

Un dibujo de Claudio Coello para un cuadro de Luca Giordano

Eduardo Lamas Delgado¹

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XVIII, 2006

RESUMEN

Este artículo pretende demostrar la participación de Claudio Coello en el encargo de un cuadro de altar para el Monasterio de El Escorial, dirigido en un principio a Carreño de Miranda y ejecutado finalmente por Luca Giordano. Asimismo, se analiza el uso y el significado de la iconografía de San Fernando durante el reinado de Carlos II de España.

ABSTRACT

This article try to show the Claudio Coello's participation in an altarpiece commission for the Monastery of Escorial addressed to Carreño de Miranda and finily achieved by Luca Giordano. Further, it analyse the use and meaning of Saint Ferdinand's iconography in the reign of Charles II of Spain.

La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un dibujo atribuido a Claudio Coello (1642-1693) titulado *La Virgen con el Niño ante San Hermenegildo*² (Fig. 1). Este dibujo representa en primer término a Hermenegildo en actitud orante ante la aparición celeste, situada en la parte superior de la escena; a la derecha de la Virgen y el Niño, aparecen representadas Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes. Los diferentes catálogos en los que figura este dibujo, a excepción del de Barcia, parecen obviar la presencia de Santa Úrsula y de sus compañeras³, y esto a pesar de que ocupan un lugar privilegiado en el conjunto de la composición. Ciertamente, la leyenda de estas vírgenes mártires fue muy popular en la Edad Media, pero en la pintura del siglo XVII su iconografía es extremadamente rara.

Por su parte, el monasterio de El Escorial conserva un gran cuadro de altar de Luca Giordano (1634-1705) titulado *La Virgen en gloria con Santa Úrsula y San Fernando*⁴ (Fig. 2), en que también aparecen representadas las Once Mil Vírgenes. Aquí, San Fernando aparece en la misma actitud que San Hermenegildo: orante en primer término en la parte inferior del cuadro; la Virgen y el Niño se encuentran igualmente en la parte superior, más hacia el centro, y Santa Úrsula se sitúa a su izquierda, mientras que sus compañeras, al igual que en el dibujo de la Nacional, han sido representadas a la derecha del cuadro. La composición de ambos coincide casi en su totalidad.

A pesar de la coincidencia de una iconografía tan inusual, y de las evidentes semejanzas de composición que

ambas obras presentan, el dibujo y el cuadro nunca habían sido puestos en relación. Pérez Sánchez, sin embargo, ya había señalado que el dibujo atribuido a Coello era con toda probabilidad un modelo para un cuadro de altar que estaba aún sin identificar⁵. Hoy podemos afirmar que se trata de un estudio preparatorio para el cuadro de altar destinado al monasterio de El Escorial, como enseguida veremos. Una de las razones por las que ambas obras no habían sido puestas en relación hasta ahora podemos encontrarla en el largo olvido que ha sufrido el cuadro de Giordano, compartido durante largo tiempo por buena parte de la rica colección que de sus cuadros posee el Patrimonio Nacional, al que pertenece el monasterio. La obra realizada por Giordano en España está experimentando en los últimos años un verdadero redescubrimiento, a partir principalmente de la reedición de la monografía de Scavazzi y Ferrari⁶, y a las exposiciones que se le han dedicado recientemente⁷. A esto se debe añadir el renovado interés por el arte del reinado de Carlos II y del pleno barroco en general.

El cuadro de Giordano se encuentra hoy en la iglesia vieja del monasterio⁸. Sin embargo, Palomino nos dice que estuvo destinado al altar de la Capilla de las Once Mil Vírgenes en la iglesia principal⁹, en cuya bóveda Giordano pintó al fresco el tema del *Triunfo de la Pureza Virginal*¹⁰. El cuadro estuvo probablemente destinado a reemplazar *El Martirio de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes* que Pelegrino Tibaldi había pintado para este mismo altar. Sin embargo, este lienzo era el que allí figuraba en 1848¹¹ y el que lo preside aún en la actualidad¹².

De haber sido efectivamente instalado en la capilla, el cuadro de Giordano debió de ocupar este lugar muy brevemente, pues en 1755 figuraba en la llamada Sacristía de las capas¹³. En 1764, el padre Ximénez nos proporciona una detallada descripción del cuadro, que entonces presidía la Capilla del Colegio de El Escorial¹⁴, donde aún lo cita Ceán en 1800¹⁵. Entre 1809 y 1813, se señala su presencia de los depósitos de cuadros de San Francisco el Grande y de El Rosario y su paso a la Academia de San Fernando, aunque en 1854 se lo señala de nuevo en El Escorial¹⁶.

