a cargo de Linda Martino. La obra se conserva en la Villa Giulini de Briosco y perteneció al cardenal Pietro Ottoboni (1667-1740), hermano del Papa Alejandro VIII, apasionado coleccionista de instrumentos musicales. La mencionada autora recuerda como este tipo de instrumentos (de los que el cardenal tenía catorce) «más allá de su función musical eran utilizados como elementos decorativos, asumiendo un valor estético como muebles», los temas decorativos elegidos «eran aquellos inherentes a la música: escenas pastorales, mitológicas, mientras para los instrumentos de música sacra preferían temas sagrados y bíblicos». Por nuestra parte pensamos que la representación de una fuga a Egipto une uno de estos temas bucólicos, por la amplitud concedida al paisaje, con la representación de una escena bíblica. Pero también puede que el tema aluda al carácter transitorio (casi nos atreveríamos a decir efímero) de la música e incluso a una de las composiciones más adecuadas para este tipo de instrumentos como es la fuga.

¹³ Vid. DE DOMINICI, B., *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*. Nápoles, 1742, p. 442. Los peces, flores y dulces fueron pintados por Giuseppe Recco, las frutas con flores por Abraham Brueghel y Giambattista Ruoppolo, mientras los moluscos y mariscos lo fueron por Francesco della Quosta.



Fig. 1. Cembalo Ottoboni. Briosco, Villa Giuliani.

Strada della Sellaria para la fiesta celebrada el primer sábado del mes¹⁴. En 1672 colaboró en el «apparato del Sepolcro» de la iglesia dei Pellegrini con «eccellente dipintura»¹⁵. No sería esta la última vez que Jordán realizara obras de este tipo pues, como recuerda De Dominici, el pintor también hizo «machine» para las cuarenta horas y «fue el primero en hacerlas grandiosas, y con figuras recortadas en madera, pues antes se hacían casi todas pequeñas y con las figuras de cartón; y en la primera que hizo en la iglesia de Santa Brígida figuró la caída de Lucifer con sus compañeros»¹⁶.

El talento de Giordano no se limitaba sólo a obras de carácter religioso o político, sino que se extendía también al teatro, y así sabemos que en 1680 realizó las escenografías de *El gran Tamerlán*, obra repre-

¹⁴ Vid. DE VITO, 1998, op. cit., p. 125 apunta la hipótesis de que Jordán incluso haya participado, durante su estancia en la ciudad, en las escenografías preparadas en Florencia para las obras de Alessandro Scarlatti, al servicio en aquel momento del Gran Príncipe Ferdinando.

¹⁵ Vid. RUOTOLO, R., Regesto documentario della vita e delle opere. *Luca Giordano*. Nápoles, Electa, 2001, p. 481.

¹⁶ Vid. DE DOMINICI, B., 1742, op. cit., p. 436. El mismo tratadista afirma que incluso fueron de Roma algunos «curiosos» e incluso pintores a contemplar la obra «puesto que se encendían las luces todos los días festivos de Cuaresma». En la p. 442 indica como el propio Giordano enseñó a sus discípulos a realizar este tipo de obras en las que destacaron sobre todo Nicolò Rossi y Ramondo, llamado «il Maltese».

sentada el 4 de febrero de ese año en el Palacio Real de Nápoles para conmemorar la boda de Carlos II con María Luisa de Orlèans¹⁷.

Dos años antes también Giordano había participado en otro proyecto celebrativo del monarca español. Es de nuevo De Dominici quien indica que en 1678, coincidiendo con la devolución de Messina a España por parte de Luis XIV¹⁸, Antonio Ciappa, Carlo della Torre y Carlo Celano le aconsejaron realizar y exponer públicamente un gran lienzo que celebrara el acontecimiento, «y él, como deseoso de gloria siguiendo su consejo realizó una idea bellísima que le comentó el Cavalier Artale». El gran cuadro se acompañaba de otros dos lienzos alusivos a la glorificación del rey y la reina de España¹⁹, siendo los tres expuestos en la vía Toledo. Ante esta afirmación se podría pensar que un pintor tan ávido de reconocimiento y de comisiones como Giordano era capaz de crear sus propias obras de arte efímero, sin embargo esto sería algo bastante inusual, teniendo en cuenta la importancia de los hechos y sobre todo de los personajes representados. Por ello se ha sugerido²⁰ que estos tres lienzos pudieron formar parte de una arquitectura efímera destinada a celebrar el acontecimiento por parte del virrey efigiado en el primero de ellos, el marqués de los Vélez montado en un caballo blanco²¹, quien al parecer envió al rey Carlos II una variante del cuadro que sería el que actualmente se conserva en el Museo del Prado y que se conoce como *Messina devuelta a España*²² (figuras 2-4).

