

# *SAN FERNANDO ANTE LA VIRGEN* de Luca Giordano

La recuperación de una obra maestra  
del Museo Municipal de Madrid



Ayuntamiento de Madrid  
Concejalía de Cultura y Medio Ambiente  
Museos Municipales



***SAN FERNANDO ANTE LA VIRGEN***  
**de Luca Giordano**

La recuperación de una obra maestra  
del Museo Municipal de Madrid



Ayuntamiento de Madrid  
Concejalía de Cultura y Medio Ambiente  
Museos Municipales





## **COMITE DE ORGANIZACION**

**JOSE MARIA ALVAREZ DEL MANZANO**  
Alcalde de Madrid

**ESPERANZA AGUIRRE GIL DE BIEDMA**  
Tercer Teniente de Alcalde  
Concejala de Cultura y Medio Ambiente

**IGNACIO GONZALEZ GONZALEZ**  
Director de los Servicios de Cultura

**CARMEN HERRERO VALVERDE**  
Jefa del Departamento de Museos y Patrimonio

## DIRECCION

Carmen Priego Fernández del Campo  
*Directora de los Museos Municipales*

## EXPOSICION

### COORDINACION

Isabel Tuda Rodríguez  
*Jefa de la División de Exposiciones*  
María Josefa Pastor Cerezo

### COMUNICACION Y DIFUSION CULTURAL

Eduardo Salas Vázquez  
*Jefe de la División de Información y Coordinación de Actividades*

### RESTAURACION

Carmen Reche Ruano

### COLECCIONES

Eduardo Alaminos López  
*Jefe de la División de Colecciones*  
Salvador Quero Castro, Purificación Nájera Colino,  
Petra Vega Herranz

### ADMINISTRACION

Juana Sanz Sanz  
*Jefe del Negociado de Gestión Administrativa*  
Esther Bachiller López, Ana Isabel Vázquez González

### ASISTENCIA INTERNA

Eduardo Sanz de la Calle, Cesar Díaz-Aguado Martínez, Apodemio del Río Antonio, Paloma Gutiérrez Marchante, Fructuoso Fernández del Rey y todo el personal del Museo Municipal

### MONTAJE Y TRANSPORTE

Tema, S.A.

### SEGUROS

Aurora Seguros, S.A.

## AGRADECIMIENTOS

El Museo Municipal hace constar su especial agradecimiento a las siguientes instituciones y personas cuya inestimable colaboración ha hecho posible llevar a cabo con éxito la presente exposición y edición del catálogo:

ARCHIVO DE VILLA, ARCHIVO DE LA COMUNIDAD DE MADRID, ARCHIVO DIOCESANO, ARCHIVO Y BIBLIOTECA DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, BIBLIOTECA HISTORICA MUNICIPAL, HEMEROTECA MUNICIPAL, ARCHIVO GENERAL DE PALACIO, PATRIMONIO NACIONAL.

José María Bernáldez, Rosario Sánchez, Ana Duplá, Berta Bravo, Nicolas Sanz, José María Azcárate, Carmen Lafuente, Pedro Ajenjo, Ilda Pérez, Purificación Castro, Carlos Dorado, Ana María Mañá, Matilde López, Román Ledesma, Juan Martínez, M<sup>a</sup> Luisa Fuente, José Furones, Cruz de Jerónimo Escudero, Mercedes Agulló, Oreste Ferrari, Cecilia Ortúeta, Fernando Delgado, Enrique García-Rollán, Juan Francisco Ruiz, Andrés Sánchez Ledesma, Teresa Lavalle, Casilda Fernández de Córdoba y Rey.

## CATALOGO

### COORDINACION Y SEGUIMIENTO

Isabel Tuda Rodríguez  
María Josefa Pastor Cerezo

### FOTOGRAFIAS

Pablo Linés Viñuelas  
Carmen Reche Ruano  
Manuel Pijuan

### EDICION

Ayuntamiento de Madrid  
Concejalía de Cultura y Medio Ambiente  
Museos Municipales

### PRODUCCION EDITORIAL

Cyan, Proyectos y Producciones Editoriales

© Museos Municipales, 1994

ISBN: 84-606-1713-0

Depósito Legal: M-401-1994

## INDICE

### INTRODUCCION

Carmen Priego Fernández del Campo 11

### LUCA GIORDANO

Alfonso Emilio Pérez Sánchez 17

### LA OSCURA HISTORIA DE UN CUADRO

Isabel Tuda y María Josefa Pastor 41

### RECUPERACION Y RESTAURACION DE LA OBRA *SAN FERNANDO ANTE LA VIRGEN* DE LUCA GIORDANO

Carmen Reche Ruano 57

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

11.000

**L**a presentación de la obra que tenemos hoy el placer de contemplar en el Museo Municipal de Madrid hace que me sienta doblemente satisfecho: como Alcalde, por haber recuperado para el patrimonio artístico municipal una obra de singular importancia, que autores como Elías Tormo habían dado por perdida, y que desde el momento en que Carmen Reche me dio cuenta de que su investigación sobre un lienzo repintado existente en el Museo le había llevado a la convicción de encontrarse ante una excepcional obra de Luca Giordano no dudé en autorizar la continuación de esa investigación y la consiguiente posterior restauración de la totalidad del lienzo, y como ciudadano, al poder disfrutar el feliz resultado de un laborioso y brillante proceso de restauración.

Este gran lienzo, obra del pintor napolitano Luca Giordano, constituyó, desde su colocación en la Capilla hacia 1703, una de las joyas del Hospicio madrileño. Famoso ya en tiempos de Palomino, había llegado hasta nosotros cubierto de un tosco repinte, pudiendo tan sólo dar una idea de su belleza original el espléndido boceto que se conserva en el Palacio Real de Madrid, y que ha sido generosamente cedido para esta ocasión por el Patrimonio Nacional, para que podamos contemplarlo junto a la obra para la que fue concebido.

Representa al santo rey Fernando III arrodillado entre nubes y rodeado de ángeles, ante la figura de la Virgen con el Niño, quien atraviesa con una lanza a un monstruoso dragón. El monarca les ofrece la toma de la ciudad de Sevilla a los almohades, llevada a cabo en su tercera y última campaña reconquistadora. Las murallas de la ciudad, que tras dos años de asedio capituló el 3 de noviembre de 1248, aparecen rodeadas por sus tropas, que señala con la mano izquierda.

Dos veces tenemos, pues, representada en el edificio del Hospicio la figura de San Fernando, a cuya advocación se consagró: realizada en piedra caliza por Juan Ron en la portada de su amplísima fachada, que precisamente coincide con los pies de la iglesia, y en la que toda la decoración de frontones curvos y partidos, estípites y con-



chas converge con extraordinario acierto hacia la hornacina donde se encuentra el Rey Santo recibiendo las llaves de Sevilla, y en el testero de la iglesia, esta vez pintada al óleo por la genial mano de Luca Giordano. Mientras que en la portada la escultura de San Fernando centra la atención, aquí encontramos la composición distribuida en tres planos: el celestial, representado por la figura de la Virgen con el Niño, rodeada de ángeles; el terrenal, abajo, con la escena de la batalla; y San Fernando, en el plano central, sirviendo de enlace entre los dos, en su doble calidad de santo y de conquistador.

Su iconografía es doblemente interesante, al ser ésta una de las primeras representaciones del rey como santo, ya que prácticamente acababa de ser canonizado. La monarquía española se empieza a valer así de su figura hagiográfica, al igual que la monarquía francesa lo venía haciendo con la de San Luis.

Por último quiero destacar la representación de la Virgen, con una iconografía poco usual en nuestro panorama artístico, mezcla de nuestras Inmaculadas y de las Madonnas italianas con Niño. María aparece tal y como la describe San Juan en el Apocalipsis, rodeada de estrellas que simbolizan los doce signos del Zodíaco, como Virgen combatiente contra el mal, pero a la vez mediadora a través del Niño, que es quien realmente aplasta al dragón.

Sólo me resta, pues, manifestar mi agradecimiento a la restauradora doña Carmen Reche Ruano por el magnífico trabajo realizado, al profesor Pérez Sánchez por su valiosa aportación científica a la obra, al equipo del Museo Municipal y a cuantos han hecho posible que hoy podamos todos disfrutar con esta maravilla.



José María Álvarez del Manzano y López del Hierro

*Alcalde de Madrid*

**E**l redescubrimiento del cuadro *San Fernando ante la Virgen* enriquece el patrimonio histórico-artístico municipal con la única obra de Luca Giordano que posee el Excmo. Ayuntamiento de Madrid.

Su recuperación ha sido una de las tareas más gratificantes abordadas últimamente por la Concejalía de Cultura, pues se trata de una obra concebida y ejecutada dentro del más puro estilo de su autor. Educado dentro de la tradición riberesca y apodado desde su juventud "Il fa presto" por la celeridad con que realizaba sus trabajos, Luca Giordano, a través de sus viajes por Italia, se forja un estilo propio de pintura decorativa que destaca por su extraordinario virtuosismo y dominio de todos los recursos técnicos. Llamado a España por Carlos II en 1692, durante sus diez años de estancia entre nosotros enriqueció su estilo con la aportación velazqueña, evidente en las obras de sus últimos años, como es el caso de la que hoy nos ocupa.

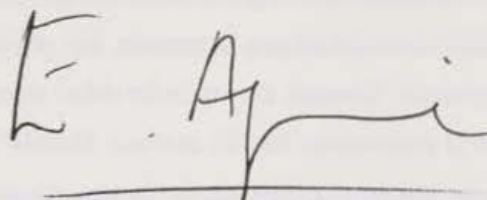
Realizada para la Capilla del Hospicio, el lienzo fue colocado en el altar mayor, donde permaneció durante más de dos siglos, al menos hasta 1924, pues una fotografía de la época nos lo muestra aún en su lugar de origen, aunque ya totalmente repintado. Después de esa fecha debió retirarse temporalmente, ya que no aparece en la exposición de "El antiguo Madrid", de 1926, pero hacia 1930 volvió a colocarse en el testero de la Capilla. Aunque se sospechaba que la obra de Lucas Jordán podía encontrarse bajo aquella tosca pintura, la magnitud del trabajo a realizar y la dificultad de acceso al mismo, al utilizarse la Capilla como depósito de la Biblioteca Municipal, hizo que durante muchos años no se pudiese acometer el trabajo de restauración.

Antes de la inauguración de la Capilla del Museo como Sala de conciertos y actos culturales a finales del 90, las obras del edificio y el lamentable estado de conservación del cuadro aconsejaron nuevamente, y por segunda vez, su retirada del lugar para el que se había realizado, el testero de la Capilla. Con tal motivo fué enrollado en un rulo de grandes dimensiones, para su posterior traslado a los almacenes.

Afortunadamente, el celo de los conservadores del Museo Municipal y el interés de mi antecesor en la Concejalía de Cultura, don Pedro Ortiz, les llevaron a encargar a un profesional una intervención, cuyo objeto era verificar la existencia de pintura subyacente y evaluar tanto su estado de conservación como las posibilidades de recuperación. El trabajo fue encargado a la persona que finalmente ha realizado toda la restauración, doña Carmen Reche.

Las diferentes calas realizadas a finales de 1991 confirmaron que se trataba del cuadro original del pintor napolitano.

Una vez constatada la autenticidad del lienzo, al encontrarse la pintura primitiva oculta bajo el repinte realizado a principios de siglo, se emprendieron los trabajos para la total restauración, montaje y colocación del cuadro. Dos años de quehacer lento y laborioso han sido necesarios, debido a la minuciosidad que requieren este tipo de intervenciones y al gran formato de la obra, para llegar a los resultados que hoy pueden todos ustedes contemplar, y que, a mi juicio, no necesitan de más comentarios.

A handwritten signature in black ink, consisting of the letters 'E', 'A', and 'i' in a stylized, cursive script. The signature is positioned above a horizontal line.

Esperanza Aguirre Gil de Biedma  
*Concejala de Cultura y Medio Ambiente*



## INTRODUCCION

Carmen Priego Fernández del Campo

*Directora de los Museos Municipales*

**L**a recuperación y restauración del cuadro de Luca Giordano, *San Fernando ante la Virgen*, es un acontecimiento memorable para el Museo Municipal y para el patrimonio artístico madrileño por tratarse de una de las mejores obras de Giordano en nuestro país y por la gozosa comprobación del excelente estado de la pintura original a pesar del repinte posterior y de los muchos años de olvido. El célebre pintor napolitano realizó, al comenzar el siglo XVIII, este cuadro del patrono del Real Hospicio del Ave María y Santo Rey Don Fernando, hoy Museo Municipal, para que ocupase el testero del altar mayor de la capilla, pero en la segunda mitad del siglo XIX, alguien, en un alarde de insensibilidad, osó repintar totalmente el monumental lienzo, definido por Palomino como de "excelentísimo gusto", transformándolo en una pintura agria y desmañada. De esa manera quedó roto el diálogo artístico establecido diestramente entre la obra de Giordano y el hermoso continente barroco del Hospicio al que estaba destinada. El propio conjunto arquitectónico de Pedro de Ribera estuvo a punto de desaparecer, salvándose gracias a la sensibilidad de personas e instituciones que decidieron instalar en él, en 1929, el Museo y Biblioteca Municipales.

No es frecuente que una restauración logre transfigurar una realidad material agria y desmañada, como la que presentaba antes el cuadro, en otra espectacularmente bella y genuina. En el gran lienzo *San Fernando ante la Virgen* se ha conseguido plenamente ese objetivo, siguiendo el criterio de expertos como Cesare Brandi: "La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro", ya que "la obra de arte goza de una doble his-

toricidad: la del acto de creación, que remite a un artista, un tiempo, un lugar, y una segunda que incide en el tiempo y lugar donde en ese momento se encuentra". La reflexión continuada sobre esta doble circunstancia, estética e histórica, ha ayudado a fijar los criterios de actuación sobre la obra y ha impulsado una búsqueda exhaustiva de datos sobre su significación y contexto. El gran dominio técnico y la nobleza de los materiales empleados por Luca Giordano han mantenido pintura y preparación en condiciones excelentes para que la restauradora Carmen Reche haya podido devolver al cuadro todo su esplendor, a través de una intervención prudente y a la vez rigurosa. Importantes han sido también la investigación histórico-artística de Alfonso Emilio Pérez Sánchez y el estudio documental realizado por Isabel Tuda y María Josefa Pastor.

