

OBRAS INÉDITAS DE LUCAS JORDÁN EN ESPAÑA

MIGUEL HERMOSO CUESTA*

Resumen

El artículo analiza una serie de obras inéditas de Lucas Jordán, realizadas casi con certeza en el período español del artista (1692-1702) y algunas especialmente relevantes. En la medida de lo posible se estudia su iconografía y fuentes documentales, incluyéndose fotografías de las mismas.

The article studies six pictures by Luca Giordano, probably painted during the spanish period of the artist (1692-1702), five of them with religious subjects and one that may could be the last self-portrait of the painter.

* * * * *

A lo largo de cinco años se ha llevado a cabo una labor de investigación en diversos archivos y museos españoles dedicada a clarificar en la medida de lo posible todo lo relacionado con la estancia española del pintor napolitano Luca Giordano (1634-1705). Las causas de su venida a nuestro país, la influencia que la pintura española pudo tener en su arte y, desde luego, las consecuencias que el mismo tendría en el arte posterior. A lo largo de dicho período de tiempo se han hallado un cierto número de obras inéditas, de las que hemos seleccionado para este artículo las que ofrecen menos dudas en cuanto a su autoría, a pesar de que las difíciles condiciones de acceso a las mismas nos han impedido en ocasiones conocer sus medidas con exactitud. Nos ha parecido útil darlas a conocer en vísperas de la celebración del tercer centenario de la marcha del pintor de nuestro país.

San Joaquín y santa Ana con la Virgen niña. Cuéllar (Segovia).
Iglesia de san Miguel

La composición muestra a los padres de la Virgen en primer plano, cogiéndola de los brazos y bajo un rompimiento de gloria en el que aparece la paloma del Espíritu Santo. En primer plano a la izquierda un ángel ofrece un cesto con flores a la protagonista. El lienzo se inspira en el grabado de Schelte a Bolswert sobre composición de Rubens y que

*Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Realiza su tesis doctoral acerca de la pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas.



*Fig. 1. San Joaquín con santa Ana y la Virgen niña. Cuéllar (Segovia).
Iglesia de san Miguel. Detalle.*



*Fig. 2. San Joaquín con santa Ana y la Virgen niña. Cuéllar (Segovia).
Iglesia de san Miguel. Detalle de la parte superior.*



*Fig. 3. San Joaquín con santa Ana y la Virgen niña. Cuéllar (Segovia).
Iglesia de san Miguel. Detalle de la firma.*

representa a la Sagrada Familia, pero Jordán ha acentuado la frontalidad y la simetría de la escena, otorgándole un aire más clasicista.

La Virgen viste túnica blanca y manto azul, san Joaquín, caracterizado como un anciano venerable, con la cabeza cubierta, lleva sobre su jubón abotonado un vistoso manto rojo, mientras santa Ana cubre su cabeza con un velo y viste una túnica ocre con sobrefalda y un manto violeta. Los colores buscan el contraste, pero también la armonía entre la falda ocre de santa Ana y el jubón verdoso de san Joaquín.

La ejecución es muy libre y rápida, de virtuoso, algo más detenida en las carnaciones y más espontánea en las vestiduras, sobre todo en la túnica blanca de la Virgen. La imprimación se transparenta en algunas zonas, en un recurso típico de Jordán para conseguir las sombras y algunos detalles presentan finos contornos en negro, como la mano izquierda de santa Ana. El colorido claro y la sensación de luminosidad, junto con el clasicismo ya mencionado, hacen evidente que esta obra debe situarse cronológicamente en el período de realización de las series de la Vida de la Virgen del Monasterio de Guadalupe y del Museo de Viena, es decir hacia 1696.

El cuadro se halla firmado bajo el pie derecho de santa Ana: «Jordanus F.». El estado de conservación es en general bueno, aunque hay algunas faltas en los bordes del mismo y se halla sucio. Se desconoce la

procedencia del mismo, actualmente se halla colocado en la sacristía, pero con anterioridad se hallaba colgado en el muro del Evangelio de la iglesia.