¹⁷ Vid. RUOTOLO, R., *Regesto documentario della vita e delle opere. Luca Giordano*. Nápoles, Electa, 2001, p. 482.

¹⁸ La sublevación de Messina tuvo lugar entre 1674 y 1678, se inició con una rebelión popular por la carestía de víveres y por la propuesta del gobernador d. Luis de Hoyo de suprimir el régimen local de privilegios. Al ser reprimida con dureza por el marqués de Crispano la población pidió ayuda a Luis XIV, quien envió una escuadra al mando del duque de Vivonne, hermano de Mme. de Montespan y nombrado virrey de Sicilia el 28 de abril de 1675. La flota francesa infligió una serie de derrotas a la hispano-holandesa dirigida por Michiel de Ruyter en Stromboli (el 7 de enero de 1676), Agosta (el 21 de abril de 1676) y Palermo (el 2 de junio de 1676). La ciudad no fue devuelta a España hasta la Paz de Nimega, a cambio del Franco Condado y de catorce plazas en los Países Bajos.

¹⁹ El lienzo representaba a Júpiter ante los dioses del Olimpo concediendo a España la preeminencia sobre las otras naciones, recibiendo el homenaje de distintos reinos y virtudes, los otros cuadros representaban «El Honor y la Majestad, que acompañan a la Reina de España» y «El Dominio, y la Magnificencia, que acompañan al Rey: efigiando los reales semblantes al natural en la medida que le fue posible». Vid. DE DOMINICI, B., 1742, op. cit., pp. 401-402.

²⁰ Vid. FERRARI, O., en *Luca Giordano*. Nápoles, 2001, p. 68, nota 5.

²¹ Según DE DOMINICI, B., 1742, op. cit., p. 402, «sopra un cavallo bianco, che sbuffando per le gonfie narici, faceva pomposa, e superba mostra di sé, e del suo Signore».

²² Madrid, Museo del Prado (n.º 3261). Óleo sobre lienzo, mide 272 x 443 cm. y se halla firmado y fechado abajo a la derecha: Jordanus F. 1678. Aunque la firma original aparece oculta por un soneto que al parecer se añadió cuando el cuadro llegó a la Corte. Estuvo depositado en la Universidad de Barcelona desde 1880 hasta 1976. Vid. el catálogo de la exposición *Pittura napoletana en España. De Caravaggio a Giordano*. Madrid, Museo del Prado, 1985, p. 192. FERRARI, O. y SCAVIZZI, G., *Luca Giordano*, Nápoles, 1992, p. 62, n.º A258.



Fig. 2. Luca Giordano. Messina devuelta a España. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 3. Luca Giordano. Messina devuelta a España. Madrid, Museo del Prado. Detalle con las figuras de la Inestabilidad y Francia.



Fig. 4. Luca Giordano. *Messina devuelta a España*. Madrid, Museo del Prado. Detalle con las figuras de Messina y el Tiempo.

Según otro de los primeros biógrafos del pintor, Francesco Saverio Baldinucci, la tela fue comprada por el virrey, quien lo envió como regalo a Carlos II quien a su vez lo regaló al rey de Portugal, habiendo realizado el pintor una segunda versión²³. Realmente el cuadro no aparece documentado en las Colecciones Reales españolas hasta que es incluido en la Testamentaría de Carlos II como existente en el Palacio del Buen Retiro²⁴, donde continuaba en 1789²⁵, en 1793²⁶, en 1800²⁷ y en 1808²⁸, en

²³ Vid. FERRARI, O., Una vita inedita di Luca Giordano (I). *Napoli Nobilissima*, 1966, p. 95. Puesto que Baldinucci afirma que «hay quien asegura haber visto esta misma historia en Venecia (...) asegurándose que Giordano había hecho a petición de un noble que no pudo tener el primero, otro similar basado en el mismo modelo».