Luca Giordano llega a Madrid en 1692, llamado por el rey Carlos II, en una época que el historiador Yves Bottineau describe expresivamente: "La vida cotidiana, en los últimos años de Carlos II, era majestuosa, monótona y triste, a la vez teñida de una melancolía altanera y emponzoñada de intrigas sórdidas. La salud delicada de Carlos II, los sinsabores financieros, las dificultades políticas y el problema agudo y latente de la sucesión hacían irrespirable una atmósfera en la que ya la etiqueta era agobiante. (...) La nobleza era (...) una oligarquía todopoderosa, ligada por asociaciones de interés o, por matrimonio, dividida por enemistades o rencores tenaces". A la paralización económica se sumaba la paralización de la vida cultural e intelectual. En este ambiente sombrío —muertos ya los grandes artistas del Siglo de Oro—, Luca Giordano introduce en la Corte la alegría de la pintura napolitana. A su llegada a Madrid, se instala en el "Cuarto del Príncipe", donde había vivido el príncipe Baltasar Carlos y trabajado Velázquez, iniciando una febril actividad con encargos constantes del Rey, la nobleza y la Iglesia. Como señala Alfonso Emilio Pérez Sánchez en el estudio que documenta esta obra del Museo Municipal, "en los últimos años la personalidad de Giordano ha recuperado un lugar fundamental en el panorama de la segunda mitad del *Seicento*, subrayándose en él la genial inventiva, la



prolífica capacidad del creador de imágenes al servicio de la Iglesia o del poder, tal como reclamaba su tiempo, y su fabulosa permeabilidad a cuanto de estimulante encontraba en su camino".

Los avances en la técnica de restauración y la restitución de esta obra singular al contexto para el que fue creada permiten que el cuadro de Luca Giordano sea, a partir de ahora, pieza singularísima, desde el punto de vista artístico y simbólico, en el conjunto de la exposición permanente del Museo Municipal. Al mismo tiempo, esta restauración culmina la tarea emprendida en 1988 al restaurar la capilla y devolverle su imagen original, tras muchos años de uso como almacén de la biblioteca, y enlaza con la serie de restauraciones sistemáticas realizadas en las colecciones del Museo, desde su reapertura en 1979, y continuadas activamente hasta la fecha.

La exposición del cuadro de *San Fernando ante la Virgen*, se inscribe en el objetivo de ofrecer al público los resultados de este importante proyecto y se completa con la exhibición del bellísimo boceto previo, conservado en el Palacio Real de Madrid, así como con sugestivos grabados y fotografías sobre los orígenes e historia del Real Hospicio. Tanto la exposición como el libro editado suponen un gran esfuerzo de investigación sobre la historia, las fuentes iconográficas y los valores artísticos de una de las obras más importantes y menos conocidas del gran pintor napolitano.



El lienzo antes de su restauración



El lienzo después de su restauración tomado desde el mismo ángulo





# LUCA GIORDANO

Alfonso Emilio Pérez Sánchez





La personalidad de Luca Giordano se ha perfilado en los últimos años como una de las más poderosas de su siglo, superando, por fin, el largo curso de descrédito que había acumulado a lo largo del siglo XIX y buena parte del nuestro. El calificativo de "Fa presto" que se le aplicó desde su propio tiempo, aludiendo a su extraordinaria fecundidad, ha sido utilizado con matices despectivos y se le ha acusado repetidas veces de corruptor del gusto y responsable de la "decadencia" de la pintura española\*. El famoso calificativo procede, según cuenta Palomino, de que su padre, modesto pintor, animado por el éxito y la facilidad con que el joven Luca trabajaba, y los beneficios que de ello obtenía, "le decía muy de ordinario, dándole prisa: *Luca, fa presto*, y por este nombre era, en italiano, más conocido que por el suyo propio".

Pero esa fecundidad y rapidez de ejecución no fue, en su tiempo, obstáculo para el reconocimiento de sus extraordinarias condiciones artísticas. Palomino, que fue en cierto modo discípulo suyo y que le debe no poco de su propio estilo, le dedica un elogio ciertamente diti-rámbico, pero que la crítica más reciente va haciendo suyo: "Lucas Jordán fue padre de la Historia con el pincel, como Herodoto lo fue con la pluma: pues así en la sacra historia como en la romana, griega, pérsica, gálica, hispánica y fabulosa, fue peregrino, con gran propiedad, y caprichosa diferencia en los trajes y singular expresión en los afectos, naciones, sexos y edades, de suerte, que dudo que en la universalidad del historiado, con armoniosa composición, bien organizada de claro y oscuro, y contraposición de luces, le haya excedido, si es que le ha igualado alguno". Pero la crítica neoclásica, apenas medio siglo después, comenzó a desconfiar de aquella facilidad, fuego e inventiva, y cargó sobre sus espaldas los defectos y errores de quienes, como ya había advertido el propio Palomino, "se dejaban llevar

Página anterior: Luca Giordano: *San Fernando ante la Virgen*. Detalle, h. 1703. Museo Municipal de Madrid.

\* La reciente monografía de Giuseppe Scavizzi y Oreste Ferrari *Luca Giordano* (Nápoles; Electa, 1992, edición actualizada de la publicada por los mismos autores en 1966) proporciona amplia información documental y bibliográfica sobre el artista, y un catálogo de su obra.

de aquella facilidad con que veían pintar a su maestro, y queriendo seguir lo mismo, se perdían por faltarles aquellos fundamentos de estudio". El padre del neoclasicismo riguroso, el alemán Winckelmann, afirma de modo tajante: "El amante de las cosas de arte debe convenirse de que, si no fuese necesario conocer la manera de algunos pintores, no valdría la pena mirar los cuadros de Luca Giordano, de Preti, de Solimena y en general de toda la escuela napolitana".

Ceán Bermúdez, en 1800, expresa bien el sentir de sus contemporáneos al decir, retomando el juicio de Palomino: "Sus obras, aunque sean recomendables, hicieron mucho daño a los que quisieron imitarlas. Por desgracia fueron muchos los que acá le siguieron, creyendo haber hallado un camino más corto para llegar a la perfección; pero como estaban faltos de dibujo, se estrellaron, y de aquí vino la fatal decadencia de la pintura en España".

Insiste Ceán Bermúdez en subrayar lo que su tiempo estimaba como defectos, especialmente la facilidad y presteza en la ejecución: "Ningún pintor ha habido de más genio; pero ninguno menos detenido... Se contentó con agradar al vulgo, y si alguna vez quiso agradar al inteligente, no pudo refrenar el furor de su precipitada ejecución. Tuvo la fortuna de florecer en un tiempo en que ya no se apreciaban la sencillez, la exactitud, ni la filosofía, y arrastrado por el mal gusto que reinaba entonces en la poesía y en la literatura, introdujo en sus composiciones la oscuridad de las alegorías, la mezcla de historia y mitología, y la confusión de mil figuras reales, fingidas y fabulosas, personificando hasta las cosas ideales". Y prosigue: "De aquí provino la falta de decoro en las actitudes, la complicada composición y la inverosimilitud: de aquí los repetidos y afectados escorzos y las luces impetuosas e impropias, que ayudadas de la violencia de los oscuros producen un efecto que no da la naturaleza: de aquí la discordancia

de los colores y otros mil defectos, celebrados por la novedad y adoptados por el mal gusto en las artes que dominaba en toda Europa”.

Estos juicios, durísimos, condicionados por la mentalidad académica de fines del siglo XVIII, enemiga de cualquier libertad o “licencia”, se impusieron a lo largo del siglo XIX, que pareció ignorar incluso las salvedades que el propio Ceán Bermúdez hace a propósito de sus obras, que “serán siempre apreciables por los rasgos originales de ingenio y de talento de pintor, por la fecundidad de invención, por la facilidad de producirse por la frescura del color, por los tintes agradados y transparentes, por la movilidad de las carnes, los golpes fuertes y acertados de maestro, y por otros motivos que le hacen recomendable entre nuestros pintores modernos”.

Todas las referencias al arte de Giordano durante el siglo XIX están llenas de reticencias y de alusiones a esa condición de “corruptor”, haciéndole responsable ejemplar de la considerada decadencia, si bien la propia abundancia de sus obras y la evidente capacidad atractiva de su colorido y de su movimiento obliguen a tenerlo en cuenta y a reconocer a regañadientes, algún mérito siquiera decorativo, al “pintor de moda, a la sazón” como dice, refiriéndose al reinado de Carlos II, Pedro de Madrazo. La revalorización de Giordano se inicia en nuestro siglo con el renovado interés por el fenómeno barroco, y en un más preciso y profundo estudio de los componentes de su estilo y de su recorrido biográfico que permite advertir su extraordinaria capacidad de absorber elementos vitales para su propia personalidad, y a la vez subrayar la huella de su paso por diversos ámbitos italianos, desde Venecia a Florencia, en modo hasta ahora insospechado, y el eco admirativo que su estilo produjo en buena parte del tardo barroco europeo.





Luca Giordano: *Autorretrato*. h. 1688.  
Colección Duquesa de Cardona. Córdoba



Luca Giordano: *La familia de Carlos II*. Detalle. 1692-93.  
Fresco de la escalera del Monasterio de El Escorial

En los últimos años, la personalidad de Giordano ha recuperado un lugar fundamental en el panorama de la segunda mitad del *Seicento*, subrayándose en él la genial inventiva, la prolífica capacidad de creador de imágenes al servicio de la Iglesia o del poder, tal como reclamaba su tiempo, y su fabulosa permeabilidad a cuanto de estimulante encontraba en su camino, incorporándolo a su más personal modo expresivo, y haciéndolo suyo hasta casi hacer olvidar su procedencia, en modo análogo a lo que, en otras fechas y circunstancias, hicieron Rafael o Anibal Carracci. Verdadero creador en un tiempo de creadores, artista profundo que se viste de apariencia superficial para hacer más comprensible su propósito, colorista riquísimo, capaz de armonías de la más refinada contención, y sobre todo, no sólo responsable de torpes y empobrecidas imitaciones –como fue acusado en otro tiempo–, sino innegable punto de partida de algunos de los más grandes creadores del *Settecento*, desde Giaquinto a Goya, que en su técnica y en sus invenciones nutrieron muchos de sus propios mundos poéticos.

## El artista y su evolución

Luca Giordano, conocido en España como Lucas Jordán, en la forma castellanizada que se usó comúnmente durante su prolongada estancia española, al servicio de la Corte de Carlos II y, luego, de Felipe V, nació en Nápoles el 18 de octubre de 1634. Su padre, Antonio, era pintor modesto, en relación de amistad con José Ribera, que al nacer Luca era, sin duda, la más fuerte personalidad artística napolitana y se hallaba en el mejor momento de su capacidad creadora.

\* La primera educación del joven artista hubo de hacerse bajo la dirección de su padre, pero pronto pasaría a trabajar con Ribera. Todos los



biógrafos hablan de su precocidad, afirmando que a los siete años ya pintaba cosas: "que por ser de un muchacho de aquella edad eran muy celebradas", pero, sin duda, su verdadera formación se hubo de hacer en el taller del "Españoleto".

Ya en 1653, a los diecinueve años, firma un excelente grabado, enteramente dentro del estilo de Ribera, y una tabla con la *Curación del Paralítico*, en la que muestra su maestría en la imitación de estilos tan alejados del ambiente napolitano como el germanismo de Durero. Aunque no aparecen documentos que puedan comprobarlo, parece seguro que hubo de hacer, muy joven, algunos viajes fuera de Nápoles que le permitieron enriquecer su formación. En una relación de 1681, que se supone transmite información del propio artista, se habla de un viaje a Roma con su padre en 1650, que duró seis meses, y otro ya solo, en 1654, por otros seis meses.

En ese año de 1654, a los veinte años, se muestra ya artista hecho y personal en la serie de lienzos para la iglesia de San Pietro Ad Aram, de Nápoles, donde junto a evidentes recuerdos de Ribera, se advierte un interés diverso, volcado a ciertos aspectos de amplio empeño narrativo y opulencia sensual y barroca, -nutrida del neovenecianismo que el propio Ribera llegó a hacer suyo en ocasiones-, que desarrollará luego ampliamente, y que le son evidentemente consustanciales y que han debido recibir hondo aliento en sus viajes romanos, donde hubo de establecer estrecho contacto con el mundo de Pietro de Cortona (frescos del Palacio Barberini, 1654), y donde conocería las obras contemporáneas de Matia Preti en San Andrea della Valle (1650-1651) y San Carlo ai Catinari (1652). Preti se instala en Nápoles en 1653 y permanece allí hasta 1660, precisamente en los años de intensa actividad juvenil de Giordano, y el intercambio de experiencias entre ambos hubo de ser fecunda.



Luca Giordano: *San Agustín y Santa Mónica*, 1657. Convento de la Encarnación. Madrid



Luca Giordano: *Sagrada familia con los símbolos de la Pasión*, 1660. Iglesia de los Santos José y Teresa. Pontecorvo, Nápoles



Luca Giordano: *Descendimiento*, 1670. Iglesia de Pio Monte de la Misericordia. Nápoles

En estos años juveniles y hasta 1658, fecha de su matrimonio, la actividad de Giordano –con el forzado paréntesis de la gran epidemia de 1656– es ya intensa y su prestigio creciente, recibiendo encargos de importancia para diversas iglesias napolitanas y del territorio circundante, e incluso para España. El hermoso lienzo de *San Agustín y Santa Mónica* firmado en 1657, y conservado hoy en el Convento madrileño de la Encarnación, fue pintado –juntamente con un *Tobías y el Ángel* hoy perdido– para el virrey Conde de Castriello, y enviado en seguida a España.

Obras no fechadas, pero que recogen la directa influencia de Ribera, tanto en composición como en modelos y en sistema de iluminación, cerradamente tenebrista, pero impregnados de un diverso sentido en el tratamiento de la pasta pictórica, más fluida y acuosa, y con un sentido del color bien diferente, corresponderían a estos años iniciales y han sido en ocasiones atribuidas al propio Ribera, hasta que ciertos críticos –Mayer quizá el primero– advirtieron las diferencias y personalizaron los aspectos fundamentales del estilo juvenil de nuestro artista. Esa habilidad suya para copiar e imitar a Ribera se reconoce incluso en ciertos documentos contemporáneos de archivo. En 1661, por ejemplo, recibe el pago de unos lienzos “della mano sua, imitatione di Ribera”.