Después de ser abundantemente citado por casi todos los escritos que tratan las colecciones de arte del monasterio durante el siglo XVIII, el cuadro de Giordano parece caer en un olvido casi total durante el XIX y el XX, del que los continuos desplazamientos que ha sufrido han sido sin duda en parte responsables.

Otra posible razón por la que el dibujo no hubiese sido identificado antes proviene quizá de que la información aportada por Palomino acerca del cuadro, quien lo cita en dos ocasiones, puede resultar confusa. En la *Vida de Carreño* de Miranda, Palomino hace de este pintor el autor de la composición¹⁷. Ciertamente, nos informa de que en un principio el cuadro había sido encargado por la Corona

a Carreño, pintor de Cámara de Carlos II, y que éste lo había dejado comenzado al morir. Palomino nos dice también que el encargo pasó después a Luca Giordano, que lo terminó a partir de lo que Carreño había realizado.

La identificación del dibujo de la Biblioteca Nacional nos presenta ante el siguiente problema: por un lado, tenemos un estudio atribuido a Coello para la obra de Giordano; por otro, la afirmación de Palomino de que el cuadro de Giordano había sido realizado a partir del bosquejo dejado por Carreño.

En un primer momento, a pesar de la tradicional atribución a Coello del dibujo de la Biblioteca Nacional, según está anotado en la propia hoja, cabe preguntarse si éste no sería en realidad obra de Carreño. Sin embargo, si tenemos en cuenta sus dibujos conocidos y cuya atribución es segura, podremos apreciar que éste no parece corresponderle estilísticamente. Se trata de un dibujo a pluma con tinta marrón y aguada sepia y gris¹⁸. Los dibujos de Carreño realizados a pluma son muy raros, y los que conocemos no presentan parecido con éste; a pesar de haber sido elaborado con una técnica de trazos rápidos y ligeros, el dibujo de la Biblioteca Nacional presenta una composición muy acabada, que estaba sin duda destinada a la aprobación del comitente. Los dibujos más acabados de Carreño, en cambio, han sido predominantemente realizados con medios secos, como el lápiz negro y el carbocillo, a los que a menudo añadía sanguina¹⁹. En cambio, sus dibujos a pluma y aguada conocidos se limitan a apuntes para sus figuras, como en el caso del dibujo del Metropolitan Museum de Nueva York, que presenta diversos estudios preparatorios para la *Asunción* del Museo Wielkopolskie de Poznan²⁰.

En efecto, el dibujo de la Biblioteca Nacional sí parece corresponder al estilo de Coello, tal y como se ha afirmado hasta ahora. Coello manejó a menudo la pluma para sus dibujos, cuya técnica aprendió de su maestro Francisco Rizi (1614-1685). Así ha sido señalado por Pérez Sánchez en sus catálogos de dibujos españoles, quien considera el dibujo del período maduro de Coello²¹. Su técnica de ligeros trazos de puntos y pequeñas líneas sería representativa de los estudios finales para sus obras²². Su acabado presenta en efecto analogías con otros modelos realizados para grandes cuadros de altar, como el dibujo del *Martirio de San Juan Evangelista* del Museo del Prado²³ o el *Estudio para un retablo con la Inmaculada Concepción y santos* de la Galleria degli Uffizi²⁴.

Por su parte, Sullivan, en su catálogo razonado de la obra de Coello²⁵, ha señalado las semejanzas existentes entre las figuras de la Virgen y del Niño en el dibujo, y las de los dos dibujos de Coello con *La Virgen y el Niño adorados por santos y por las virtudes teologales*, del Museo del Prado²⁶ (Fig. 3) y del Museo del Louvre²⁷ (Fig. 4) respectivamente, ambos preparatorios para el lienzo del mismo tema conservado en el Prado²⁸. En efecto, la acti-



Fig. 1. Claudio Coello, "Virgen con el Niño adorada por San Fernando". Madrid, Biblioteca Nacional.



Fig. 2. Luca Giordano, "La Virgen en gloria con Santa Úrsula y San Fernando". Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

tud del Niño es muy parecida a la que presenta el del dibujo del Prado, y en los tres el resplandor de la cabeza aparece resuelto del mismo modo.