²⁴ Testamentaría de Carlos II. Pinturas del Rl. Palacio de Buen Retiro. Madrid. A.G.P. Sección Histórica. Testamentarías. C.ª 133.

381 Una Pintura de quatro Varas y media de largo Y tres Y quarta de alto de un gerolifico de Messina original de Jordan con marco dorado tasada en trescientos Doblones... 18.000.

²⁵ Testamentaría de Carlos III. Tasacion de Pinturas del Palacio de B.n Retiro. Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C.ª 139.

239...Otra de Jordán: el Geroglífico de Mecina, de quatro varas y media de largo, y tres y quarta de alto, con marco dorado... 12.000.

²⁶ En esa fecha la menciona PONZ, A., en su *Viage de España* (cito por la edición de Aguilar, 1988, t. 2, p. 287). «La gran sala que llaman de Corte, dividida de una vidriera, tiene muchos cuadros de Lucas Jordán, que representan historias sagradas, asuntos alegóricos y otros. Entre éstos se ve el reino de Sicilia, que, ultrajado de sus enemigos, se acoge a la Monarquía de España».

1814 se había llevado al Palacio Real, desconociéndose entonces la iconografía exacta del mismo²⁹. En 1834 es mencionado en la Testamentaria de Fernando VII como existente en el Museo del Prado³⁰.

Giordano intenta en el lienzo dar la medida de sus posibilidades como gran narrador. La devolución de Messina es el pretexto para un gran cuadro³¹, de compleja composición en el que se muestra su capacidad y su erudición para resolver iconografías inusuales y que, si como afirman Francesco Saverio Baldinucci y Palomino³² se envió a España antes de 1692 debió constituir una publicidad inmejorable para el artista, que supo aprovechar la oportunidad que el momento ofrecía, pues está pintado en el mismo año de la toma de la ciudad, un episodio que intentaba ocultar las grandes pérdidas que para la monarquía había supuesto la Paz de Nimega.

España aparece en un trono bajo el que se hallan un águila y un león, símbolos de poder y coronada por el Genio de la Victoria³³, tendiendo su mano derecha en señal de acogida a la ciudad siciliana, desnuda y herida, conducida por lo que podría ser una representación de la Benignidad³⁴. Messina parece estar aún asediada por la personificación de Francia, identificable por el gallo que corona su yelmo, que a su vez

²⁷ Pues es citado en esa fecha por CEÁN BERMÚDEZ, J. A., en su *Diccionario...* t. II, p. 344, «en la gran sala de corte otros muchos que representan historias sagradas y asuntos alegóricos; y figuró en uno el reino de Sicilia ultrajado, acogiéndose á la monarquía española».

²⁸ Madrid, A.G.P. Ymbentario de las Pinturas que existian en este Rl. Palacio de Buen Retiro el año de 1808. Sección Administrativa. Bellas Artes. Pintura. Leg. 38. El inventario fue en realidad redactado en 1814. La mención del cuadro es como sigue:

239. Otra de Jordan, con el Gerogolifico (sic) de medicina (sic) de quatro varas y media de largo, y tres quartas de alto con marco dorado... 12.000.

²⁹ A la secretaría de Estado, según afirma el Ynventario General de las Pinturas que existen en este Rl. Palacio. Madrid, A.G.P. Sección Administrativa. Bellas Artes. Pintura. Leg. 38.

239. Otro, seis varas de largo por quatro de alto varias alegorías con la Yglesia, La Prudencia, La Justicia, El tiempo, y la fortuna y un soneto en una esquina: Jordan.

³⁰ Testamentaria del Señor Dn Fernando 7.º de Borbón. Ynventario de los cuadros que se han traído del Real Palacio a este Real Museo el dia veinte y quatro de mayo de mil ocho cientos treinta y quatro que se hallaban colocados en la Secretaria de Estado. Madrid. A.G.P. Registros. n.º 4808.

Doscientos treinta y nueve. Un cuadro alegorico... Jordan... Lienzo... 8.000.