Pero, sin embargo, en esas fechas Giordano ha encontrado ya su lenguaje más personal, y es seguro que ha realizado nuevos viajes al norte de Italia que le han permitido enriquecer su conocimiento del arte veneciano y sumarlo a su admiración por Pietro de Cortona, que marcó definitivamente su trabajo de pintor decorador al fresco. Elementos veronesianos, tizianescos y tintoretcos, junto a sutiles ecos de otros artistas presentes contemporáneamente en Venecia, como Pietro della Vecchia, con su neogiorgionismo, se encuentran en



obras de esos años como el *San Nicolás en Gloria* (1658) de la iglesia napolitana de San Lorenzo Maggiore, la *Matanza de los inocentes* (1658) del Museo de Munich, la *Santa Lucía conducida al Martirio* (1659) del Museo de Capodimonte, o la gran *Sagrada Familia con los símbolos de la Pasión*, de 1660, en el convento carmelita de Santa Teresa de Pontecorvo. En estos años, la sensibilidad de Giordano parece oscilar entre la herencia naturalista riberesca, el pleno barroco romano, el neovenecianismo e incluso pueden rastrearse ecos del mundo rubeniano (presente en Nápoles a través de algunas obras importantes conservadas por particulares), elementos aislados de un cierto clasicismo poussinesco, impregnado también de venecianismo, e incluso un interés por ciertos modos de Guido Reni, que hace suyos con maestría, sin abdicar de su personalísima sensibilidad (*San Miguel y los ángeles rebeldes*, Berlín, Museo). Su incesante actividad parece justificar el calificativo, ya comentado, de “fa presto”, y el evidente sincretismo de su estilo muestra toda su avidez devoradora de cuanto estima útil para enriquecer su obra.

En 1664 consta su ausencia de Nápoles, y en 1665 hay que situar otro viaje a Venecia, del cual quedan importantes testimonios en obras conservadas en aquella ciudad (*Descendimiento* procedente de Santa María del Pianto) y desde donde, al parecer, envió a España “dieciséis grandes cuadros... para el regio convento de San Lorenzo del Escorial de Orden de su Majestad, repartidos en las maneras de Guido, Tintoretto, Veronés y Españoleto” y que están —algunos al menos—, todavía en el Monasterio. Una red de relaciones y amistades mantendrán vivo el vínculo con Venecia durante muchos años, y facilitarán, sin duda, el envío de nuevas obras desde Nápoles en los años siguientes y, seguramente también, algún otro viaje no documentado. También en 1665, y al regreso de Venecia, debió permanecer algún tiempo en Florencia, estableciendo un primer contacto con los Médici.



Retornado a Nápoles, consta su actividad incesante y los trabajos en colaboración con otros artistas, como Giuseppe Recco, especialista en naturalezas muertas (1669,1679), que pinta objetos en cuadros de Giordano. Son abundantísimos los testimonios documentales en la década de los setenta, que dan fe de su creciente éxito y de la continua demanda de sus obras por parte de la nobleza napolitana y siciliana, y también española.

Su arte, vivacísimo y permeable a todas las sugerencias, parece en ocasiones recordar aún la gravedad sombría de Ribera (*Descendimiento* del Pio Monte de la Misericordia, 1670) y en otras (*Anunciación*, 1672, Metropolitan Museum de Nueva York; *Alegoría de la restitución de Mesina a España*, 1678, Madrid, Prado), transfigura modelos de Pietro de Cortona, con luminosa transparencia. Como decorador al fresco, su actividad en esta década es también muy intensa. En 1677 contrata la decoración de las bóvedas de la iglesia del Monasterio de Montecassino, destruido en 1943; en 1678 firma los frescos de la cúpula de Santa Brígida de Nápoles, y entre 1674-81, los del coro del Convento de San Gregorio Armenio en la misma ciudad. En todos ellos brilla, deslumbrante, su maravillosa capacidad de narrador y colorista, aunque en Montecassino –quizá por imperativo de los monjes– se vea obligado a compartimentar la decoración en sucesivas escenas concebidas como “cuadri riportati”, con una disposición ya arcaica, que retoma aún en San Gregorio Armenio, aunque con más libre y desenvuelto tratamiento. En Santa Brígida, sin embargo, se advierte su decidida adhesión a los modos de Lanfranco y de Cortona, concibiendo la cúpula como una audaz totalidad celeste.

En 1682 vuelve a Florencia, donde realiza una importante decoración, la de la capilla Corsini en el Carmine, volviendo al modelo de



Luca Giordano: *San Fernando ante la Virgen*.  
Detalle del grupo de ángeles del ángulo inferior izquierdo.  
Museo Municipal. Madrid



Luca Giordano: *San Fernando ante la Virgen*.  
Detalle del grupo de ángeles que sostienen a la Virgen.  
Museo Municipal. Madrid




Luca Giordano: *San Fernando ante la Virgen*.  
Boceto para el lienzo anterior.  
Patrimonio Nacional. Palacio Real. Madrid



Lanfranco, interpretado de modo aún más luminoso y transparente, e inicia la que será, sin duda, una de sus obras capitales: la decoración de la galería del palacio Medici-Ricardi.

Comenzada a fines de 1682, hubo de interrumpirla por un apresurado viaje a Nápoles a causa de la enfermedad de su mujer y de su padre, que moriría el 9 de noviembre de 1683. Durante el año 1684, que permanece en Nápoles, trabaja activísimamente realizando un conjunto de obras verdaderamente asombroso, donde parece sintetizar con personalidad evidente, recuerdos del clasicismo veneciano, que siempre le inspiró, junto a transposiciones del arretrato berniniano. El gran fresco *La expulsión de los mercaderes del Templo* en el muro de los pies de la Iglesia dei Gerolamini (1684) es quizá la pieza más significativa de ese momento. En 1685, ya de regreso a Florencia, retoma la obra del palacio Ricardi, que se hallaba concluida a finales del año. En ella, Giordano realiza un completísimo programa alegórico en honor de la familia Médici, inscrito en una lírica evocación de la naturaleza y sus trabajos, con la presencia de las Divinidades del Olimpo encarnando las virtudes, las artes y las ciencias, con una fluidez narrativa y una riqueza de invención absolutamente magistrales, en las que palpita el mundo gozoso, sereno e idílico del sentimiento clásico que traspasa buena parte del *Seicento* italiano, y subyace incluso en la obra de quienes, como Cortona, Bernini y, por supuesto, Giordano, se inclinan decididamente a la efusión barroca. Su paso por Florencia, donde no sólo realizó esas amplias labores al fresco, sino también muchísimos lienzos de amplísima composición resueltos con idéntica sensibilidad y maestría, hubo de causar honda impresión en los artistas locales, y la generación de quienes trabajan a caballo entre 1690 y 1710 muestra con evidencia su influjo.





En 1686, de regreso a Nápoles, sin duda a través de Roma, vuelve a encontrársele en plena fiebre creadora. Sus grandes lienzos de estos años acentúan su extraordinaria capacidad para transformar el relato bíblico, evangélico o mitológico, en una rica escenografía dramática, de tono popular, pero a la vez tocada de cierta nobleza retórica, donde los personajes declaman con gestos opulentos, mientras a su alrededor bulle un mundo de paisajes vibrantes, animales y accesorios, tratados en la tradición de los Bassano, y el color se hace gozoso y transparente, tocado a veces de audaces efectos de luz y sombra que parecen revivir los de su juventud riberesca.

Algunos de los lienzos que guarda hoy el Patrimonio Nacional, *La probática piscina* del Palacio Real, o su pareja *La expulsión de los Mercaderes del Templo*, del Palacio de Riofrío, corresponden a este momento. Enviados desde Nápoles, y avalados por las noticias que sobre su autor transmitían virreyes y funcionarios, influyeron evidentemente sobre el rey Carlos II y su Corte, que verán en él al artista ideal para llevar adelante proyectos decorativos que el tiempo y la moda reclamaban para revestir El Escorial con el nuevo lenguaje barroco.

En 1692, y después de larga correspondencia, Giordano partió para España acompañado de su hijo y de algunos ayudantes. Fue recibido con atenciones especialísimas y se le encomendó la decoración de las bóvedas de la iglesia del Monasterio. La correspondencia entre el prior del Monasterio y el rey da cuenta casi día a día del desarrollo de aquellos frescos, en cuya definición iconográfica el propio pintor tuvo participación muy directa.

Parece que Giordano gozó de una libertad inventiva quizá mayor de cuanta había dispuesto en otros casos, y sus ideas, sus propósitos y sus soluciones plásticas fueron aceptadas de buen grado. La gran es-



Luca Giordano: *Batalla de San Quintín*. Detalle. 1692-93.  
Fresco de la escalera del Monasterio de El Escorial



Luca Giordano: *San Fernando ante la Virgen*.  
Detalle de la escena de la batalla.  
Museo Municipal. Madrid

calera del claustro con su apoteosis de la monarquía española, representa, junto a la carga teológica de la iglesia, el aspecto más secular, histórico y profano del conjunto, en personalísima síntesis. El éxito de los frescos de El Escorial propició de inmediato el encargo de otras obras más o menos relacionadas con la Corona. Así, la bóveda del Salón de Baile del palacio del Buen Retiro, con la leyenda del Toisón de Oro como inicio de la casa de Borgoña; la iglesia de San Antonio de los Portugueses, donde retocó y modificó la bóveda que habían pintado Rizi y Carreño, y completó la decoración con los frescos de los muros laterales, con figuras de Santos reyes y fingidos tapices con la historia de San Antonio; la perdida bóveda de la iglesia de Atocha, e incluso, fuera de Madrid, la bóveda de la Sacristía de la catedral de Toledo, con la deslumbrante apoteosis de la Imposición de la casulla a San Ildefonso. A la vez desarrolla una ingente labor de pintura al óleo para los palacios reales, para el Camarín de la iglesia de Guadalupe (Cáceres) y para los palacios de la nobleza. Durante los diez años de su permanencia en España, Giordano, que parecía haber ya llegado a la cima de su perfección en los frescos del palacio Medici-Ricardi florentino, enriquece aún más su maestría con el estudio de Velázquez, a cuya obra capital, *Las Meninas*, dedicó palabras de admiración que se nos han transmitido. "Teología de la pintura", la llamó, según el testimonio de Palomino.



Luca Giordano: *Desposorio de la Virgen*. h. 1696. Detalle. Real Convento de San Jerónimo. Guadalupe. Cáceres

Sus pinturas de este momento, y sobre todo sus bóvedas, parecen renunciar a la solidez de las formas que hasta ahora mostraban, para deshacerse en la luz, y hacerse luz ellas mismas. El toque libre, evanescente, de los lienzos de Velázquez, es asimilado por Giordano de modo magistral y los recuerdos de Lanfranco, de Cortona, de Corregio incluso, se funden en la nueva manera velazqueña en afortunadísima síntesis. Su febril actividad, que fue vista en España como algo milagroso, produjo una ingente cantidad de obras.



Baste recordar que el Prado posee casi un centenar de obras suyas y el Patrimonio Nacional aún conserva en sus múltiples palacios más de 175 lienzos, casi todos ellos correspondientes al tiempo español.

A la muerte de Carlos II, y ante las incertidumbres de la guerra de Sucesión, Giordano decidió volver a su patria. En 1702 regresa y en los tres años que le restan de vida, hasta 1705, desarrolla todavía, a los setenta años, una actividad prodigiosa. Grandes lienzos de tono narrativo, vivísimos de expresión y de luces (en la iglesia de Donna-regina Nuova), y frescos de prodigiosa transparencia (Sacristía del Tesoro de la Cartuja de San Martino) de donde tomarán motivos, y sobre todo espíritu, los artistas de la generación siguiente, abocada al rococó.

Y a la vez, en las pinturas de caballete, desarrolla una sensibilidad especial, con toques ligerísimos y vibrantes sobre unas preparaciones terrosas, que dan una tonalidad oscura, con fuertes contrastes de luces, pero que nada tienen que ver con la tradición caravaggiesco-riberesca, y con características lejanías luminiscentes, doradas o plateadas, singularísimas. Una "manera oscura" bien personal, en la que la luz hace vibrar pliegues, aristas y objetos que se convierten en verdaderos fogonazos nerviosamente distribuidos sobre la superficie de la tela. A este último momento corresponden algunas de las obras pintadas en sus últimos meses españoles y otras ya en Nápoles, dejadas inconclusas algunas. Así, los enormes lienzos de las *Bodas de Caná* y la *Multipliación de los panes y los peces* de la iglesia de Donnaregina Nuova, o la serie bíblica que había de enviarse a Madrid para la Capilla de Palacio, que fue concluida por Solimena, a la muerte del maestro. Su enorme éxito se acompañó también con una extraordinaria habilidad comercial y de administración, que hizo que acumulase una gran fortuna, admirada, y envidiada, por sus contemporáneos.



Todos sus biógrafos señalan una y otra vez lo abundante de sus bienes, sus joyas y el excelente acomodo que obtuvo para sus hijos y yernos. Una vida fecunda coronada por el triunfo en todos los aspectos.

## El lienzo del Hospicio madrileño

El lienzo que ahora se presenta, milagrosamente recuperado, es sin duda una de las obras del artista más importante entre las que se conservan en España, tanto por sus dimensiones y su calidad como por el eco que tuvo en la vieja bibliografía española, antes de caer en el lamentable olvido del que ahora se rescata.

Palomino, buen conocedor de la obra de Giordano, con el que colaboró en ocasiones, dice de él: "También ejecutó Jordán en este tiempo [cuando pintaba San Antonio de los Portugueses, es decir, hacia 1698-1700] de orden del Rey el célebre cuadro del Santo Rey D. Fernando en la toma de Sevilla, que está colocado en la iglesia del Hospicio de esta Corte; cosa de excelentísimo gusto". Tras él casi todos nuestros escritores de cosas de arte se han referido al lienzo con elogio, desde Felipe de Castro o Ponz, a Ceán Bermúdez, y ya en el siglo XIX, Mesonero Romanos y Pascual Madoz. Como se dice en otro lugar de estas páginas, se pierde la noticia del lienzo a fines del siglo XIX y reaparece, ya repintado cruelmente, en una fotografía de 1921.