Si admitimos que nuestro dibujo es obra de Coello, debemos aceptar que en algún momento debió de pasarsele el encargo del cuadro que finalmente pintó Giordano. Sin embargo, resulta curioso que Palomino, que lo conoció personalmente, no cite en ningún momento la participación de Coello al hablar de la obra, ni en la *Vida* de Giordano, ni en la de Carreño, en la suya propia. Si bien, esta omisión podría deberse a un olvido, o simplemente al hecho de que Palomino la ignorase.

En efecto, que el encargo fuese destinado a Carreño en un principio, tal y como él señala, no excluye que éste pasase a Coello posteriormente. Entre la muerte de Carreño en 1685 y la ejecución definitiva del cuadro de Giordano, que Scavazzi y Ferrari datan de 1695-1696²⁹, transcurren diez años. Este lapso de tiempo podría explicar que el en-

cargo pasase en un primer momento a Claudio Coello, nombrado Pintor de Cámara de Carlos II en 1685³⁰ en sustitución de Carreño.

Ese mismo año de 1685, Francisco Rizzi murió sin haber terminado el cuadro de la *Sagrada Forma* para la sacristía de El Escorial, y fue precisamente a Coello a quien se destinó el encargo de pintarlo³¹. Este cuadro y otros trabajos le habrían impedido terminar el cuadro de la Capilla de las Once Mil Vírgenes antes de su muerte en 1693³², aunque sí habría tenido la ocasión de dejar acabado el dibujo de la Biblioteca Nacional. De este modo, el encargo habría debido cambiar una vez más de manos.

Llegado a Madrid en 1692, fue a Luca Giordano a quien se encomendó terminar la obra. Si en efecto el cuadro data de 1695, su realización debió de ser de nuevo aplazada para atender otras prioridades, en esta ocasión el ambicioso proyecto de las bóvedas de la iglesia y de la escalera principal del monasterio de El Escorial.

Así, y a pesar del silencio de Palomino, vemos que es posible explicar, al menos en un momento dado, la participación de Coello en la elaboración de la obra. Ahora se trata de tratar de determinar en qué consistió esta participación.

Recordemos que Palomino afirma que Carreño había dejado un bosquejo muy avanzado del cuadro de altar para la Capilla de las Once Mil Vírgenes, y que su composición fue respetada por Giordano³³. Palomino conoció sin duda este bosquejo, que permaneció inacabado desde la muerte de Carreño en 1685 hasta la ejecución definitiva del cuadro en 1695-1696. Así, su testimonio debe ser tenido por cierto.

Por otra parte, a pesar de las similitudes entre las composiciones del dibujo y del cuadro, existen también ciertas diferencias. Así, Palomino nos dice que el bosquejo de Carreño representaba, como el cuadro de Giordano, una aparición ante San Fernando, mientras que en el dibujo de Coello es San Hermenegildo quien aparece representado. Además, entre uno y otro, varias figuras han sido desplazadas, y mientras en el dibujo las Once Mil Vírgenes ocupan un lugar importante en la parte superior derecha de la composición, en el cuadro de Giordano han sido relegadas al último plano, a penas visibles detrás de los músicos.

Si efectivamente Giordano respetó la composición de Carreño, el dibujo de Coello constituyó con toda probabilidad un nuevo modelo presentado al rey cuando se le pasó el encargo. A su muerte en 1693, este modelo habría quedado en letra muerta, y quizá por razones de tiempo, se prefirió retomar el bosquejo de Carreño, que llevaba diez años esperando ser terminado.

Quizá la voluntad de Coello de presentar su propia composición le impulsó a introducir las diferencias presentes en el dibujo con respecto al cuadro de Giordano, del mismo modo que prefirió cambiar lo que ya había realizado Rizzi para la *Sagrada Forma*³⁴. Además, esto justificaría y explicaría que Palomino no hubiese tenido en cuenta la participación de Coello.

En lo que se refiere a la relación entre el cuadro de Giordano y el bosquejo de Carreño, Scavazzi y Ferrari ya habían señalado que la afirmación de Palomino concordaba con la representación naturalista del interior de una iglesia, que se aleja del estilo habitual de Giordano³⁵. Ares Espada³⁶ supo apreciar, en una tesis dedicada a la obra de Giordano en España, las estrechas relaciones estilísticas existentes entre el cuadro de El Escorial y los cuadros de altar españoles, de entre los que cita el de *La Sagrada Forma*, terminado por Coello en 1690³⁷.