10 p 2p y 16p 2p Marco liso en 300 rs, lienzo en 8.000.

³¹ A pesar de nuestras repetidas solicitudes para estudiar directamente el cuadro, conservado en los depósitos del Museo del Prado y no expuesto desde 1985, ha sido imposible obtener el correspondiente permiso.

³² Vid. PALOMINO, A. A., *El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Madrid. 1724. Cito por la edición de Aguilar, 1988, p. 530.

³³ La Victoria como un ángel con una corona aparece en la *Iconología* de RIPA, C. (cito por la edición de Akal, Madrid, 1996, t. II, p. 400).

³⁴ RIPA en su *Iconología*, t. I, pp. 141 y ss. afirma que la Benignidad debe ser una «mujer joven, bella y sonriente» que debe llevar una rama de pino «pues el pino, aunque alto, da mucha sombra y no perjudica a ninguna de las plantas que bajo él enraizan, sino que todas germinan y crecen dulcemente, siéndole a todas las demás plantas favorable y benigno».

es empujada hacia un bote por la personificación de la Inestabilidad, pues se apoya sobre una esfera y lleva una caña, como indica Ripa³⁵ y, por si fuera poco, se dispone a conducir al guerrero a una barca cargada de armas donde se lee: «INCONSTANTIA» y que está gobernada por el Furor³⁶. Francia³⁷, ante su fortuna adversa, es obligada a abandonar la isla junto con las arpiás³⁸ que son golpeadas por los amorcillos con espigas de trigo, alusivas a la fertilidad de la isla³⁹ y ramas de olivo, símbolo de la Paz. España aparece acompañada en primer plano por las alegorías de la Justicia, con las fascas y la balanza, sentada sobre un avestruz⁴⁰ y la Prudencia con el espejo y la serpiente, acompañada por un ciervo⁴¹. Pues gracias a la práctica de esas virtudes puede vencer a la Inestabilidad y al Tiempo, abatido en el suelo bajo la figura de Messina, a lo que hay que

³⁵ RIPA en su *Iconología*, t. I, p. 584, indica como la caña es uno de los atributos de Sicilia, pues junto a su representación debe verse un haz de espigas «de la maravillosa caña llamada Eudosa, hoy conocida por Cañamel, de la que se hace el azúcar». Sin embargo la figura que aparece en el extremo izquierdo del lienzo coincide con la descripción que hace Ripa de la Inestabilidad (t. I, p. 521) «apoyándose con la diestra en una caña adornada con sus hojas, mientras pone los pies con gran cuidado encima de una bola (...) se apoya en una frágil caña y sobre una pelota, por no existir estado ni condición donde la mente voluble pueda fijarse y asegurarse; pues, al contrario, se suele sostener y sujetar en las cosas mudables y más inciertas». Giotto ya había representado a la Inconstancia como una mujer sobre un disco rodante en uno de los frescos de la Capilla de los Scrovegni en Padua, hacia 1302-1305.

³⁶ Pues como indica RIPA en su *Iconología*, t. I, p. 452, se trata de un «hombre de rabioso y airado rostro. Llevará puesta y atada fuertemente sobre los ojos una banda» que «muestra como el intelecto queda privado de la luz que tiene cuando el Furor ejerce su dominio sobre el alma», las armas «dan indicio de que el Furor cuenta en sí mismo con instrumentos para vengarse y alimentar su fuego. Por último va vestido de corto, porque no guarda la decencia ni el exigible decoro», elementos todos presentes en el remero que guía la barca de la Inconstancia en el lienzo de Giordano.

³⁷ Debido a la calidad de las fotografías que hemos consultado no ha sido posible identificar el motivo representado en el escudo que lleva esta figura, mostrado en primer plano. Una rana y una serpiente figurados en un escudo son algunos de los atributos que según RIPA (*Iconología*, t. I, p. 378) debe llevar la personificación de la Estratagema militar, por lo que podría pensarse en una relación entre esta iconografía y el guerrero representado por Giordano.

³⁸ RIPA, C., *Iconología*, t. II, p. 96 indica como las arpiás son un símbolo de la Avaricia, por lo que probablemente aluden aquí a la avidez de Francia por conquistar nuevos territorios, pues según el mismo Ripa (t. I, p. 126) «Arpiá en Griego quiere decir rapiña».