El repinte, a juzgar por su "estilo", debe corresponder a fechas finales del s. XIX, con un cierto rígido academicismo que evita los alborotados paños de Giordano y los recubre de unas formas lineales que derivan del seco "nazarenismo" en boga todavía en los años sesenta-setenta del siglo, modificando en la misma dirección los expresivos rostros del original. Como la restauración ha revelado que el estado general del lienzo no era tan malo como para obligar a un repinte tan

brutal, hay que pensar que fue el deseo de “serenar” la composición lo que determinó la intervención, realizada evidentemente por alguien con muy escasas dotes. Pero no es este absurdo repinte innecesario el único enigma de este lienzo singular. Resulta sorprendente que el biógrafo italiano del pintor, Bernardo de Dominici, describa con toda precisión un cuadro de análogo asunto que podría corresponder con exactitud al lienzo del Hospicio, y lo diga pintado en Nápoles en el momento de su regreso, entre 1702 y 1705. Sus palabras son muy precisas: “después de estos cuadros [se refiere a dos lienzos hechos para el Papa, con el *Paso del Mar Rojo* y *El agua de la Roca*] pintó un gran lienzo de San Fernando Rey de Castilla, llevado en gloria por un grupo de ángeles donde figura la Beata Virgen con el Niño, a la cual el Santo Rey recomienda su ejército, que se ve en la parte baja combatir con los moros junto a la ciudad de Granada, y este cuadro fue enviado a España, pues debíase colocar en una iglesia de Castilla”.

Salvo el error –perdonable en un italiano– de decir Granada por Sevilla, creo que el texto de De Dominici debe referirse a este lienzo, pues, como es sabido, mantuvo estrecha relación con Giordano en los últimos tiempos de su vida y demuestra tener un directo conocimiento de cuanto hizo el maestro en esos años. Quizá no sean incompatibles los testimonios de ambos biógrafos. Aunque Palomino habla del cuadro como pintado “en este tiempo”, inmediatamente después de hablar de las pinturas de San Antonio de los Portugueses y, desde luego, antes de su partida para Italia, es posible que se refiera sólo al encargo “de orden del rey” que determinó su ejecución, y quién sabe si a la realización de algún boceto o dibujo.

Cuando Palomino publica su biografía, en 1724, parece no estar muy al corriente de las últimas vicisitudes de la vida de Giordano, incluso equivoca la fecha de su muerte, al decir 1704 en vez de 1705,

y es significativo también que nada diga de la serie de escenas del Antiguo Testamento encargadas a Giordano para la Capilla Real, y que, inacabadas, fueron concluidas por Solimena y enviadas desde Nápoles después de la muerte del maestro tal como dice De Dominici, hoy bien conocidas.

Es posible que del gran lienzo del Hospicio, recordase sólo el encargo, hecho desde la Corte cuando aún se hallaba en Madrid, y no supiese la fecha exacta de su colocación, que quizá se hiciese en un momento en que Palomino se encontraba ausente de la Villa. Recuértese que desde 1697, en que es llamado a Valencia, su presencia en la Corte no es continua, ocupado casi siempre en trabajos fuera de Madrid, en Granada, Salamanca, Córdoba, Nuevo Baztán y otros lugares.

El lienzo corresponde, desde luego, al último período de actividad del pintor, y enlaza sin dificultad tanto con las obras pintadas en Madrid en los últimos meses de su estancia, —como el *Incendio de Troya* del Museo del Prado, u otros lienzos de ese carácter— como con los pintados ya en Nápoles a su regreso, como los lienzos de Santa María Egipciaca, o los dos, enormes, de Donnaregina Nuova, que fueron sus últimas obras según De Dominici. La fecha tardía la confirma también el bello boceto que para la composición se conserva en las colecciones del Patrimonio Nacional y se expone ahora aquí. El cotejo de boceto y lienzo definitivo es bien expresivo para comprobar, una vez más, la extraordinaria capacidad inventiva de Giordano y su habilidad para dotar de gracia imaginativa a composiciones una y otra vez repetidas y siempre nuevas.

La figura de la Virgen se repite con ligerísimas variaciones en boceto y cuadro, así como la figura del Santo rey, presentado semiarrodillado, con la espada en la mano derecha y la cabeza alzada en gesto de



súplica apasionada pero el coro angélico que acompaña la composición y la agitada batalla de la parte inferior difieren muy considerablemente y resultan mucho más dinámicos y fluyentes en el lienzo que en el boceto.

En éste parece advertirse una intención más estática y monumental, y la figura del ángel de la parte baja, recostado en una nube, crea una especie de plataforma luminosa sobre la cual parece alzarse el Santo, serenamente portado por un ángel mancebo que sostiene su pie izquierdo. Los ángeles que acompañan a la Virgen, el de su derecha y el que sostiene la luna, repiten cadenciosamente sus gestos, y otro, de cuerpo entero, con la cabeza semioculta, se sitúa en vertical, prolongando hacia abajo la silueta de la propia Virgen. En el lienzo definitivo se ha hecho más grande la distancia entre la Virgen y el Santo. Su mano izquierda, que en el boceto se recortaba a contraluz, se ha disuelto ahora en el fondo luminoso, quitando rotundidad y volumen a su silueta. Los ángeles que sostienen a la Virgen se mueven ahora en actitudes contrapuestas, en las que predominan las diagonales. La gloria de la parte superior se ha poblado de muchas más figuras angélicas, también en posiciones abiertas y, sobre todo, el grupo de ángeles portadores del Santo ha adquirido un impulso dinámico extraordinario, gracias a la figura del que —fuertemente iluminado y en audaz escorzo— parece penetrar desde el espacio del espectador al interior del lienzo, contraponiendo su gesto, de fuera adentro, al del otro, que tras él, sentado, proyecta su pierna, ligeramente plegada, hacia adelante. También el espacio dedicado a la batalla de la parte inferior ha aumentado, disponiendo ahora de más de la mitad del espacio, frente al poco más de un tercio que le permitía el boceto.

Otros elementos, como el ángel niño desnudo con los brazos abiertos casi en el centro de la composición, contribuyen aún más a dar a la



composición ese tono de intenso dinamismo, de incesante revoloteo de formas y colores, tan significativo de su tiempo y su autor.

La iconografía de la Virgen con el Niño, alanceando éste al Maligno en forma de dragón, es un motivo muy característico de la devoción de su tiempo, que había sido tratado de modo análogo por Carlo Maratta, y algo hay, sobre todo en el boceto, que recuerda el mundo romano maratesco, de los años 1670-80, que había ya interesado a Giordano. Recuérdese, además, cómo De Dominici recoge —precisamente en el viaje de regreso a Nápoles en 1702— un encuentro entre Giordano y Maratta, verdadero torneo de elogios mutuos y recíprocos cumplimientos, que traducen admiración y estima profunda. La figura de San Fernando responde al modelo del rey Santo, tradicional en la pintura española desde su beatificación. El propio Giordano lo ha representado en otras ocasiones. Un gran lienzo de El Escorial, pintado hacia 1695-96, que le presenta arrodillado adorando a la Virgen en gloria, acompañada de Santa Ursula, fue realizado por Jordán sobre un dibujo o bosquejo de Carreño, según el testimonio de Palomino. Otro, de los Capuchinos de El Pardo, muestra al Santo rey sentado en trono con la espada y el globo, rodeado de ángeles, y en otro, de la Sacristía del Duomo de Puzzuoli, aparece sentado también aunque sin acompañamiento alguno, y emparejado con otro lienzo con el rey David.

En todas estas imágenes el modelo parece ser el mismo, y su técnica, colorido e intenso efecto claroscuro, se relacionan muy directamente con este lienzo. El de los Capuchinos de El Pardo será de sus últimos meses españoles, pero los lienzos de Puzzuoli parece lógico que se pintaran ya en Nápoles, a su regreso, confirmando así la fecha del cuadro que nos ocupa.

En cuanto a la batalla, bellísima en su ejecución abreviada, es preciso señalar que se trata de la parte más deteriorada y que presenta importantes lagunas. No obstante, en los fragmentos intactos, y especialmente en la parte izquierda, se advierte toda su maestría en el tratamiento sintético del pincel, análogo a lo que muestran los fondos de algunas de sus composiciones de este tiempo, con los toques grises, azulados o verdosos, sobre la preparación castaño-rojiza. Gestos y actitudes se relacionan con las escenas de la *Batalla de San Quintín*, de la Escalera de El Escorial, incluso en la presencia de las figuras caídas en primer término en violento escorzo, que se repite luego en obras como el *Descubrimiento de Holofernes muerto*, del Museo de San Louis, boceto para uno de los frescos de la Capilla del Tesoro de San Martino en Nápoles, obra de 1703-1704 como es sabido, donde se prodigan también efectos semejantes, si bien en gama clara y luminosa.

Se trata, pues, de una obra que, como indicamos al comienzo, resulta ser una de las piezas más importantes del país, y que testifican la fecundidad y la genial inventiva del gran maestro napolitano.

Su recuperación ha de ser celebrada como un verdadero acontecimiento.

# LA OSCURA HISTORIA DE UN CUADRO

Isabel Tuda y María Josefa Pastor



Por muy diversas razones, la peripecia del lienzo de Luca Giordano *San Fernando ante la Virgen* resulta inseparable de la propia historia del actual edificio del Museo Municipal y antaño Real Hospicio de Pobres. Desde su perfecto encaje en el testero de la capilla hasta el hecho de que represente a San Fernando, advocación específica de esta última y general del Hospicio mismo y de la Hermandad encargada de su protección, todo sugiere, en efecto, una historia solidaria de lienzo y edificio. De ahí que, al lado de la importancia intrínseca de la obra y de su autor, la recuperación y ulterior restauración de la pintura adquiera hoy, para el Museo Municipal, el particular significado de tratarse de una de sus más emblemáticas imágenes, si bien menos visible y desde luego menos conocida del gran público que la excepcional portada de Pedro Ribera, igualmente coronada por otra imagen del mismo santo.

## El encargo y su realización

Y, sin embargo, casi todo son sombras en la historia de esta obra no precisamente menor de Giordano. La parquedad de las menciones y la ausencia de documentación específica no autorizan a sostener, al menos por el momento, otra cosa que hipótesis más o menos fundadas acerca del asunto<sup>1</sup>. Empezando, desde luego, por el acto mismo del encargo y la personalidad del comitente. Al respecto, no obstante, cabe aventurar que se trate de un encargo real o, en todo caso, con importante participación del último de los Austrias. Varias circunstancias abonan, en efecto, tal supuesto. En primer lugar, el hecho de que el boceto del cuadro se encuentre entre los fondos del Palacio Real. Pero también, y en segundo lugar, el manifiesto y reiterado interés de la familia real en el

Página anterior: Richard Collin: *Carlos II, Rey de España*. 1686. Cobre, talla dulce. Museo Municipal de Madrid.

1. La documentación sobre el antiguo Hospicio se encuentra fragmentada en numerosos archivos y en buena parte de ellos con abundantes lagunas, consecuencia de los diferentes avatares que han afectado a sus fondos. De todas ellas, quizá la pérdida más significativa —por cuanto atañe a toda la segunda mitad del siglo XIX y parte del XX— fue la que sufrió el Archivo de la Diputación, instalado en la calle de Fomento, durante la Guerra Civil.



proceso de fundación, mantenimiento y gestión del Hospicio. Vale la pena detenerse brevemente en ello.

Las primeras iniciativas para la creación de un hospicio en Madrid se deben a la Congregación del Ave María, nacida en 1611 con la expresa dedicación de repartir comidas a los pobres<sup>2</sup>. Hacia 1665, y con el fin de estar en condiciones de discriminar entre pobres susceptibles de ser asilados y otros capaces de trabajar, dicha congregación recurría a la regente, Doña Mariana de Austria, con el fin de obtener su apoyo para llevar a cabo la realización de un registro general de pobres de Madrid<sup>3</sup>.

2. Véase, para todo lo referente a la peripecia inicial del Hospicio, José del Corral, *La Congregación del Ave María*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1972; Mercedes Agulló y Cobo, *El Hospicio y los Asilos de San Bernardino*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1972; y Matilde Verdú Ruiz, "Proceso constructivo del Real Hospicio del Ave María y San Fernando (actual Museo Municipal de Madrid)". *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1989, pp. 27-45.

3. Los recuentos, clasificaciones y, en última instancia, encierros de pobres constituyeron un fenómeno general en la Europa moderna. Véanse al respecto Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI de España, 1982; y, para España, el primer capítulo de Fernando Álvarez-Uría, *Miserables y locos*. Barcelona: Tusquets, 1983, pp. 21-63.

4. La fundación del Hospicio aparece reflejada en el plano de 1683 de Gregorio Fosman como "lo añadido a esta Villa de Madrid/ desde el año de 58 hasta 83. Hospicio del Ave M(aría) fundación/ del Rey N.S.D. Carlos seg(undo)".

A la vista de sus resultados, tres años más tarde, en 1668, la Congregación elevaba a la autoridad municipal un "Memorial de la Esclavitud del Ave María" en el que se recomendaba y solicitaba la creación de un hospicio para pobres. A él habría de contestar negativamente el entonces regidor, don Iván de Tapia, apoyándose para ello en el pesado gravamen que para la Villa habría de significar el mantenimiento de la propuesta institución. En tal punto muerto será precisa de nuevo la intervención e insistencia de la Casa Real, a través también ahora de la Reina Madre Doña Mariana de Austria, para que el Ayuntamiento acceda finalmente a la petición. Tras vicisitudes menores que no hacen al caso aquí, lo cierto es que en 1673 tenía lugar la fundación del Real Hospicio del Ave María y Santo Rey Don Fernando, bajo la protección de la Hermandad de su mismo nombre, cuyas reglamentarias constituciones habrían de ser aprobadas por la Regente al año siguiente. La institución así creada encontrará acomodo en una serie de casas adquiridas al efecto en el lugar denominado los Pozos de Nieve<sup>4</sup>, previas reformas y ulteriores mejoras y ensanches, que habrán de precisar de reiteradas intervenciones y dotaciones de fondos y asignaciones de cobros por parte de la Casa Real, muy especialmente en lo que hace a la erección de la Capilla que, de acuerdo con la licencia otorgada al



Pedro de Obregón: *Carlos II con su madre, Mariana de Austria*. 1671. Grabado. Museo Municipal de Madrid

efecto por el Arzobispo de Toledo, Cardenal Portocarrero, en 25 de agosto de 1699<sup>5</sup>, habría de sustituir a un pequeño oratorio previamente existente<sup>6</sup>. La obra, llevada a cabo sobre trazas de José Arroyo, rehechas y adaptadas por Felipe Sánchez, fué finalizada en 1703<sup>7</sup>: el 23 de mayo de ese año, el mismo Portocarrero otorgaba licencia para que la Capilla, "la cual estaba fenezida", pudiese ser abierta al culto; y dos días más tarde, don Domingo Cordero de Ledesma, Abad de Santa Leocadia visitaba "la nueva yglesia fabricada del ospizio desta dicha Villa y haviendola hallado dezente y con los ornamentos nezesarios para celebrar el Santo sacrificio de la misa la Bendijo (...) y celebro ymmmediatamente el Santo sacrificio de la misa en dicha yglesia que es de la Adbocazion de San Fernando Rey de españa"<sup>8</sup>.