La concepción espacial de la parte baja del cuadro de Giordano, con la detallada representación del interior de un templo, se halla sin ninguna duda en la línea de la *Sagrada Forma*, pero también en la de *La Fundación de la Orden Trinitaria* de Carreño, en el Museo del Louvre³⁸ (Fig. 5).

De hecho, si comparamos el cuadro de Giordano con el de Carreño en el Louvre, podemos apreciar cómo ciertos elementos de la composición son los mismos. En el cuadro del Louvre, el registro de la aparición celestial está igualmente dividido en tres partes; en la de la derecha encontramos los mismos músicos que en el cuadro de El Escorial. En la zona inferior, los personajes que cierran la composición en el primer plano en sendas esquinas coinciden en sus actitudes y en sus funciones compositivas con la figura de San Fernando y con la del ángel que le señala la aparición de la Virgen.

Carreño debió de sentirse especialmente orgulloso de esta obra, pintada en 1666 a partir de un dibujo de Rizzi, y destinada a los Trinitarios Descalzos de Pamplona. Significativamente, Carreño guardó hasta su muerte un boceto muy acabado del cuadro del Louvre, que legó a su muerte a su discípulo Jerónimo Antonio Ezquerro³⁹. Véronique Gérard piensa además que este boceto fue realizado *a posteriori* como recuerdo de la obra destinada a un lugar alejado de la Corte⁴⁰.

El carácter excepcional de este boceto nos indica la importancia que tuvo esta obra para Carreño; satisfecho de esta composición, Carreño habría tomado su esquema general para su bosquejo destinado al altar de la capilla de las Once Mil Vírgenes, y que Giordano retomó más tarde.

Más difícil resulta, en cambio, aceptar otra posible fuente para el bosquejo de Carreño. Se trata de una de las pocas obras conocidas de Simón León Leal (1610-1687), fechada en 1672⁴¹, y conservada en la iglesia del convento de la Concepción Capuchina de Toledo. Este cuadro de grandes dimensiones representa igualmente la aparición de la Virgen con el Niño a San Fernando, pero esta vez acompañada nada menos que por San Hermenegildo, junto con otros santos (Fig. 6).

En la composición, San Hermenegildo ocupa el lugar de Santa Úrsula en el cuadro de Giordano, y el grupo de la Virgen con el Niño es prácticamente idéntico, así como la figura de San Fernando; en lugar de la catedral gótica, en el último plano se representa la rendición de Sevilla, y en el lugar de los músicos aparecen varios amorcillos.

Si bien es cierto que Carreño pudo haber conocido este cuadro, que además pudo haber sido pintado en Madrid, nada se puede afirmar con seguridad, y no pretendemos señalar aquí más que una simple sugerencia: Carreño, que se apoyó con cierta frecuencia en composiciones ajenas, pudo haber fusionado la del cuadro de León Leal y la de la *Fundación de la Orden de la Trinidad*. En cualquier caso, el cuadro de León Leal debió de ser una de las primeras representaciones de este tema en Madrid, y por ello una de las raras fuentes a la disposición de Carreño.

Sean cuales sean sus fuentes, tanto el dibujo de Coello como el cuadro de Giordano presentan el esquema compositivo característico del cuadro de altar de aparato del barroco madrileño, cuyas convenciones se fueron desa-



Fig. 3. Claudio Coello, "La Virgen con el Niño adorados por santos". Museo Nacional del Prado.

rollando durante los años 1660 y 1670 principalmente, a partir de las creaciones de Francisco Rizzi y del propio Carreño de Miranda. En ellos encontramos los elementos característicos del género.

Así, la monumentalidad se obtiene mediante la representación del fondo de arquitecturas en perspectiva, como era habitual. Esta vez, sin embargo, las grandes columnas de mármol y los arcos de medio punto han sido sustituidos por ojivas y pilares góticos. Esta particularidad, presente tanto en el dibujo como en el cuadro, resulta excepcional. La explicación se encuentra tal vez, como ha sugerido Pérez Sánchez⁴², en una voluntad de fidelidad arqueológica en la representación de los tiempos "góticos" de San Hermenegildo y de San Fernando. Mientras que en el dibujo la nave gótica es paralela al plano de representación, el cuadro de Giordano refuerza notablemente su profundidad al transformar la vista de la nave gótica, que ahora aparece en perspectiva con un lejano punto de fuga, y cuya iluminación contrasta con la oscuridad del espacio en que se encuentra San Fernando, marcando así el paso de un plano al otro.