Duda de santo Tomás y Magdalena penitente.

Madrid. Salesas nuevas. Clausura

Se trata de dos cuadros de similares dimensiones, por lo que tal vez fueran concebidos como pareja. Ambos cuadros se hallan sucios y craquelados, lo que dificulta en parte su análisis.

Con relación a la duda de santo Tomás se trata de un tema que Jordán, al parecer, sólo trató otra vez en su carrera, en un lienzo bastante similar al que nos ocupa y conservado en el Monasterio de El Escorial¹.

El cuadro² muestra a Cristo con el torso desnudo guiando la mano de santo Tomás hasta la llaga del costado con su mano izquierda mientras con la derecha sostiene su manto, en una composición en friso con las figuras en primer plano, la solemnidad y la anatomía de Cristo recuerdan modelos clasicistas, no lejanos a Le Brun mientras el realismo de la figura del apóstol nos recuerda los orígenes naturalistas de Jordán y como es capaz de una versatilidad similar a la de los Carracci, que sabe elegir para cada acción el momento y la expresión más adecuados³. Así es evidente el contraste entre los dedos finos de Cristo y la mano nudosa del santo o el que existe entre sus rostros, sereno el del Salvador y con una expresión de asombro y duda el de santo Tomás, casi como si le costara comprender lo que ve. La escena cobra profundidad gracias a las cabezas de dos apóstoles que se vislumbran en el fondo y que parecen acercarse al primer plano. La pincelada es más detenida en las carnaciones y más libre en los plegados, destacando los empastes en las zonas iluminadas en el manto de santo Tomás.

Por lo que respecta a la Magdalena penitente nos hallamos ante la repetición parcial de una obra anterior de Jordán. Se trata del Éxtasis de la Magdalena⁴ que Jordán pintara para la capilla homónima de la iglesia

¹FERRARI, O.-SCAVIZZI, G. *Luca Giordano*, Nápoles, Electa. 1992. n° A441a. Los estudiosos lo fechan hacia 1688 y afirman que se trata de una obra de taller, aunque reconocen su «luminosidad gaullesca», sus dimensiones son 90 x 173 cm.

²Se halla firmado en el centro de la parte inferior: Jordanus.

³Lo que a veces se ha interpretado como un eclecticismo consecuencia de la falta de una personalidad artística propia es en realidad la aplicación práctica de la Retórica de Aristóteles y del De oratore de Cicerón. Es decir, como adaptar los medios al fin que se quiere conseguir. Como ya señalara FERRARI en Luca Giordano tra naturalismo e barocco. *Bollettino d'arte* (Storia dell'arte), 70, 1990, págs. 344-363.

⁴FERRARI-SCAVIZZI, op. cit. n° A204d. Los estudiosos piensan que se trata de una obra de taller y la fechan entre 1667-68 y 1672.



Fig. 4. *Duda de santo Tomás. Madrid. Salesas nuevas. Clausura.*

napolitana de Santa Maria della Sanità y que de Dominici⁵ calificaba como «opera bellissima». Que en España la composición era conocida lo demuestra la copia ejecutada por José Llanes en 1747⁶ y el cuadro que ahora comentamos.

La Magdalena aparece recostada junto a una roca, con la cabeza apoyada en una mano y el brazo izquierdo alzado en señal de admiración. Eleva su vista al cielo, de donde procede un resplandor. Junto a ella aparecen el pomo de perfumes, un crucifijo y una calavera. Las características técnicas son similares a las de la duda de santo Tomás, las carnacio-

⁵ DE DOMINICI, B. *Le vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani...* Nápoles. 1742, p. 411.