Este último aspecto, el de la advocación fernandina de la Capilla y del Hospicio en su conjunto, contribuye por su parte a reforzar la hipótesis de un encargo real de la obra de Giordano. De acuerdo con las opiniones de Ferrari y Scavizzi, el requerimiento real de que el pintor se desplazase a España desde Nápoles, así como los programas de los ciclos pictóricos que habrán de serle encargados —y muy especialmente el de las bóvedas de la iglesia de El Escorial y el del Buen Retiro—, parecen estar en relación con una muy significativa estrategia de legitimación y exaltación de la monarquía española, a través de la representación alegórica y ensalzada de aquellos episodios históricos que en mayor medida estaban en condiciones de hacer patente su grandeza pasada y su proyección futura<sup>9</sup>. En el contexto de una tal estrategia, la canonización en 1671 del rey Don Fernando III por el papa Clemente X debió constituir una ocasión de glorificación real que difícilmente podía pasar inadvertida a los ojos del rey y de sus asesores áulicos, de manera harto similar al carácter poco menos que emblemático que la análoga figura de San Luis hubo de significar para la monarquía francesa. Tan es así que la lectura que de San Fernando harán en esta época Giordano y sus comi-

5. Archivo Diocesano de Madrid, Capillas y Oratorios.

6. En dicho oratorio existía una efigie de San Fernando para cuya protección se encarga un dosel. Archivo de Palacio, Sección Administrativa, Beneficencia, legajo 57.

7. Véase Verdú Ruiz, *op. cit.*, p. 30 ss.

8. Archivo Diocesano de Madrid, Capillas y Oratorios.

9. Véase Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano*. Nápoles: Electa, 1992, pp.125 y ss.; y Rosa López Torrijos, *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro, la alegoría del Toisón de Oro*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.



tentes habrá de marcar definitivamente las ulteriores pautas iconográficas del Rey Santo y, hasta cierto punto, de la monarquía española misma<sup>10</sup>.

Con todo, si oscuro es lo relativo a la naturaleza del encargo, no lo es menos la propia fecha de realización del lienzo. Al respecto, los dos testimonios casi coetáneos de que disponemos por el momento resultan dispares, si es que no contradictorios. Vaya en primer lugar la transcripción literal de Palomino al respecto, lamentablemente demasiado escueta: "También ejecutó Jordán en este tiempo (es decir, hacia 1700, época en la que Giordano trabajaba en los frescos de la iglesia de San Antonio de los Portugueses) de orden del Rey, el célebre cuadro del santo Rey Don Fernando en la toma de Sevilla, que está colocado en la iglesia del Hospicio de esta Corte; cosa de excelentísimo gusto"<sup>11</sup>. Por su parte, De Dominici afirma que un cuadro de las características del que aquí se trata fué ejecutado por Giordano después de 1702, ya de nuevo en Nápoles tras su abandono de España el 8 de febrero de ese año, y enviado desde allí hasta Madrid<sup>12</sup>. ¿Qué deducir de tal desajuste de fechas? No parece razonable pensar que, dadas las dimensiones y características de la obra, ésta hubiese podido ser pintada *in situ*, es decir, en la propia capilla, en la fecha que da Palomino, para la cual cabe suponer que las obras de ésta, iniciadas como sabemos en torno a un año antes, habrían de encontrarse en pleno desarrollo. ¿Quiere ello decir, entonces, que debemos dar por buena la fecha y lugar que propone De Dominici? Cuenta a su favor esta hipótesis, es cierto, con el hecho de que De Dominici describe con gran detalle y pormenor un cuadro que coincide en todo con el de *San Fernando ante la Virgen*; y que lo hace además desde Nápoles, en donde no podría haber visto la pintura caso de haber sido realizada en Madrid. Pero no es menos cierto que bien pudiera tratarse de una descripción realizada *a posteriori* a partir de alguno de los bocetos a los cuales parece haber sido tan aficionado

10. Véase María Angeles Sánchez de León Fernández. "Iconografía del rey Don Fernando III en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando". *Academia*, 1992, pp. 514 y ss.

11. Antonio A. Palomino, *Vidas*. Madrid: Alianza, 1986, p. 365.

12. Citado por Ferrari, Scavizzi, *op. cit.*, p. 355.

el propio Giordano. Por lo demás, ¿no cabe dentro de lo posible que el lienzo hubiese sido pintado en Madrid, si bien en un lugar distinto al de la capilla, y posteriormente, tras la finalización de las obras de ésta, trasladado a ella?

Sea como fuere, lo cierto es que, a partir de los primeros años del setecientos, la pintura de Giordano aparece instalada ya en la Capilla del Hospicio. Este, por su parte, experimentará a lo largo de la nueva centuria todo un conjunto de transformaciones constructivas, motivadas en origen por su insuficiente capacidad de acogida de asilados y por la constante amenaza de ruina. Como es sabido, de todas ellas, sin duda la de mayor trascendencia fue la acometida entre 1723 y 1729 por Pedro de Ribera, consistente en lo esencial en la construcción de varios ámbitos destinados a talleres para los asilados (en la línea, muy dieciochesca, de la gestión de pobres por el trabajo) y, sobre todo, en el diseño y construcción de la excepcional portada barroca que desde entonces pasará a encarnar la imagen pública del Hospicio. Al igual que el lienzo de Giordano, con el que establece un inevitable juego de resonancias, dicha portada, presidida también por una imagen de San Fernando, significaba, en su compleja figuración, la representación exaltada y magnificadora de la monarquía española<sup>13</sup>.

A esa doble culminación del barroco más espectacular no le aguardaban, sin embargo, buenos tiempos. El cambio de gusto que se opera hacia las décadas centrales del siglo, alentado en buena medida desde la propia Corte y sobre todo desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando, habrá de potenciar, en efecto, una lectura de aquellas obras en clave abiertamente crítica, más enconada, desde luego, en el caso de la portada de Ribera que en el lienzo, y en general la obra, de Giordano. Así se manifiesta a través de los escasos testimonios de que disponemos a lo largo del siglo XVIII.

13. Véase Verdú Ruiz, *op. cit.*, p. 35 ss.



Es el caso de Antonio Ponz, quien, además de darnos noticia en 1776 de la presencia en el altar mayor de la capilla de “un gran quadro de Jordán que representa a San Fernando en un trono de nubes, sostenido de Angeles, puesto de rodillas delante de nuestra Señora”, no pierde la oportunidad de calificar a la obra de Ribera como “cosa (...) extravagante y ridícula (...), prueba del infeliz estado á que llegó la arquitectura” en los años de su construcción<sup>14</sup>. Un cuarto de siglo más tarde, será Ceán Bermúdez quien, antes de referirse a “el quadro del altar mayor en la capilla, que representa San Fernando arrodillado adorando a nuestra Señora”, no duda en comparar a Giordano con Lope de Vega: “ambos se contentaron con producir mucho, sin empeñarse en producir bien, aunque dotados ámbos de talentos originales; de manera que Lope fue tan perjudicial á la poesía como Jordán á la pintura”<sup>15</sup>. Manifestación bien expresiva de la profunda reacción antibarroca que, en todos los órdenes, dominaba la crítica y la tratadística de la época.

Al menos hasta mediados de la centuria siguiente, tenemos noticias, si bien muy escuetas, de la presencia del cuadro de Giordano en la capilla del Hospicio, acompañadas siempre de verdaderas diatribas contra la portada de éste. Así, en el caso de Mesonero Romanos, a finales del primer tercio del siglo: al tiempo que se nos informa de que en dicha capilla “hay un cuadro de Jordán que representa la toma de Sevilla por San Fernando”, se aprovecha la ocasión para calificar a Ribera de “corruptor” y a la portada de “estrambótica” y “non plus de la extravagancia”<sup>16</sup>. Allí seguirá la pintura de Luca Giordano a mediados del siglo XIX, cuando Pascual Madoz redacte la entrada correspondiente a Madrid de su célebre *Diccionario*: “el único objeto artístico que existe en este edificio, digno de ser mencionado, es el cuadro de Lucas Jordán colocado en la capilla, en el cual se espresa á San Fernando, adorando á Nuestra Señora”<sup>17</sup>.

14. Antonio Ponz, *Viaje de España*. Madrid: Imp. de la Viuda de Ibarra, 1793, p. 232 y 231.

15. Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de las Bellas Artes*. Madrid. Imp. de la Viuda de Ibarra, 1800, p. 347 y 340.

16. Ramón de Mesonero Romanos, *Manual de Madrid*. 2ª ed. corr. y aum. Madrid: Imp. de D. M. Burgos, 1833, pp. 180-181. Véase un poco en el mismo sentido, casi treinta años más tarde, en *El Antiguo Madrid*: Imp. F. de P. Melleo, 181 p. 287. Acerca de las opiniones citadas de Mesonero Romanos, véase Carlos Seco Serrano, *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*. Madrid: Guadiana, 1973.

17. Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Madrid: Imp. a cargo de José Rojas, 1847, X, p. 866; en la que, a propósito de la portada, se alude a “lo ridículo y caprichoso de su forma” y a “la extravagante idea de que la cubre un manto que se figura tela”.



## La invisible presencia del cuadro

18. Una prospección amplia y sistemática de distintas fuentes de la segunda mitad del siglo XIX se mostró al respecto infructuosa y decepcionante: ni en las muy abundantes guías y almanaques del Madrid de la época (de forasteros y viajeros, histórico-descriptivas, comerciales, etcétera.), conservadas en la magnífica colección que posee la Biblioteca Histórica de Madrid, ni en publicaciones específicas sobre beneficencia (procedentes de la Administración o del higienismo), ha sido posible localizar la más fugaz referencia a la tela de Giordano, a diferencia de lo que ocurre con la omnipresente portada del edificio.

19. Salvo mención expresa, véase Agulló y Cobo, *op. cit.*, p. 37-38.

20. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 35-2/4.

21. La Real Academia, en efecto, define la fachada como "nota de riqueza y grandiosidad" del arte barroco, e incluso llega a matizar su opinión en los siguientes términos: "su traza es atrevidísima y su efecto decorativo excelente, y aunque no debe nunca citarse como modelo de obra arquitectónica, no puede menos de concedérsele un grandioso efecto pictórico-decorativo, y reputarse como una muestra extraordinaria de la fecunda imaginación de su autor". Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 35-2/4.

22. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libros de Actas, 1919, pp. 314 y 365.

A partir de esos años, las fuentes más convencionales resultan ser reiteradamente mudas acerca del *San Fernando ante la Virgen*<sup>18</sup>. No son sólo las guías y noticieros de Madrid, en efecto, las que omiten toda referencia a él, sino que incluso la documentación específica del Hospicio, en momentos críticos de su historia, lo ignora sospechosamente. Circunstancia tanto más grave y de lamentar cuanto que parece lo más probable que fuera entre el último tercio del siglo XIX y primeros años del XX cuando se realizase el repinte que lo ha cubierto hasta la actualidad. Crítica y crucial, en efecto, fue aquella década, la segunda del novecientos, en la que Madrid estuvo a punto de jugarse una pieza esencial de su patrimonio edificado. Recordemos brevemente los principales episodios de aquel suceso<sup>19</sup>. En 1912, la Diputación Provincial, propietaria y encargada de la gestión del Hospicio desde 1842, planteaba la conveniencia de construir un nuevo edificio, para lo cual proponía vender el antiguo, que resultaba ya "completamente inadecuado". Ante el riesgo que tal perspectiva entrañaba, tres años más tarde la Sociedad Central de Arquitectos, representante de un cierto movimiento de revalorización historicista del barroco, solicitaba, mediante un oficio dirigido a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, "se levanten planos de la fachada (...) para en su día y en el sitio que de antemano se designe, fuese posible reconstruirla"<sup>20</sup>. A lo que la Academia, que acogió "con la mayor simpatía esa iniciativa", contestó elaborando un exhaustivo alegato en favor de la obra de Ribera, calificando las reacciones "de la generación inmediatamente posterior á la que desarrolló el barroquismo" como "exageraciones que han pasado ya a la historia"<sup>21</sup>.

Como consecuencia de nuevos informes de la Academia en 1919<sup>22</sup>, el Hospicio es declarado monumento arquitectónico artístico el 22 de no-



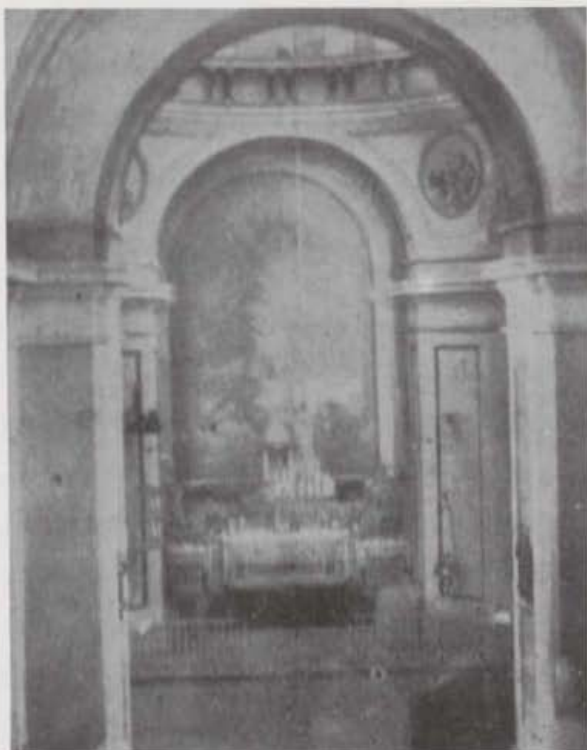
Hospicianos durante el recreo en uno de los seis patios arbolados con que contaba el establecimiento.

Fot. *Nuevo Mundo*. 1907



Comedor y dormitorio del Hospicio.

Fot. *Nuevo Mundo*. 1907



Interior de la Capilla del Hospicio.

Fot. *Nuevo Mundo*. 1907



Escalera principal del edificio antes de su reforma.  
Al fondo, la estatua del rey San Fernando. 1921



23. Estas fotografías reflejan un edificio vacío, consecuencia del traslado a Aranjuez tanto de asilados como de utensilios y mobiliario, y que tuvo lugar en tandas sucesivas desde el 19 de junio de 1920 hasta finales de este mismo año. Archivo de la Diputación, Libros de Actas, 1920.