Quizá la diferencia más notable entre el dibujo de Coello y el cuadro de Giordano resida en el tema representado. Palomino nos dice que Carreño "dejó bosquejado aquel célebre cuadro del santo Rey Don Fernando"⁴³, lo que nos informa que desde un principio el encargo solicitaba la representación de este santo. Sin embargo, parece indudable que el dibujo de Coello representa a San Hermenegildo, como indican la palma y la corona del martirio que éste recibe de manos del ángel que vuela sobre él. Fernando no fue mártir; pero Hermenegildo, príncipe visigodo, recibió el martirio de manos de su padre por negarse a abrazar la herejía arriana. Ancestro lejano de los



Fig. 4. Claudio Coello, "La Virgen con el Niño adorados por santos y por las virtudes teologales". París, Musée du Louvre.

reyes de España, su elección se explica por ser un precursor de su condición de defensores de la fe católica.

Además, entre la rica colección de reliquias de El Escorial, además de las de las Once Mil Vírgenes, se encontraba la cabeza de San Hermenegildo, que murió decapitado, conservada en una arqueta obsequiada por la infanta Isabel Clara Eugenia⁴⁴, probablemente en fecha próxima a su canonización en 1585. Es posible que al pasar el encargo del cuadro a Coello se decidiese representar a San Hermenegildo en lugar de a San Fernando. Esta circunstancia podría explicar la necesidad de transformar el proyecto original de Carreño, así como el que Coello debiese presentar un nuevo modelo.

En realidad, los dos santos, en tanto que antecesores y antepasados de los reyes de España, presentaban un valor simbólico muy parecido: los dos representan a la Monarquía Católica, como manifiesta el escudo real que sostienen dos angelotes en la parte inferior de ambas obras. Su condición real es también simbolizada por otros dos angelotes que levantan detrás de ellos sendos cascos de parada, elemento habitual de los retratos reales de aparato.

En cualquier caso, cuando el encargo pasó a Luca Giordano se decidió representar a San Fernando; vamos a tratar cuáles pudieron ser las razones que motivaron este cambio.

Fernando III el Santo (1198-1252), rey de Castilla y de León, consagró largos años de su vida a la conquista del Valle del Guadalquivir. Fue el conquistador de Sevilla (1248), cuyas iglesias dotó generosamente. En el cuadro de Giordano, San Fernando, con el gesto de su mano izquierda que se extiende hacia la espada y la bola del mundo situados a sus pies, parece querer hacer entrega de su reino a la Virgen, quien según la tradición se le apare-



Fig. 5. Simón León Leal. “La Virgen en gloria con San Fernando, San Hermenegildo y otros santos”. Toledo, MM. Capuchinas.

ció antes de la toma de Sevilla⁴⁵, que es la escena representada más tarde por Giordano en otro cuadro de altar, según veremos.

Por otra parte, Fernando III fue también quien mandó edificar la Catedral de Toledo, sede del primado de España; esta circunstancia explica la representación del interior de un templo gótico en el dibujo y en el cuadro. Que esta reconstrucción era una de sus acciones más veneradas nos lo demuestran las celebraciones de su canonización en 1671. Para las de Toledo, Rizzi pintó el cuadro titulado *San Fernando coloca la primera piedra de la Catedral de Toledo*⁴⁶, y para las de Madrid, Calderón compuso dos autos sacramentales sobre San Fernando; el argumento de uno de ellos se desarrolla en el marco de la construcción de la nueva Catedral⁴⁷.

En efecto, la canonización de San Fernando bajo el pontificado de Clemente X en 1671 fue vivida como uno de los grandes acontecimientos del reinado de Carlos II, y



Fig. 6. Juan Carreño de Miranda. “Fundación de la orden Trinitaria, 1666”. París, Musée du Louvre.

constituyó una ocasión de glorificación de la Corona. San Fernando se convertía para el reino de España en el equivalente del San Luis de los Franceses, del que además fue primo hermano. Su canonización lo presentaba como un nuevo instrumento de propaganda regia, especialmente útil en un momento en que el enfrentamiento con Francia se iba saldando de manera cada vez más clara con la derrota de la Monarquía Católica.