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. *Le tracce di Giordano nella pittura spagnola en Luca Giordano*, Nápoles-Viena-Los Angeles, 2001, pp. 454-462. Al comentar dicho cuadro y su compañero, con la Adoración de los pastores afirma que se tratan de una «inteligente imitación del estilo de Jordán, hasta el punto que harían surgir dudas sobre su atribución si no estuvieran firmadas». En realidad los cuadros presentan una factura algo más plana y los empastes han sido aplicados de forma algo mecánica. El estudioso identifica la Adoración de los pastores como copia del cuadro de la iglesia de los SS. Apostoli de Nápoles, en cambio de la Magdalena dice que «podría ser copia de un original hasta ahora desconocido relacionable con un dibujo del mismo tema (FERRARI-SCAVIZZI fig. 1024)».

La obra que FERRARI-SCAVIZZI ilustran en la figura 1024 de su obra y que se corresponde con el dibujo n° D118 es una visión de la Magdalena que recuerda a la obra napolitana por el grupo de ángeles con la cruz, pero la postura de la santa es completamente distinta.

Por otra parte Eduardo Nappi en Santa Maria della Sanità. Inediti e precisazioni. *Ricerche sul '600 napoletano* 1999, pp. 61-69 dio a conocer nuevos datos acerca de la construcción de la capilla, su altar se erigió en 1660 y la decoración en estuco fue pagada entre 1660 y 1665 a Domenico Barriello, por lo que tal vez habría que adelantar un poco la fecha de realización del lienzo de Jordán.



Fig. 5. *Magdalena penitente. Madrid. Salesas nuevas. Clausura.*

nes se hallan más definidas y el paño muestra una técnica más suelta. Los dedos finos y largos y la expresión de arrobo que encuentra su precedente más inmediato en la pintura de Reni aparecen en obras de hacia 1696-98 por lo que ambos cuadros podrían fecharse en esos años. Si el estado de conservación del primero no es bueno, éste ha sido completamente repintado en la parte del pecho de la santa, que queda ahora oculto por una abundante melena que no tiene nada que ver con el arte de Jordán, tal vez un repinte explique también la escasa calidad del pomo de perfumes, con el que contrastan fragmentos como el rostro de la penitente o la calavera, iluminada rápidamente con una serie de empastes que logran dar la sensación de volumen de la misma.

Puesto que la fundación del convento actual se realizó en el s. XIX, tras la expulsión de la comunidad del monasterio fundado por Bárbara de Braganza, cabe preguntarse si los lienzos son fruto de alguna donación posterior o si formaron parte de las obras de arte legadas por la soberana al primitivo edificio de las Salesas Reales.

La única referencia relacionable con ambas obras la constituye una cita de Ponz⁷ en la que afirma que «se adornó la clausura de diferentes pinturas y son: en la sala de capítulo, de mano de Jordán, San Jerónimo,

⁷ PONZ, A. *Viaje de España*. Madrid 1793 (reedición de Aguilar en 1947 y 1988, vol 2º, p.152).

Santa María Magdalena, la Resurrección de Lázaro y las Bodas de Canaán». Es una referencia demasiado genérica y además no se menciona la Duda de santo Tomás pero en cualquier caso debe ser tenida en cuenta hasta que el origen de la obra pueda precisarse mejor.

Cristo con la cruz a cuestas. Torrijos (Toledo). Colegiata⁸

Cristo aparece de tres cuartos a la derecha, ante un fondo negro, llevando la cruz sobre el hombro izquierdo, con la soga al cuello y coronado de espinas. La cabeza se recorta casi de perfil contra la melena, resaltando como la parte más iluminada de todo el cuadro, a la vez que la de mayor calidad.

La entonación general es nacarada, a base de grises con sombras malvas y rosáceas en las heridas, perfectamente apreciables en el hombro derecho. La factura del rostro es más detenida, con un suave sfumato en ojos y boca. Las pinceladas discurren perfilando las formas y se aprecia su recorrido circular en torno a los labios. La pintura se aplica de forma bastante diluida en el rostro y la barba rubia, casi transparente. En cambio la soga está realizada con rápidos y cortos trazos paralelos; también en las heridas la capa pictórica es más densa y en la corona de espinas se transparenta el cabello, realizado con anterioridad por el artista.