24. Véase Roberto Castrovido, "La puerta del Hospicio y el churriguerismo". *La Esfera*, 30 de abril de 1921; Luis Bello, "Lo que debe hacerse con el Hospicio". *La Esfera*, 8 de octubre de 1921; Fausto, "El poema del Hospicio". *La Esfera*, 29 de agosto de 1925; Alejandro Larrubiera, "La extravagante y famosísima portada". *La Esfera*, 30 de octubre de 1926. Véase además Agulló y Cobo, *op. cit.*, p. 49.

25. Se trata de la conferencia pronunciada en los locales de la Sociedad Española de Amigos del Arte con ocasión de la exposición del legado del Marqués de la Vega Inclán, que constituye el embrión del Museo Romántico. En ella, Ortega lleva a cabo una encendida defensa de la portada de Ribera, por la "que asoma el alma de nuestra villa", a la que califica de "burlesca, conceptuosa e inquieta y dotada de graciosa irrespetuosidad". J. Ortega y Gasset. *Para un Museo Romántico*. Madrid: Comisaría Regia del Turismo y Cultura Artística, 1922, p.7.

26. Archivo de la Diputación. Libros de Actas, 1925.

viembre de ese mismo año, lo que no impidió que el proceso de ruina del inmueble se acelerase considerablemente en los años sucesivos. De ello da buena cuenta una serie bien expresiva de fotografías que, como consecuencia de un encargo cuya naturaleza desconocemos, debió ser realizada en torno a 1921<sup>23</sup>, y que se encuentra entre los fondos del propio Museo Municipal.

Un documento gráfico de importancia desde diversos puntos de vista y, desde luego, esencial para la pequeña historia del lienzo de Luca Giordano. Porque es una de esas fotografías, la que da cuenta del estado de la capilla, la que nos permite saber que el *San Fernando ante la Virgen* se encontraba aún en el testero y que, además, se encontraba ya repintado. Se trata, sin embargo, del único dato que poseemos sobre el cuadro en unos momentos en los que la sucesión de acontecimientos que afectan al edificio del Hospicio generan una abundante documentación. En efecto, la campaña de prensa<sup>24</sup> suscitada con motivo de la puesta en venta del inmueble por parte de la Diputación, así como la intervención pública de destacadas personalidades de la vida cultural española del momento —entre las que destaca, y tan tempranamente como en diciembre de 1922, la conferencia de Ortega y Gasset en la que propone que los muros del Hospicio alberguen el futuro Museo Romántico<sup>25</sup>— son circunstancias, todas ellas, que condujeron al Ayuntamiento a adquirirlo en 1925 para, tras realizar las obras de restauración necesarias, instalar allí la "exposición histórica madrileña y para otros fines culturales"<sup>26</sup>. Con este fin, la Sociedad Española de Amigos del Arte, encargada de la preparación de la exposición que llevará por título *El Antiguo Madrid*, deberá llevar a cabo un monumental trabajo de documentación e investigación acerca de la historia de Madrid, en general, y del Hospicio en particular. ¿Cómo, en una tal labor, pudiera habersele escapado a la Sociedad la presencia de un lienzo de Giordano, por más que éste se encontrase repintado? Y sin embargo,





Estado ruinoso del Hospicio hacia 1921



Fachada principal del antiguo Hospicio, una vez restaurado en 1926



Vista del crucero y altar mayor de la Capilla del Hospicio. El testero aparece ocupado por el repinte que oculta el cuadro de Luca Giordano. 1921

lo cierto es que es así: ni en el catálogo de la exposición, celebrada en 1926, existe la menor mención a dicho lienzo, ni en las fotografías de la exposición misma –en la que no faltan obras de Giordano– se advierte su presencia. Es más, su lugar en el testero de la capilla se encontraba ocupado por *La Cena* de Juan Cimbranos.

Por estas fechas, Elías Tormo, en su valiosa obra sobre las iglesias del Madrid antiguo, recopilación de las observaciones realizadas a lo largo de toda una serie de conferencias-visitas académicas a los templos, realizadas y publicadas en 1927, comenta, a propósito de la capilla del Hospicio que “la Diputación, al entregar el edificio al Ayuntamiento, había retirado el gran cuadro del altar mayor, de Lucas Jordán, representando en apoteosis a San Fernando de rodillas ante la Virgen”<sup>27</sup>. Tormo no menciona el repinte que ocultaba el cuadro original; ello parece indicar, pues, que se refiere indirecta y bibliográficamente, pero no *de visu*, al lienzo de Giordano. Ese mismo año, y en calidad de miembro de la Comisión Ejecutiva del Patronato del Museo Municipal, Tormo plantea reiteradas reclamaciones a la Diputación en el sentido de que se reintegre dicho lienzo a la capilla del Hospicio<sup>28</sup>.

La hipótesis menos improbable, a la vista de todo ello, es que el cuadro de *San Fernando ante la Virgen* hubiese sido descolgado y desplazado de su emplazamiento secular en algún momento entre 1921 y 1925. En cualquier caso, de ello no consta mención alguna en la documentación al respecto de la Diputación Provincial. El posible desplazamiento del cuadro sólo se puede corroborar por la constancia en el Archivo del Museo, y también en el inventario general del mismo, de la fecha de su ingreso, el 28 de julio de 1927. Posteriormente, en 1945, Elías Tormo, en un minucioso trabajo sobre la calle de Fuencarral y en una nota a su propio texto sobre las iglesias madrileñas, señala en relación al lienzo de Luca Giordano: “Así el cuadro, como las pinturas de las pechinas,

27. Véase Elías Tormo, *Las iglesias del Antiguo Madrid*. Madrid: Imp. de A. Marzo, 1927, p. 350.

28. Archivo del Museo Municipal, Actas de la Comisión Ejecutiva del Patronato, Sesión de 4 de julio de 1927; y Actas del Patronato, 30 de junio de 1927.

subsisten en su propio lugar, hoy la iglesia convertida en el gran salón de lectura de la Biblioteca Municipal, y sólo modificada, en darle mucha más luz por nuevas ventanas"<sup>29</sup>. De nuevo Tormo parece ignorar completamente la existencia del repinte, lo cual contrasta abiertamente con la certeza que de tal enmascaramiento existió siempre en el Museo Municipal. Las circunstancias que vivió este último, sobre todo a partir de los años cincuenta, no favorecieron precisamente ninguna iniciativa en relación con el cuadro. Así, diversos hundimientos en el edificio pusieron de manifiesto la necesidad de construir un espacio completamente nuevo y más adecuado funcionalmente en su interior. Sin embargo, las disponibilidades presupuestarias y, derivada de ellas, la sucesión de proyectos parciales hicieron que el Museo Municipal se cerrase en 1953, para no abrir de nuevo sus puertas hasta veintiseis años más tarde, en 1979, con ocasión de la exposición *Madrid, testimonios de su historia, hasta 1875*, siendo directora del mismo Mercedes Agulló y Cobo. En el catálogo editado con motivo de tal ocasión, y en el capítulo de pintura, Alfonso E. Pérez Sánchez, al comentar el boceto conservado en el Palacio Real de Madrid, da noticia del cuadro repintado y conservado en su lugar de destino<sup>30</sup>.

La circunstancia de haberse concebido el edificio desde 1929 como doble sede de Biblioteca y Museo Municipales propició que, en la capilla y delante del altar mayor, donde estaba colocado el cuadro, se instalase, alrededor de los años sesenta, una sucesión de estanterías en tres pisos de estructura metálica, con destino a depósito de libros de la Biblioteca Municipal, lo cual dificultó completamente el acceso al cuadro e imposibilitó cualquier indagación acerca del mismo. Por otra parte, el incremento considerable de fondos de ambas instituciones convirtió en escaso el espacio que compartían, decidiéndose el traslado de la Biblioteca a su nueva sede en el Centro Cultural Conde Duque y, al tiempo, la ampliación del Museo al conjunto del edificio.

29. Véase Elías Tormo, "La de Fuencarral: cómo se puede estudiar la historia de una de las calles de Madrid". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXVI, p. 237.

30. *Madrid, testimonios de su historia hasta 1875*. Madrid: Museo Municipal, 1979, p. 137.



Aprovechando la disponibilidad del andamio metálico, se realizaron las primeras pruebas puntuales sobre el extremo inferior derecho del cuadro<sup>31</sup>, para diagnosticar la existencia de capa pictórica original bajo la superficie del repinte. El carácter no concluyente de dichas pruebas, unido a la demora en el traslado de la Biblioteca, impidió la ampliación de las calas al resto de la superficie del cuadro. Sólo con posterioridad a la reforma de la capilla, y siendo directora del Museo Municipal Carmen Herrero Valverde, pudieron ser realizadas, esta vez con éxito, las intervenciones definitivas.

Una historia tortuosa, la del lienzo de Luca Giordano *San Fernando ante la Virgen*, pareja a la historia, no menos tortuosa, del edificio del antiguo Hospicio, que ha finalizado felizmente con la recuperación –a través de las hábiles, profesionales y cariñosas manos de su restauradora, Carmen Reche– de un espléndido cuadro perdido, y por tanto desconocido, desde hace más de cien años.

31. Así consta en el *Catálogo de pinturas*. Madrid: Museo Municipal, 1990, p. 78.



# RECUPERACION Y RESTAURACION DE LA OBRA SAN FERNANDO ANTE LA VIRGEN DE LUCA GIORDANO

Carmen Reche Ruano





## Introducción

El alcance e importancia de esta restauración radica no sólo en el hecho de consolidar el aspecto material y prolongar la vida de la obra de arte, objetivo común de toda intervención restauradora, sino en la posibilidad de recuperar y admirar por primera vez una obra desconocida ejecutada por un excelente pintor hace casi trescientos años.


Su recuperación no ha sido fruto de la casualidad; es el resultado de un trabajo continuo de investigación, producto del interés de los responsables del Museo y del Departamento de Cultura Municipales.

Para explicar la evolución del proceso seguido conviene establecer un orden cronológico desde mis primeros contactos con la obra, en el año 1989, siendo directora doña Mercedes Agulló. El descolgado del lienzo (1990) y la realización de diversas calas en el repinte (1991) encargados por la entonces directora doña Carmen Herrero, tuvieron resultados positivos permitiendo descubrir la existencia de pintura oculta, concluyendo con el encargo definitivo, por parte de la actual directora, doña Carmen Priego, de la restauración de la obra (1992-93).

## Descolgado de la obra

La remodelación de la Capilla para su nueva utilización como sala de conciertos, actos culturales y exposición de obra religiosa, planteó la necesidad de sustituir el gran cuadro del testero, *San Fernando ante la Virgen*, de ínfima calidad y en muy mal estado de conservación, por la obra de Juan de Villoldo *El Descendimiento*. Para ello se descolgó el lienzo que estaba encajado en un rebaje del testero de 4,20 x 6,50 metros sobre un zócalo de 2 metros. de altura. Se sujetaba al fondo

Página anterior: Luca Giordano: *San Fernando ante la Virgen*. Detalle. h. 1703. Museo Municipal de Madrid.




mediante unos grandes clavos que atravesaban capa pictórica, soporte y bastidor hasta llegar a la pared, y cuyas cabezas quedaban ocultas bajo la moldura.

Por primera vez se tuvo acceso al reverso, pudiéndose comprobar que se trataba de un lienzo antiguo que soportaba una capa pictórica de grosor inusual y que el contorno, antes cubierto por la moldura, tenía distinta textura y coloración. Estos datos, unidos a la posibilidad de que la obra original de Luca Giordano pudiera haber sido repintada en su totalidad, fueron el origen de las primeras investigaciones. Mientras se llevaron a cabo, la obra se conservó protegida y enrollada en un gran rulo de 80 cms. de diámetro por 5 metros de largo.

## Examen preliminar

Para conocer la obra en profundidad se realiza un estudio de los materiales que la componen, su estado de conservación y las posibles causas de sus deterioros.



*Soporte:* El tejido es de lino, formado por hilos de grosor irregular, con ligamento de tafetán, de trama semicerrada y textura media. Tiene una densidad de 25 hilos por cm<sup>2</sup> que corresponde a 12 hilos de urdimbre y 13 pasadas de trama. Está formado por la unión de tres paños, el central de 265 cms. de ancho y los laterales de 78 cms. más una tira de 6 cms. añadida al lado izquierdo para ampliar el borde. Todas las costuras van unidas con punto por encima.

*Medidas totales:* 653 x 427 cms. terminado en arco de medio punto. El reverso presenta un grado de oxidación moderado, pudiendo apreciarse que es un lienzo antiguo. Tiene abundante polvo y suciedad acumula-

dos, pequeñas roturas en la parte superior e inferior izquierda, seis agujeros producidos por los clavos extraídos, cosidos, deformaciones y abolsamientos importantes en la parte inferior, consecuencia de la falta de tensión y del exceso de peso en la superficie.

*Bordes:* Son amplios, de 7 a 9 cms. en el contorno superior y de 4 cms. en la base. Tienen corte mecánico irregular, agujeros de distintos clavados y algunos desgarros. En todos hay parte de preparación, y en algunos, restos de pintura.

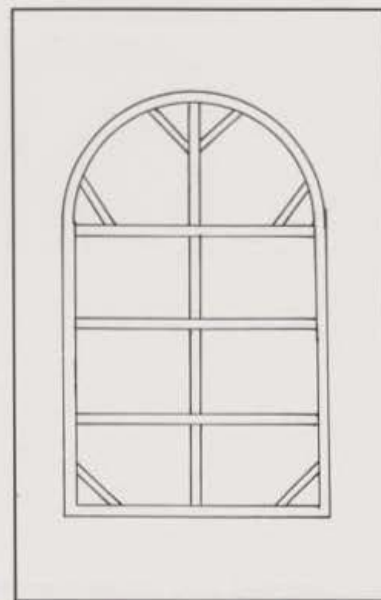
*Bastidor:* El conjunto del bastidor es de factura rústica. Mide 640 cms. de alto por 410 cms. de ancho. Pertenece al tipo fijo, sin cuñas de tensado, y está formado por listones de madera de pino de 5 x 5 cms. de grosor, dispuestos de la siguiente manera: dos largueros verticales de 425 cms. de altura, uno horizontal de 410 cms. y terminación superior curva en arco de medio punto, formando el armazón.