Los dos autos sacramentales de Calderón representados en Madrid en 1671, titulados *El Santo Rey Don Fernando*⁴⁸, comienzan con sendas loas en que se enaltece la figura de Carlos II y se compara su grandeza con la de Fernando. El segundo de ellos narra la conquista de Sevilla. Al final de la loa, la Alegoría de Madrid, “*Trono y Silla del más Católico Imperio*”⁴⁹, presenta a Fernando III como espejo para Carlos II, que era aún menor de edad: “*que es mirarse al espejo felice anuncio, / de Fernando Tercero, Carlos Segundo: / pues Virtud y Victoria previne en Carlos, / empezar un Rey Ángel, con un Rey Santo*”⁵⁰. Así, San Fernando es propuesto por Calderón como espejo de virtud en que ha de contemplarse el joven rey. Resulta especialmente significativo que años más tarde, hacia 1696-1700, Jan Van Kessel el Mozo represente a

Carlos II como San Fernando en una miniatura, con la coraza, el armiño, la espada y la bola del mundo, los atributos presentes en el cuadro de Giordano. La acompaña otra miniatura de la reina Mariana de Neoburgo como Santa Elena, de quien Van Kessel fue pintor⁵¹.

Ciertamente, a pesar de estas referencias literarias, la iconografía de este santo es escasa en Madrid hasta el final del reinado, lo que contrasta con su amplio desarrollo en Andalucía, principalmente en Sevilla, de la que era patrón y donde un culto centrado en torno a sus reliquias contaba con una larga tradición. En el ámbito de la Corte parece que sólo empezó a ser explotada a partir de la llegada de Luca Giordano, y esto como parte de la amplia campaña de glorificación de la Monarquía a través de una iconografía cargada de símbolos y alegorías, que se inicia con las bóvedas de El Escorial⁵². Tras este renovado interés propagandístico se sitúa quizá la elección de la figura de San Fernando como tema para el cuadro de altar.

En efecto, fueron varios e importantes los encargos de la Corona a Giordano en que figura San Fernando. En la bóveda de la escalera de El Escorial, que representa *La gloria de la Monarquía Hispánica*, el lado derecho de la composición está destinado a la representación de los monarcas de la Casa de Austria y sus antecesores, para los que se eligieron, junto a Carlos V y Felipe II, a los príncipes canonizados vinculados con la dinastía: San Enrique, emperador, San Esteban de Hungría, San Casimiro, príncipe de Polonia, y por supuesto, San Hermenegildo y San Fernando. El catolicismo y la lucha contra sus enemigos, constituían parte esencial de la identidad política de la dinastía; la figura de San Fernando, antecesor de los Austrias en el trono de Castilla, contribuía a reforzar este mensaje.

En su intervención en la decoración de la iglesia de San Antonio de los Alemanes, hospital de Patronato real,

Giordano incluyó también en el programa decorativo una serie de reyes santos, en la que se incluyen también las imágenes de San Hermenegildo y de San Fernando. Hacia 1700, realizó el gran cuadro de *San Fernando*⁵³ para la iglesia de los Capuchinos de El Pardo, igualmente de patronato regio; y finalmente, en 1703, terminó el gran cuadro de altar de la capilla del Real Hospicio de Madrid, que representa la *Aparición de la Virgen con el Niño a San Fernando antes de la toma de Sevilla*⁵⁴. El hospicio, que fue fundado en 1673 con la advocación de San Fernando, se encontraba también bajo la protección real⁵⁵; el lienzo debió de ser encargado probablemente por Carlos II, poco antes de su muerte en 1700.

La figura de San Fernando, el rey conquistador de Sevilla, enriqueció la abundante iconografía desarrollada al final del reinado de Carlos II; un desarrollo en que la obra de Giordano tuvo una participación fundamental. San Fernando simbolizaba la misión de los reyes de España en la defensa de la fe. En efecto, la Reconquista se presentaba como el gran mito épico de la Historia de España, y sus gestas debían ser, como Fernando para Carlos, el espejo para las armas españolas en su lucha contra sus enemigos. La consagración de una parte importante de la decoración del Casón del Buen Retiro a la Guerra de Granada debe ser igualmente interpretada en este sentido, así como la inclusión de infieles derrotados en los bocetos para retratos de aparato de Carlos II conservados en el Museo del Prado⁵⁶.

El Escorial, de entre los distintos palacios y monasterios de la Corona, constituía la más acabada representación de la visión simbólica de la Monarquía Hispánica como defensora de la fe. Así, no es sorprendente que se quisiese situar a San Fernando, espejo del rey y orgullo de la dinastía, en el altar de una de las principales capillas de su iglesia, la de las Once Mil Vírgenes⁵⁷.