A pesar de la rapidez de ejecución se muestra un cierto virtuosismo en la presentación de los volúmenes, con sombras más densas en la zona inferior y sobre todo en la realización de la expresión de fatiga y serenidad del rostro de Cristo.

No hay muchas representaciones en la obra de Jordán de este episodio, y todas las conocidas fueron realizadas en España. La más antigua parece ser la del Museo del Prado, que Ferrari y Scavizzi fechan hacia 1697⁹. Es una obra muy cuidada, de gran calidad y en la que Griseri veía ecos del arte de Reni¹⁰, aunque parece evidente ante su contemplación directa que el delicado sfumato, las tintas suaves y la pincelada diluida así como el tono íntimo hallan su origen en la pintura de Tiziano, seguramente en el *Ecce Homo* pintado para Carlos V y en el *Cristo ayudado por el Cirineo* que Jordán pudo ver en el altar del oratorio de Felipe II en El Escorial¹¹.

La otra versión que nos interesa es la conservada en el Monasterio

⁸ Óleo sobre lienzo. 90 x 74 cm.

⁹ FERRARI-SCAVIZZI. Op. cit. n.º A595.

¹⁰ GRISERI, A. Luca Giordano, alla maniera di... *Arte Antica e Moderna*. Florencia. 1961, págs. 417-438.

¹¹ Ambos cuadros se conservan hoy en el Museo del Prado.



Fig. 6. Cristo con la cruz a cuestras.
Torrijos (Toledo). Colegiata.



Fig. 7. Cristo con la cruz a cuestras.
Torrijos (Toledo). Colegiata. Detalle.

de la Encarnación, en Madrid¹² y que Ferrari-Scavizzi fechan hacia 1698. En ella Cristo es también representado de medio cuerpo y aparece seguido por un soldado. Técnicamente se halla más cercana a la versión de Torrijos, por lo que una fecha en torno a 1698 parecería también adecuada para ella, aunque compositivamente ésta no hace sino repetir el lienzo del Prado de manera algo más rápida y convencional. Las dimensiones de la obra y el hecho de aislar la figura de Cristo contra un fondo oscuro dotan a la imagen de un fuerte carácter devocional e intimista, destinada a la contemplación por parte del espectador.

El cuadro aparece completamente craquelado, con la pintura adherida muy débilmente, se halla muy sucio, con abundantes pequeñas faltas de color (sobre todo en la zona inferior) y una pequeña rotura en el brazo izquierdo.

La parte inferior ha sido repintada con brochazos violetas, al igual que algunos de los regueros de sangre. La factura de la cruz aparece hoy algo aplanada y el color amortiguado, pero a pesar de todo presenta rasgos de suficiente calidad para ser considerada una obra autógrafa.

¹² FERRARI-SCAVIZZI. Op. cit. n° A640. No comentamos aquí las dos versiones del Cristo de Ocaña (Museo del Prado y Monasterio de El Escorial) por ser la representación de una escultura y no la narración de un episodio de la Pasión. Aunque comparten con la presente obra su carácter devocional.



*Fig. 8. Inmaculada Concepción.
Madrid. Palacio Arzobispal.*



*Fig. 9. Inmaculada Concepción.
Madrid. Palacio Arzobispal. Detalle.*

Se desconoce la procedencia del lienzo, colgado tradicionalmente en la capilla de la Virgen del Pilar, de la colegiata, aunque en la localidad se nos ha indicado que pudo ser una donación del duque de Maqueda, señor de Torrijos¹³.

Inmaculada Concepción. Madrid. Palacio Arzobispal

En el centro del lienzo aparece María, con la mirada baja en señal de modestia y las manos juntas ante el pecho. En suave contrapposto pisa el creciente lunar y está coronada de estrellas. En la parte superior Dios Padre abre sus brazos para acogerla en el Cielo, entre un rompimiento de gloria, mientras a sus pies un grupo de querubines en actitud orante contribuyen con sus posturas a introducir algo de variedad y movimiento en una escena que de otra manera podría resultar demasiado rígida. La parte inferior de la obra está ocupada por un paisaje costero crepuscular en el que se advierten algunos de los símbolos de la letanía lauretana

¹³ Deseo agradecer a d. Julio Longobardo Carriles esta información así como su disponibilidad a la hora de realizar el estudio de la obra, retirada de su ubicación habitual debido a las obras de restauración de la colegiata.

como la palmera o la torre. En el ángulo inferior izquierdo aparece el dragón coronado, vomitando un río de fuego y arrastrando con su cola un tercio de las estrellas del cielo, tal como narra el Apocalipsis.