Como refuerzos, lleva: tres travesaños horizontales unidos a los largueros mediante cajeado, un listón vertical en el centro encajado en el reverso de los travesaños y seis listones pequeños de 3 x 3 cms. de grosor colocados formando ángulo en las esquinas inferiores, en el comienzo del arco y en el punto central. La madera presenta bastante degradación, grietas, pérdidas, agujeros laterales producidos por distintos clavados y oquedades de los clavos de fijación. Todos los bordes internos son de arista viva. Tiene abundante suciedad, restos de yeso y telarañas. La deformación no es muy acusada, pero se aprecia insuficiente para sujetar una obra de tan gran formato.

*Preparación:* Es de tipo artesanal, a base de carbonato de calcio y cola animal con coloración de tierras rojas y sombras y aglutinante oleoso. Parece aplicada en varias capas, con textura fina, mate y absorbente. En



Detalle de los bordes: Pueden apreciarse los agujeros de distintos clavados



Esquema del bastidor original





Agujero de clavo en la superficie pictórica



Desgarro y pérdidas del soporte

general, presenta buena adherencia al soporte. Hay pérdidas en las roturas y en la parte inferior derecha, donde el tejido queda al descubierto.

*Capa pictórica:* Pintura al óleo de escasa calidad, tanto por el colorido como por la ejecución. Se distinguen brochazos en distintas direcciones para cubrir superficies grandes, sin seguir la dirección de las formas. El cambio de color es brusco, sin fundido o modelado, y las luces y sombras se consiguen por superposición de capas claras u oscuras de un mismo color, sin mezclar en la paleta, originando gruesas capas de materia que cubren craquelados inferiores formando surcos y crestas. Presenta cosidos en superficie, 35 parches de distinto tamaño y calidad (algunos de ellos superpuestos), rotos, puntazos y grietas; la más importante atraviesa el cuadro de un extremo a otro en sentido transversal. Hay pérdidas pequeñas en la parte superior y mayores en la zona inferior derecha, por deformación del soporte. También en esta zona, la más deteriorada, hay aplicación de pintura directamente sobre el soporte, sin base de preparación, pudiéndose ver el tejido. Se aprecian las marcas del bastidor y travesaños.

*Estrato superficial:* Capa gruesa e irregular de barniz brillante, muy oxidado y amarillento, con franjas más oscuras, chorreados y goteos por exceso de material. Tiene abundante suciedad, polvo y telarañas, así como gotas y salpicaduras de temple blanco por toda la superficie.

*Historia material:* Los principales deterioros de la obra son de origen mecánico, no material. Las roturas analizadas, agujeros o rasgados en distintas direcciones, se deben a golpes puntuales y manipulación incorrecta, ya que el tejido de los extremos no presenta debilidad. Debieron producirse en algún momento en que la obra fue desclavada del bastidor, como se deduce por los distintos claveteados de los bordes, o por desprendimientos parciales de cornisas u ornamentos que, como se

sabe, sufrió el recinto en varias ocasiones. Las deformaciones y los abolsamientos están causados por falta de tensión y exceso de peso, descolgándose el soporte en la parte inferior, donde se apoya el bastidor.

Se constata que la obra ha sufrido al menos tres intervenciones anteriores. En la primera, realizada posiblemente a principios del siglo pasado, se taparon roturas pequeñas de forma bastante correcta, con tejido fino de algodón, parches desflecados y adhesivo orgánico, que apenas han deteriorado la capa pictórica. Se encuentran preferentemente en la mitad inferior de la obra. La segunda, que debió realizarse a finales del mismo siglo, es tosca, burda y no profesional. Se cosieron roturas por la superficie con hilo doble de algodón, con puntadas entrecruzadas y luego se taparon con parches excesivamente grandes, incluso superpuestos (2 ó 3), de tejido muy grueso y bordes rectos adheridos con cola fuerte. Algunos son trozos de lienzo con pintura que han sido reutilizados para este fin. Están en la mitad superior y en la parte inferior derecha. Al levantarlos se descubre la pintura original, lo que indica que fue entonces cuando se repintó la obra en su totalidad, con absoluto desconocimiento de la técnica pictórica, ajustándose en parte a la composición que sirvió como boceto, pero cambiando la dirección y expresión de las figuras, su tamaño y su volumen. Se alteró el cromatismo general, cubriéndolo con pintura de colorido fuerte y totalmente plano; se añadieron paños, se alargaron túnicas y se taparon desnudos. Por último, la realizada hace siete años en la parte inferior de la obra buscando pintura oculta, que dio resultados negativos porque se intervino en una zona sin figuras y posiblemente se confundió el fondo con la preparación.

El difícil acceso al reverso del lienzo, su tamaño y la altura a la que estaba colocado debieron ser la causa de estas actuaciones por la superficie.



Detalle de uno de los parches que ocultaba el cosido en superficie



Detalle de dos parches superpuestos





Cala en la que se puede contemplar la pintura original bajo el repinte



Cala en la que puede apreciarse la diferencia de calidad entre las dos pinturas

## Búsqueda de pintura subyacente

Una vez conocida la naturaleza de la obra, se realiza una intervención que tiene por objeto verificar la existencia de pintura subyacente y evaluar, tanto su estado de conservación como las posibilidades de su recuperación. Las pruebas consistieron en la realización de 32 calas con eliminación de repintes y el levantamiento de 13 parches. Para las calas, se hizo una selección de las figuras más importantes, procurando buscar por toda la superficie y sólo se dejaron de intervenir aquellas que no presentaban la suficiente estabilidad. También se realizó un estudio de disolventes hasta encontrar los adecuados a la dureza de los estratos, barniz, pintura superficial en capa fina y pintura empastada.

El proceso fue el mismo para todas las calas: una vez descubierta la existencia de pintura, se detuvo la intervención sin completar la limpieza, evitando dañar el original.

Respecto a los parches, se levantaron los mas toscos, por ser los menos adheridos y los mas perjudiciales para la obra. Al estudiarlos se observó que varios de ellos procedían de cuadros antiguos y tenían varias capas de pintura. Se tomaron micromuestras en diez lugares diferentes para la realización de estudios estratigráficos.

## Conclusiones

Se confirmó la existencia de pintura subyacente en todas las pruebas realizadas. La eliminación del repinte fue posible debido al tiempo transcurrido entre la ejecución de una y otra capa de pintura, lo que permitió a la pintura original un proceso de oxidación de más de doscientos años, dando lugar a la formación de una película de aceite donde quedaron estratificados los pigmentos.



La pintura oculta ofrece buena adherencia al soporte, teniendo en cuenta las agresiones sufridas y el peso añadido a la superficie.

Presenta craquelados de edad y pérdidas de escasa importancia en un 80 por ciento de la obra, donde se encuentran las figuras importantes de la composición. La parte más deteriorada es la inferior, tiene abolsados, pérdidas importantes y roturas. Afecta al 20 por ciento de la superficie y comprende las zonas de fondo, paisaje y arquitectura.

En algunas calas, han aparecido restos de barniz antiguo, gotas de cera y de pintura al temple azul, que han podido actuar de barrera evitando una mayor penetración del repinte, y que posiblemente salpicaran al pintar las paredes de la capilla.

La pintura que aparece tiene un colorido completamente distinto al de la obra visible. El fondo de tierras y sombras sirve de tonalidad general, acentuándose las sombras y resaltándose las luces, muy cubrientes, para crear escorzos. Pueden apreciarse los trazos de pinceladas cortas y rotundas de una pintura de gran calidad, que junto a los antecedentes de la obra y la documentación existente permiten suponer que se trata del original de Luca Giordano.



Deterioros en la parte inferior



Vista general de las calas realizadas



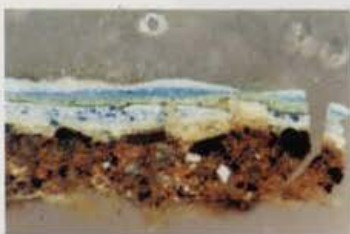




Secuencia de una cala realizada en el rostro de San Fernando

## Pruebas de laboratorio

La toma de micromuestras para su estudio y análisis se realizó en diferentes partes del cuadro, tratando de que las mismas fueran representativas de los colores principales, pero desconociendo si bajo el repinte había distinta coloración. Todas las muestras se analizan en sección transversal, para estimar el número y composición de las capas originales y de las añadidas, y se describen siempre empezando desde las capas interiores a las exteriores.



MUESTRA 1.- Azul Manto de la Virgen. Luz incidente, 10x aumentos.

- 1.- Restos de carbonato de calcio y cola animal.
  - 2.- Preparación rojiza: óxido de hierro, minio, negro carbón, silicatos y granos de blanco de plomo.
  - 3.- Capa pictórica azulada con blanco de plomo y cristales de azul esmalte.
  - 4.- Capa de blanco de plomo.
  - 5.- Capa azul con blanco de plomo y ultramarino de lapislázuli.
  - 6.- Capa muy fina de barniz resinoso y cola proteínica.
  - 7.- Repinte:
    - 7a.- Blanco de plomo e índigo.
    - 7b.- Blanco de plomo y mayor cantidad de índigo.
    - 7c.- Blanco de plomo.
  - 8.- Restos de barniz.
- Aglutinante principal: aceite.



MUESTRA 2.- Rojo Manto del Angel. Luz incidente, 5x aumentos.

- 1.- Restos de carbonato de calcio y cola animal.
  - 2.- Preparación rojiza con óxido de hierro, minio, negro carbón, silicatos y algunos granos de blanco de plomo.
  - 3.- Capa pictórica roja con: minio en mayor cantidad, escasos restos de silicatos, óxido de hierro y negro carbón.
  - 4.- Capa fina de barniz teñida con bermellón.
  - 5.- Repinte:
    - 5a.- Blanco de plomo y bermellón.
    - 5b.- Blanco de plomo y mayor cantidad de bermellón.
    - 5c.- Igual a la primera.
  - 6.- Restos de barniz.
- Aglutinante principal: aceite.



MUESTRA 3.- Carnación Pierna del Angel. Luz incidente, 10x aumentos.

- 1.- Restos de carbonato de calcio y cola animal.
  - 2.- Preparación rojiza con óxido de hierro, minio, carbón, silicatos y blanco de plomo.
  - 3.- Capa pictórica amarilla con amarillo de plomo-estaño, tierra verde, blanco de plomo y algunos granos de bermellón.
  - 4.- Capa fina de barniz teñido con tierra.
  - 5.- Repinte:
    - 5a.- Blanco de plomo y algunos granos de bermellón y ocre (tono rosáceo).
    - 5b.- Blanco de plomo, amarillo de plomo y granos de bermellón (ocre amarillo).
    - 5c.- Igual a la primera.
  - 6.- Restos de barniz resinoso.
- Aglutinante principal: aceite.
- Nota: Aparecen restos de sulfato de cal sobre la superficie.

Las pruebas realizadas han consistido en la observación al microscopio, solubilidad, ataque por reactivos generales (ácidos y bases), saponificación, comportamiento al calor (calcinación) y análisis de aglutinantes por tinción con reactivos específicos para la identificación de aceites y proteínas (amido negro 10B y Fucsina S).



**MUESTRA 4.- Verde Aleta del Dragón**  
Luz incidente, 10x aumentos.

- 1.- Restos de carbonato de calcio y cola animal.
  - 2.- Preparación rojiza con óxido de hierro, minio, carbón, silicatos y algo de blanco de plomo.
  - 3.- Capa pictórica dorada con la misma composición anterior y adición de amarillo plomo-estaño y ocre tostado.
  - 4.- Repinte: capa verde compuesta por colorante orgánico.
  - 5.- Capa gruesa de barniz teñido con el mismo colorante.
- Aglutinante principal: aceite.



**MUESTRA 5.- Rojo Manto de San Fernando.** Luz incidente, 10x aumentos.

- 1.- Restos de carbonato de calcio y cola animal.
  - 2.- Preparación rojiza con óxido de hierro, minio, carbón, silicatos y algo de blanco de plomo.
  - 3.- Capa pictórica irregular aplicada en dos fases:
    - 1.- Roja: minio y amarillo plomo-estaño.
    - 2.- Amarilla: minio y mas cantidad de amarillo.
  - 4.- Gruesa capa de barniz resinoso.
- Aglutinante principal: aceite.
- Nota: En esta muestra no se observa capa de repinte.



**MUESTRA 6.- Azul fondo de Nubes.**  
Luz incidente, 20x aumentos.

- 1.- Restos de carbonato de calcio y cola animal.
  - 2.- Preparación rojiza con óxido de hierro, minio, carbón, silicatos y algo de blanco de plomo.
  - 3.- Capa pictórica azul verdosa con azul esmalte, tierra verde y blanco de plomo.
  - 4.- Capa fina de barniz resinoso.
  - 5.- Repinte aplicado en tres capas:
    - 5a.- Blanca: con blanco de plomo con pequeños pigmentos azul ultramarino.
    - 5b.- Azulada: con blanco de plomo, mas cantidad de ultramarino y pequeños puntos de bermellón.
    - 5c.- Igual a la primera.
  - 6.- Gruesa capa de barniz.
- Aglutinante principal: aceite.
- Nota: Aparecen restos de sulfato de cal sobre la capa de barniz.



## Materiales

### Materias colorantes encontradas en la pintura original:

Minio.

Rojo óxido de hierro.

Bermellón.

Esmalte (silicato de cobalto).

Ultramarino (lapislázuli).

Amarillo de plomo-estaño.

Ocre (silicatos de aluminio).

Tierra tostada (pigmento térreo).

Blanco de plomo.

Negro carbón.

### Materias colorantes encontradas en el repinte:

Blanco de plomo.

Azul ultramar.

Indigo.

Bermellón.

Amarillo de plomo-estaño.

Laca verde de colorantes orgánicos.

Negro carbón.

### Análisis del tejido

Ligamento: Tafetán

Urdimbre: Una sola urdimbre.

Materia: Lino, 1 cabo, torsión z.

Reducción: 12 hilos por cm.

Trama: Una sola trama.

Materia: Lino, 1 cabo, torsión z.

Reducción: 13 pasadas por cm.



Pueden apreciarse los nódulos característicos de la fibra de lino

## Técnica

### Técnica del repinte

Las capas de pintura añadida se evidencian en la observación de las muestras. Presentan unas características de pigmentación fina, de tipo industrial, totalmente distintas al molido artesanal de las tierras que colorean la pintura original, como también difiere la técnica de ejecución.