³⁹ RIPA, C., *Iconología*, t. I, p. 586 afirma que «se ponen al lado los dos haces de espigas de los que antes hablábamos, para indicar con ello que en dicha Isla viene a producirse tal cantidad de grano que en muchos de sus terrenos se multiplica de modo casi infinito; en razón a lo cual ya calificaba a estas tierras Cicerón de Granero de Roma».

⁴⁰ RIPA, C. *Iconología*, t. II, p. 10 indica como el avestruz simboliza «que las cosas que vienen a Juicio, por intrincadas que sean, no se han de dejar nunca sin la debida investigación, desenmarañándolas adecuadamente sin perdonar fatiga alguna y actuándose en esto con la mayor de las paciencias, del mismo modo que digiere los hierros el Avestruz, aun siendo durísima materia, hecho del cual dan fe numerosísimos Autores».

⁴¹ Indica RIPA en su *Iconografía* (t. II, p. 236) como el ciervo «cuando sus largas y bien dispuestas patas le incitan a la carrera, prudentemente retrasa el grave peso de sus cuernos, así como el peligro de enredarse con ellos entre los bosques y malezas. Sirve también a nuestro propósito el rumiar de este animal, asemejándose al discurso y reflexión que preceden a la resolución de las buenas decisiones».

sumar las prerrogativas que la monarquía austríaca tenía sobre el territorio, reconocidas en el tratado de Nimega, representado seguramente por el pergamino desplegado que sujeta uno de los amorcillos. Los supuestos derechos que Francia podía alegar para conservar el territorio son retirados en forma de pliegos enrollados que otro angelillo lleva fuera del espacio del cuadro.

El lienzo se estructura mediante una diagonal que parte del ángulo inferior izquierdo culminando en la figura de España y muestra un evidente recuerdo de Rubens tanto en la fisionomía de los protagonistas como en la abigarrada y movida composición y en el colorido predominantemente cálido. Giordano ha controlado perfectamente la actitud de todos los personajes para evitar la confusión en la tela y así los ha distribuido en tres grupos. En el extremo izquierdo se hallan las figuras de Francia, la Inestabilidad y el Furor, en el centro las del Tiempo, Messina y la Benignidad, mientras a la derecha, culminando el sentido normal de la lectura, se halla el grupo más numeroso, el que representa a España coronada y acompañada por las Virtudes. Los tres grupos están perfectamente diferenciados entre sí pues los dos primeros se hallan separados por una breve franja de paisaje y por una zona en penumbra los dos últimos. Por tanto la composición se hace de esta manera perfectamente comprensible desde el primer momento, otorgando el mayor protagonismo a la figura de Messina, la más iluminada del lienzo y la que ocupa su centro. Esta figura es el eje que articula toda la acción y que sirve para contraponer la Inestabilidad de Francia, cuyas conquistas militares se basan únicamente en su avidez y en el Furor, a la Victoria y Estabilidad de España, sentada tranquilamente en el trono y venciendo al Tiempo, gracias a que gobierna todos sus estados regida por la Justicia y la Prudencia.

El pintor, puesto que se trataba de un lienzo celebrativo y destinado a su exposición pública, puso un gran empeño en su ejecución, como demuestran los pentimenti observables incluso a simple vista sobre una fotografía. El amorcillo que acompaña a la personificación de la Justicia colocaba en un primer momento su mano derecha sobre el haz de fasces de la misma. También la Inestabilidad sufrió un cambio en su postura, pues su brazo derecho estaba flexionado al principio y el remo del Furor era más largo que el finalmente representado.

Giordano demuestra con el cuadro su capacidad como pintor, diferenciando perfectamente la textura de los distintos materiales representados, la suavidad de las plumas del avestruz, la dureza del yelmo y de la coraza de la Justicia y de Francia y sobre todo la morbidez del desnudo femenino de Messina, hábilmente contrapuesto al desnudo del anciano que representa el Tiempo y que aparece en primer plano. Giordano parece



Fig. 5. Luca Giordano. *Ángeles adorando la Santa Faz*.
Játiva, Museo (Depósito del Museo del Prado).

recuperar aquí la sensualidad de las «Poesie» de Tiziano que tan hábilmente había actualizado Rubens en clave barroca⁴². Y de hecho tal vez el napolitano tomara como punto de partida para su composición el lienzo de Tiziano con *La Religión socorrida por el Imperio* enviado a Maximiliano II antes de 1568, fecha en la que fue grabado por Giulio Fontana⁴³.