NOTAS

- ¹ Quisiera agradecer por sus valiosos comentarios y sus útiles consejos a Véronique Gérard-Powell, a Benito Navarrete Prieto y a Ismael Gutiérrez Pastor.
- ² A. M. BARCIA, *Catálogo de la colección de los dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, p. 65, n.º 316.
- ³ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Dessins et Aquarelles des Grands Maîtres. L'Espagne du XVIIe au XIXe siècle*, Paris, 1976 (trad. de la ed. original en italiano, *Gli spagnoli da El Greco a Goya*, Milan, 1970), p. 85, fig. 24; *Idem.*, *El dibujo español en los Siglos de Oro*, cat. expo., Madrid, 1980, p. 62, n.º 100; E. J. Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, 1989 (trad. del original en inglés *Baroque Painting in Madrid. The contribution of Claudio Coello, with a Catalogue Raisonné of his Works*, Columbia, 1986), p. 246.
- ⁴ 532 x 305 cm. Inv. N.º 10034410; V. Poleró, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo llamado del Escorial*, Madrid, 1857, p. 61, n.º 162.
- ⁵ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, 1976, p. 85, fig. 24.
- ⁶ O. FERRARI y G. SCAVAZZI, *Luca Giordano*, Napoli, 1992 (2000), p. 337.
- ⁷ Cat. expo. *Luca Giordano y España*, Madrid, 2002, y cat. expo. *Las cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, entre otras publicaciones.