La pintura superior es densa y cubriente y está aplicada en varias capas, generalmente tres, del mismo color, pero en distinto grado que corresponden a una clara, otra oscura y otra clara. Este proceso se repite y puede deberse, como se dijo en el informe preliminar, a escasos conocimientos de la técnica pictórica. La pintura se aplica por planos de color, con la inferior se cubre el original (más oscuro) y se marcan las luces, el intermedio marca las sombras y el superior matiza y delimita las formas. No existen matices locales; sólo la adición de pequeñas cantidades de otro pigmento da un ligero tono al color principal.

En algunas muestras se aprecia una sola capa de repinte. En este caso se utiliza la pintura original como base oscura y se añade una capa más clara, del mismo color que la inferior. En las muestras observadas se aprecia una fina capa de barniz que separa ambas pinturas. Los restos de sulfato de cal sobre la superficie de algunas de ellas pueden deberse a las gotas de pintura al temple descritas anteriormente. Aparecen como pigmentos no encontrados en el original el azul índigo, el azul ultramar y la laca verde.







Cuatro fases sucesivas en la eliminación del repinte del pie de un ángel.

## Técnica del original

De las muestras analizadas se deduce que la tela fue preparada con una capa de carbonato de calcio y cola animal, para cubrir los poros e irregularidades del tejido. La base de preparación es, a su vez, el fondo de la composición, aplicado directamente sobre la encoladura.

La técnica empleada está estrechamente relacionada con la del fresco. El pintor se sirve principalmente de los pigmentos térreos naturales, que son los que mejor armonizan entre sí, y, además de inalterables y duraderos, son compatibles con ambos procedimientos; su paleta puede ser la misma. En las muestras estudiadas no hay una separación nítida entre la base de fondo y la capa pictórica; otra vez como en el fresco, hay una trabazón entre ambas. La capa superior se aplica antes de que la inferior haya terminado de secar, consiguiendo que no se ensucie el color, pero sí que se relacionen ambos estratos.

Podemos definirla como una pintura de tono, en la que se parte de un fondo de tipo bol, compuesto por distintas tierras rojas, ocre y tostadas y algunos granos de carbón animal. Las variaciones de tonalidad se obtienen añadiendo o sustrayendo algunos pigmentos al color base: blanco para aclarar, ocre para dorar, negro o azul para oscurecer, etc.

La ejecución es directa, sin dibujo previo. Se van aplicando los colores uno junto a otro en amplias superficies, para, una vez lograda la impresión de la imagen, compensar los valores cromáticos del conjunto del cuadro, buscando el efecto global sin detenerse en detalles, intentando crear atmósfera y utilizando el fondo para armonizar el conjunto. Este tipo de pintura requiere gran experiencia y dominio de los pinceles, además de una preparación minuciosa del trabajo antes de comenzar, mediante boceto, tal y como sucede en el fresco.



La rapidez y soltura en la realización pueden apreciarse en varios detalles, como el grosor irregular de las capas, la interacción entre ellas (mínimo tiempo de secado), las pinceladas sueltas y movidas y los varios arrepentimientos o modificaciones posteriores. La pintura suele aplicarse en una sola capa, salvo en los colores claros y las luces. En las muestras correspondientes se encuentra una primera capa clara que hace la función de imprimación local o capa aislante, para evitar que estos tonos aparezcan apagados sobre un fondo oscuro que tiende siempre a mitigar el color y debilitar los contrastes. Las zonas de luz se configuran añadiendo pigmentos más claros y aumentando el número de capas.

Para la terminación se cuenta con el efecto espacial de los colores, el adelanto de los tonos cálidos. Toques localizados, pintados con colores más claros u oscuros que el tono general, marcan el relieve de los pliegues y arrugas. Las luces y blancos se empastan para crear los primeros planos, dejando las figuras retiradas o de menor importancia abocetadas en el dibujo y parcas en el color, jugando con fuertes contrastes de luces y sombras que quedan armonizados en el conjunto por el tono medio dorado y terroso del fondo.

La obra, en general, está tratada como una pintura mural, concebida para ser admirada de lejos.



## Tratamiento del soporte

### Reentelado

Se comienza el proceso de restauración. Una vez conocida la naturaleza de los materiales y el grado de deterioro del soporte, se hace imprescindible un reentelado que regenere la preparación, sienta el color y refuerce el original. Se elige un tejido de lino de características similares a las analizadas, tipo intermedio, con un ancho especial para que sólo precise una costura central, evitando coincidir con las uniones del soporte original. Una vez cosido al telar, se moja y se tensa por tres veces hasta hacerle perder el apresto.

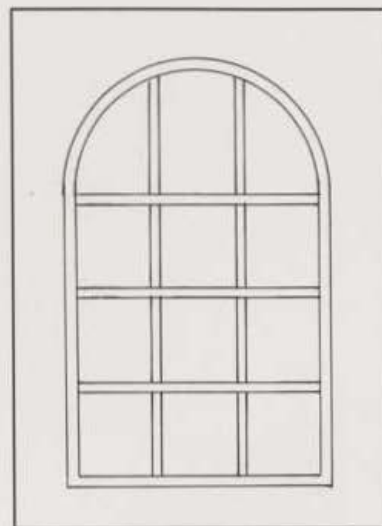
La operación más laboriosa consiste en terminar de levantar los parches, eliminar las puntadas y unir las roturas para proteger la superficie y realizar un primer sentado de color que reduzca las deformaciones más importantes.

Una vez protegida la superficie pictórica, se prepara el reverso liberándolo de la capa de polvo, grasa y oxidación que habitualmente se forma, y se procede al reentelado tradicional, con cola de pasta, presión y calor. Aunque este método tiene sus inconvenientes, sobre todo por el gran esfuerzo físico que requiere, hasta el momento se ha mostrado como el más adecuado para las obras antiguas, especialmente en un clima seco como el de Madrid. La razón es que no añade ningún componente extraño que no estuviera ya presente en la naturaleza del cuadro, permite un control continuo de la obra y una actuación rápida en caso de emergencia, además de ser reversible.

La operación se desarrolló con normalidad, la respuesta material fue la prevista y las únicas complicaciones se derivan de la lógica dificultad de manipular una obra de tan gran formato.



Detalle del reentelado



Esquema del nuevo bastidor de forración

## Bastidor

Mientras se realizan las intervenciones en la obra, se diseña un nuevo bastidor mas resistente que el anterior, dado el peso que se ha añadido al soporte. Está formado por listones de madera de cedro bien curada, de 15 x 7 cms. de grosor dispuestos de la siguiente forma: Armazón compuesto por dos largueros verticales de 4,25 metros, uno horizontal de 4,10 metros y el remate superior curvo en arco de medio punto. Medidas totales: 6,42 x 4,10 metros; Refuerzos, dos largueros verticales y tres travesaños horizontales formando crucetas, todos del mismo grosor, a distancias promediadas como se muestra en el dibujo. Las aristas internas están rebajadas y se han añadido cuñas de tensado contrapeadas en las intersecciones de los travesaños y el armazón.



Detalle del sistema de colgado

## Sistema de colgado

Pensando en el montaje de la obra, su difícil manejo y el hecho de estar empotrada en un arco, fue necesario emplear un sistema que, además de facilitar su colgado, permitiera en el futuro la posibilidad de inspeccionar el reverso o poder trasladar la obra ante cualquier contingencia o catástrofe. Tras valorar distintas opciones, se decidió construir unas piezas de madera que encajaran una en la otra, fijando unas al bastidor y las otras a la pared de tal manera que, al hacerlas coincidir, ajustaran perfectamente entre sí y acercaran la obra a la pared simultáneamente. Estas piezas se reparten en siete puntos distintos del bastidor con el fin de distribuir la fuerza que ejerce el peso de la obra.

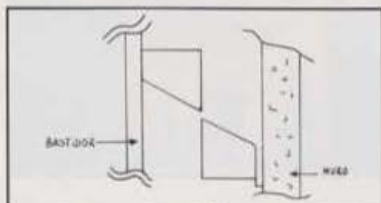


Gráfico de las piezas de colgado

## Traslado y colgado de la obra

Transcurrido el tiempo conveniente para que la obra secase en profundidad y no existieran movimientos internos, se preparó su traslado al Museo con



el fin de continuar allí los tratamientos de superficie. Dada las dificultades de manejo de la obra montada (6,42 x 4,10 metros) se decide embalarla y transportarla enrollada en el mismo rulo en que llegó. Se protegen adecuadamente anverso y reverso (capa pictórica al exterior) reduciendo riesgos de vibraciones y se lleva a su lugar de origen en un capitoné climatizado.

En la capilla se instaló un andamio móvil de aluminio de 8 metros de altura, que, al ser ligero, permite retirarlo con facilidad y observar el cuadro a distancia cuando sea necesario.

Mientras que la obra ha permanecido en el taller se han realizado mediciones de temperatura y humedad relativa en el recinto, comprobándose la estabilidad y ausencia de humedades en el muro donde va a ubicarse el cuadro. No obstante, al haber profundidad suficiente en el hueco del testero, se colocan en la pared del fondo unos suplementos de madera que sirven de aislante y crean una pequeña cámara de ventilación en la trasera. Sobre estos suplementos se fijan las piezas anteriormente descritas, que se ajustan a las añadidas al bastidor y se realizan pruebas de montaje antes de clavar el lienzo, para comprobar el correcto encaje, nivelarlas o ajustarlas según necesidad.

Tras desembalar la obra y constatar su perfecto estado, se procede al clavado con tachuelas inoxidable. Los bordes nuevos son amplios, permiten un buen tensado y no hay que servirse de las cuñas. En los costados del bastidor se incorporan dos anclajes de manipulación fijos. Para el colgado se ajustan al andamio dos brazos provistos de poleas múltiples con cordones, y con la ayuda de cuatro personas se eleva el cuadro 6 cms. por encima de las piezas de enganche fijadas a la pared, y se deja caer lentamente, al tiempo que se presiona hacia el muro, hasta que las piezas encajan. El cuadro queda colgado sin apoyar la parte inferior. La



Traslado, prueba de colgado y andamiaje en el museo



maniobra se ha realizado con relativa facilidad, habiéndose conseguido que pueda invertirse la operación en caso necesario.

## Eliminación del repinte

### La obra al descubierto

El resto de la restauración se realiza *in situ* para respetar su carácter mural y relacionar la entonación general con la iluminación de la capilla.

La eliminación total del repinte se comienza por la parte superior. Una vez conocidos los disolventes adecuados por las calas anteriores, se realizan pruebas puntuales sobre algunos colores, para evitar riesgos de solubilidad. El repinte es denso y espeso en algunas zonas, las más claras, y poco cubriente en las oscuras. Poco a poco van surgiendo nuevas figuras, cambios de postura, de ropajes y colorido. El resultado comienza a ser espectacular. Vuelven a encontrarse restos de barniz, gotas de cera y una suciedad superficial de tipo graso que pudo producirse por iluminación con velas, y que ha servido de velo protector a la pintura original. Algunas zonas presentan una capa de cola, aplicada posiblemente para favorecer el agarre de la pintura añadida.

La parte inferior está mucho mas deteriorada, según se había previsto. El barniz original estaba degradado y el repinte ha penetrado por las grietas de los craquelados. En el lateral izquierdo se encuentran nuevos parches cubiertos por la pintura, que estaban tapando pequeñas pérdidas de preparación. No hay ningún resto de estuco en toda la obra. Al concluir han aparecido cinco nuevas figuras de ángeles que estaban cubiertas por nubes, fondo y la capa del Santo. Aunque el proceso ha requerido ser lento y laborioso, los resultados son espléndidos al ver la obra liberada y poder

admirarla por primera vez. No puede darse una explicación lógica de este repinte, ya que no es un retoque técnico que sobrepase pérdidas o rellene lagunas, sino que existe un cambio de color y una alteración de la forma y la composición. Sólo puede tratarse de un hecho desaprensivo e ignorante realizado con intencionalidad que, partiendo de una cierta intención reparadora (cosido de roturas, colocación de parches, etc.), aprovecha para aclarar el conjunto, igualar el color de las partes añadidas y cambiar el gusto estético con un cierto toque puritano.

## Tratamientos de superficie

### **Estucado. Limpieza. Reintegración**

La fase final de la restauración consiste en reponer las partes perdidas de la obra, preparación y pintura. Como base de preparación se elabora un estuco blanco de sulfato de calcio y cola animal y se rellenan todas las grietas. Esta operación es importante, porque, además de nivelar la superficie, tiene un carácter preventivo, ya que los espacios libres facilitan el desplazamiento de los estratos, con los movimientos de dilatación y retracción que experimenta el soporte ante los cambios climáticos.

Tras el estucado se realiza una ligera limpieza superficial y se barniza la obra con el fin de refrescar los colores y aislar la pintura original de las adiciones. En las reintegraciones se emplean colores a la acuarela por el método de veladuras y punteado invisible. Las zonas que ofrecían duda se resuelven con una tinta neutra, apenas apreciable al observar la obra a distancia.

La protección final se realiza con varias capas de barniz mate, para evitar los reflejos de la iluminación. En todo el proceso se han respetado

los criterios básicos respecto a la inocuidad, legibilidad y reversibilidad de toda intervención restauradora. Una vez reconstruido el aspecto formal y estético de la obra, se da por concluida la restauración.

Si increíble es el hecho de encontrar una obra de semejante tamaño totalmente repintada, no es menos increíble el poder recuperarla en su totalidad. Varios factores han influido para poder conseguirlo, pero el más importante es, sin duda alguna, la gran maestría de Luca Giordano. Gracias a su técnica, a la nobleza de los materiales utilizados y a todo el proceso seguido en su ejecución, la obra ha podido sobrevivir a unas circunstancias que en ningún momento pudo imaginar su autor.







Seis aspectos de la eliminación del repinte hasta descubrir la pintura original



Tres fases consecutivas en la eliminación del repinte de la cara de un angel.





Detalle de grietas y pérdidas estucadas



Aparición de la cara de un ángel, oculto por nubes en el repinte



Descubrimiento de un nuevo ángel, oculto por el fondo  
y el ala de otro ángel en el repinte





Eliminación del falso pañal añadido al Niño



Detalle del Niño, antes y después de levantar el repinte







Aparición en cuatro fases del rostro original de la Virgen



La Virgen antes de levantar el repinte



La Virgen después de levantar el repinte





Aspecto final de *San Fernando ante la Virgen* de Luca Giordano



Este libro se terminó de imprimir en Madrid el 28 de enero de 1994,  
festividad de Santo Tomás de Aquino, con motivo de la  
exposición *San Fernando ante la Virgen*  
de Luca Giordano