Por todo lo dicho hasta ahora el cuadro es una apología del buen gobierno y una glorificación del reinado de Carlos II, pero es también una demostración de lo que el pintor era capaz de realizar y del dominio de todos los estilos y «modos» de los pintores del pasado, que era capaz de adecuar al tema representado.

Pero también durante la estancia española del pintor éste se vería ocupado en obras de arte efímero, pues podemos afirmar que intervino en el monumento de Semana Santa de la Capilla del Alcázar de Madrid, aunque no sabemos si en su concepción o sólo en su decoración, ya que se ha conservado un resto de la misma, el lienzo con *Ángeles adorando la Santa Faz*, del Museo del Prado⁴⁴ (figura 5).

⁴² De hecho tanto el formato como la composición parecen recordar algunos de los grandes lienzos de tema histórico y mitológico de Pietro da Cortona y de Rubens, como *Las consecuencias de la Guerra*, conservado en el Palacio Pitti en Florencia, y que el propio Giordano podría estudiar directamente en 1682 (sobre este tema vid. DE VITO, G., *Il Rubens 'pintado' da Luca Giordano; ma quando?* *Ricerche sul'600 napoletano. Saggi e documenti*. Nápoles, Electa, 1998, pp. 119-137).

⁴³ El lienzo había sido realizado para Alfonso de Este, pero se hallaba inacabado a su muerte en 1534, por lo que Tiziano decidió enviarlo al emperador Maximiliano II. Vid. la ficha correspondiente en el catálogo de la exposición *Tiziano*. Madrid, Museo del Prado, 2003, n.º 62, pp. 290-291. Una variante del lienzo, conocida como *La Religión socorrida por España*, fue enviada por el pintor a Felipe II y se conserva hoy en el Museo del Prado.

⁴⁴ N.º 3566. Óleo sobre lienzo, mide 102 x 261 cm., se halla depositado en el Museo de Játiva por Orden Ministerial de 21 de mayo de 1986. Los catálogos antiguos del museo lo atribuyen a la



Fig. 6. Madrid. San Antonio de los Alemanes. Interior.

En la Testamentaría de Carlos III se indica como el cuadro, conservado en la Casa del Tesoro, se usaba en dicho monumento⁴⁵, e incluso Ponz en su *Viage de España* recuerda que en la misma sacristía de la capilla de la Casa del Tesoro se conservaba también un lienzo en grisalla pintado por Jordán para el Monumento de Jueves Santo con la Última Cena⁴⁶. Ceán lo describió perfectamente como «un lienzo apaisado de claro-obs-

«Escuela de Jordán». Fue restaurado en 1986. Aparece reproducido en FERRARI, O. y SCAVIZZI, G., 1992, op. cit. n.º A657 y fechado hacia 1699. La tela es mencionada también en RODRÍGUEZ RICO, C., Aportaciones y precisiones sobre obras de Luca Giordano. *Goya*, n.º 285. 2001, p. 352. y FERRARI, O. y SCAVIZZI, G., *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*. Nápoles, Electa, 2003, n.º A0292.

⁴⁵ Testamentaría de Carlos III. Ymbentario y Tasacion de las Pinturas de S. M. colocadas en su Capilla de la Casa del Tesoro año de 1793. Madrid. A.G.P. Sección Registros. N.º 257-262.

Tres varas y media quarta de largo una y quarta de ancho: Varios Angeles con la Santa Faz pintado á claro y obscuro, que sirbe de frontal en el Monumento. Jordan... 1.000

⁴⁶ PONZ, A., 1793, op. cit. (ed. 1988), t. 2, p. 259. «En la sacristía se conservan, aunque algo maltratados, los lienzos que pintó Lucas Jordán de claroscuro para servir en el monumento de la Semana Santa. El uno es la Cena del Señor con sus apóstoles, bendiciendo el pan, y el otro un frontal con dos ángeles mancebos de rodillas y otros dos que sostienen el lienzo de la Santa Cara del Señor».

curo que pintó para el monumento, y representa dos ángeles mancebos arrodillados y dos niños que sostienen un cendal con la santa Faz»⁴⁷.