- ⁸ F. J. SANDOVAL PORTELA, "La obra pictórica de Lucas Jordán en El Escorial", en *El Monasterio del Escorial y la Pintura*, San Lorenzo del Escorial, 2001, p. 388.
- ⁹ PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, 1724 (1989), III, pp. 409 y 529.
- ¹⁰ M. DE MENA, "El napolitano Lucas Jordán en El Escorial", en M. di Giampaolo (coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, 1993, p. 206.
- ¹¹ JOSÉ QUEVEDO, *Historia del Real Monasterio de San Lorenzo, llamado comúnmente del Escorial, desde su origen y fundación hasta fin del año 1848. Y descripción de las bellezas artísticas y literarias que contiene*, Madrid, 1849, p. 278.
- ¹² R. MULCAHY, A la mayor gloria de Dios y el Rey: la decoración de la Real Basílica del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1992, p. 65.
- ¹³ CAINO, citado en B. BASSEGODA, *El Escorial como Museo. La decoración pictórica mueble en el monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona, 2002, p. 315.
- ¹⁴ P. XIMÉNEZ, "Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial", en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, V, 1941, pp. 61 y ss.
- ¹⁵ J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, II, Madrid, 1800 (2001), p. 343.
- ¹⁶ M. MADRAZO, *Historia del Museo del Prado. 1818-1868*, Madrid, 1945, p. 273, n.º 85; O. Ferrari y G. Scavazzi, *Idem*.
- ¹⁷ PALOMINO, p. 406.
- ¹⁸ El dibujo mide 370 x 223 mm.
- ¹⁹ Z. VÉLIZ, *Dibujos españoles del Siglo de Oro*, cat. expo., Oviedo, 2002, p. 70.
- ²⁰ M. R. LUNN y V. ESPINOSA-CARRIÓN, "Los dibujos de Juan Carreño de Miranda", en *Archivo Español de Arte*, n.º 207, 1979, p. 286.
- ²¹ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, 1976, p. 85, fig. 24.
- ²² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, p. 268.
- ²³ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, 1980, p. 62, n.º 101.
- ²⁴ *Idem.*, n.º 103.
- ²⁵ E. J. SULLIVAN, 1989, p. 246.
- ²⁶ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, 1980, p. 61, n.º 99.
- ²⁷ L. BOUBLI, *Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Inventaire Général des dessins de l'Ecole espagnole, XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris, 2002, pp. 82-83, n.º 67.
- ²⁸ E. J. SULLIVAN, p. 185, n.º P47.
- ²⁹ G. SCAVAZZI y O. FERRARI, p. 337.
- ³⁰ E. J. SULLIVAN, p. 84.
- ³¹ PALOMINO, *Vidas* (ed. de N. Ayala Mallory), Madrid, 1986, p. 278 y 320.
- ³² E. J. SULLIVAN, pp. 84-87.
- ³³ No parece que se haya conservado ningún estudio preparatorio de Carreño para este bosquejo. No obstante, el Museo del Prado conserva un dibujo de Carreño (F. D. 1780 ; 250 x 181 mm.) que representa una cabeza de mujer. Por su actitud, con los ojos vueltos hacia arriba y la cabeza ligeramente levantada, recuerda a las Vírgenes del dibujo de Coello; quizá fuese un estudio preparatorio para el cuadro de El Escorial. Sin embargo, por sus características técnicas, el dibujo ha sido fechado entre 1650 y 1660. Cf. M. R. Lunn y V. Espinosa-Carrión, p. 305, n.º 37.
- ³⁴ PALOMINO, 1986, p. 320.
- ³⁵ G. SCAVAZZI y O. FERRARI, p. 337.
- ³⁶ Citado en G. SCAVAZZI y O. FERRARI, p. 337.
- ³⁷ SULLIVAN, p. 84.
- ³⁸ Óleo sobre lienzo, 5 x 3,15 m. Firmado: "R JV CARENO Fbat A. 1666". Cf. V. GÉRARD POWELL y C. RESSORT, *Ecoles espagnole et portugaise. Catalogue du département des peintures du Musée du Louvre*, Paris, 2002, pp. 153-157.
- ³⁹ El boceto (óleo sobre lienzo, 1,06 x 0,80 m. Firmado: "J. Carreño An 166") se conserva en la Academia de Bellas Artes de Viena. Cf. cat. expo. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, p. 208, n.º 24.
- ⁴⁰ V. GÉRARD POWELL y C. RESSORT, p. 154.
- ⁴¹ Firmado y fechado en su parte inferior: "SIMON LEON LEAL, FACIEBAT 1672". El cuadro, de grandes proporciones, debió de ser encargado a León Leal por el Cardenal Pascual de Aragón (1626-1677) para decorar la iglesia de las Capuchinas, inaugurada en 1671, año de la canonización de San Fernando. Aragón dotó el convento de numerosas y valiosas obras de arte, y lo designó como su lugar de enterramiento. Cf. Juan Nicolau Castro, "Una obra firmada por el pintor madrileño Simón León Leal y precisiones sobre otras pinturas existentes en Toledo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1992, pp. 425-430. Anteriormente había sido atribuido a Giacinto Brandi. Cf. A. E. Pérez Sánchez, *Pintura del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, p. 246; B. Martínez Caviro, *Conventos de Toledo. Toledo, Castillo interior*, Madrid, 1990, p. 247.
- ⁴² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, 1980, p. 62, n.º 100.
- ⁴³ PALOMINO, 1989, III, p. 409.
- ⁴⁴ P. SIGÜENZA, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid, 1988, p. 515.
- ⁴⁵ P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas*, III, *Autos sacramentales*, "El Santo Rey Don Fernando", ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, 1952, pp. 1301-1302.
- ⁴⁶ Óleo sobre lienzo, 2,65 x 2,61 m. Conservado en la Catedral de Toledo. En 1653, Rizi pintó otro cuadro en que se representa *Don Rodrigo Jiménez de Rada bendiciendo la Catedral de Toledo* (lienzo, 2,62 x 2,64 m.), también en la Catedral, lo que nos da una idea de la importancia que se daba a esta reconstrucción. Cf. el cat. expo. *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, 1986, p. 248, n.º 73, y p. 259, n.º 92.
- ⁴⁷ P. CALDERÓN DE LA BARCA, 1952, pp. 1262-1288.
- ⁴⁸ *Idem.*, pp. 1289-1319.
- ⁴⁹ *Idem.*, p. 1292.
- ⁵⁰ *Idem.*, p. 1295.
- ⁵¹ Ambas miniaturas son óleos sobre cobre (7,9 x 6,5 cm) pertenecientes a una colección particular.
- ⁵² A. ÚBEDA DE LOS COBOS, "Giordano y Carlos II", en *Las cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Madrid, 2003, pp. 74-75.
- ⁵³ In situ (lienzo, 3,21 x 1,69 m). Scavazzi y Ferrari, 2000, p. 353, n.º A673 ; Cat. exp. *Luca Giordano y España*, Madrid, 2002, p. 312.
- ⁵⁴ "*San Fernando ante la Virgen*" de Luca Giordano. *La recuperación de una obra maestra del Museo Municipal de Madrid*, Madrid, 1994.