Como corresponde a su destino se trata de una obra ejecutada muy rápidamente, en la que el artista se preocupó sobre todo por el efecto general de la misma. Sin embargo las actitudes y anatomías son plenamente convincentes, revelando la mano del maestro así como la economía, no sólo de medios, al pintar un ángel enjugándose las lágrimas con un lienzo, lo que le evita tener que pintar su rostro.

La mano de Jordán aparece también en las luces de las túnicas de los ángeles, imprescindibles para dar la sensación de volumen de las figuras, realizadas de forma rápida y con la pintura muy disuelta, diferenciando entre las túnicas de pliegues finos y los mantos algo más pesados. El fondo de nubes ayuda a concentrar la atención del espectador en los querubines que sostienen la Santa Faz. A pesar de la sencillez compositiva del lienzo Giordano ha conseguido que la atención del espectador quede centrada en el paño de la Verónica, que ocupa el centro geométrico del cuadro y al que parecen conducirnos los gestos de los ángeles, dando la espalda ligeramente al observador, lo que consigue hacerle partícipe de la escena y crear un cierta profundidad en la misma.

La grisalla permite una gran rapidez de ejecución, pero sin duda fue usada por Giordano debido a que ofrecía además otras ventajas. Teniendo en cuenta que el monumento debía elevarse en la capilla del Alcázar, cuyas paredes y bóvedas mostraban un ciclo decorativo del propio Giordano, y que la arquitectura del monumento seguramente mostraría una cierta cantidad de dorados, la única manera de conseguir atraer la atención del espectador en un espacio lleno de color era creando formas fácilmente comprensibles y en blanco y negro, como muestra esta adoración de la Santa Faz y como debía mostrar esa Última Cena mencionada por Ponz.

No queremos terminar sin recordar la importancia que las decoraciones efímeras pudieron tener en la obra de Giordano en nuestro país y que se manifiestan sobre todo en el Casón del Buen Retiro y en la Iglesia madrileña de San Antonio de los Alemanes. En ambos el pintor decidió decorar sus paredes con tapices fingidos, como ya se hacía desde el siglo XVI.

Tal vez no haya por qué suponer en las escenas de la vida de Hércules en el Casón⁴⁸ una clara influencia española, pues se trataba de un

⁴⁷ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., 1800, op. cit., t. II, p. 345.

⁴⁸ Sobre el mismo vid. LÓPEZ TORRIJOS, R., *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del toisón de oro*. Madrid. Ministerio de Cultura. 1985.

tipo de decoración que ya había usado Giulio Romano en la Sala de Constantino en el Vaticano o Federico Zuccari en el Palacio Farnesio en Capra-rola, pero pensamos que en San Antonio de los Alemanes⁴⁹ (figuras 6 y 7) sí pudo haber una influencia más cercana, puesto que el aspecto final del templo, con los tapices sobre las capillas y entre unas tribunas que más parecen palcos de teatro, puede recordar decoraciones efímeras similares, como la formada por la serie de tapices con el Triunfo de la Eucaristía según cartones de Rubens que la infanta Isabel Clara Eugenia regaló al convento madrileño de las Descalzas Reales y que cubrían los muros de su iglesia en la Semana Santa, decoración que el pintor tuvo necesariamente que contemplar durante su estancia en la Corte.

De esta forma Giordano habría conseguido gracias únicamente a su pintura dejar un testimonio duradero de decoración efímera, en una paradoja típicamente barroca, que aumenta de esta manera el asombro del espectador, protagonista en un edificio de planta central del que es incapaz de reconocer un solo elemento arquitectónico, estable, con la excepción de las columnas salomónicas pintadas en la cúpula.

⁴⁹ Sobre la iglesia vid. GUTIÉRREZ PASTOR, I. y ARRANZ OTERO, J. L., La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*. Vol. XI, 1999, pp. 211-249.



Fig. 7. Madrid. San Antonio de los Alemanes. Detalle de la decoración con los tapices fingidos.