El cuadro se halla entonado en una gama fría en la que predominan azules y grises, habiéndose logrado a la perfección el efecto de luz crepuscular sobre el mar, el paso de la tarde a la noche, con unas formas que apenas se destacan del fondo montañoso, cuyo perfil (que recuerda en algo la bahía de Nápoles) se ha recortado ligeramente a contraluz mediante unas pinceladas blanquecinas que se confunden con las nubes del horizonte y que contrastan casi en la recreación de un ambiente caliginoso, con la figura del dragón, realizada de una manera mucho más violenta y en tonos ocre y rojizos. Los ropajes de la Virgen están hechos con rapidez, con un pleno dominio de la representación tridimensional. Se puede recorrer perfectamente cada golpe de pincel. Las pinceladas aún se hacen más sueltas en la parte inferior, en el dragón y las rocas.

Las formas están perfectamente definidas, pero sin detallar excesivamente, las sombras incluso están coloreadas, como se puede ver en los brazos del ángel situado a la derecha o en los pliegues de los brazos de la Virgen.

Ésta es muy joven, se trata de una figura corpórea, con peso, pero que parece mucho más leve por la fluidez de la pincelada y los brillos de las telas.

La figura de Dios Padre está completamente abocetada, deshecha en luz, contrastando los tonos más dorados de la parte superior con la gama fría predominante en el resto del lienzo, los dedos se realzan en los extremos por un golpe de pincel con el pigmento algo más claro.

La túnica de María es de un violeta pálido, el manto de un blanco grisáceo con toques de azul. Su figura parece así envuelta en una aureola azul ultramar, mientras que el resto del cuadro muestra un azul más opaco, más nocturno. El color es casi un prelude de la pintura de Fragonard y Boucher.

La pincelada, nerviosa, dibuja directamente las formas y el volumen de los pliegues del manto de la Virgen. Las carnaciones se hallan más difuminadas, siendo especialmente cuidadas las de María y los ángeles de la parte inferior.

La representación de la Inmaculada es un tema tratado en diversas ocasiones por Jordán y que admite diversas variantes. En ocasiones aparece sola, como en la versión del Palacio Pitti¹⁴ o en la de la colección

¹⁴FERRARI-SCAVIZZI, op. cit. n° A442.

del Banco di Napoli¹⁵. Otras veces se muestra en presencia de Dios Padre, como en el lienzo de la catedral de Cosenza (del que se conserva una réplica autógrafa en el propio Palacio Arzobispal de Madrid) e incluso contemplado como san Miguel lucha con el demonio, como en el lienzo de la sacristía del Palacio Real de Madrid.

Pero si en algo se distingue el cuadro que estamos estudiando de los mencionados hasta ahora es en la gama cromática, en ningún otro aparece la Inmaculada vestida completamente de blanco, aunque la postura, las manos cruzadas ante el pecho y la mirada baja reaparecen en las versiones de la iglesia napolitana de Santa Maria dei Miracoli y en la de la colección del marqués de Talora¹⁶.

La técnica es similar al San Fernando ante la Virgen del Museo Municipal de Madrid, por lo que cabría pensar que se trata de obras más o menos contemporáneas, en concreto pienso que la Inmaculada podría fecharse entre 1700 y 1702, pues da la sensación, como afirmaba Solimena de haber sido «dipinta tutta in un fiato, e con una sola girata di pennello»¹⁷. Desde luego se trata de una de las obras maestras del período español del artista y muestra hasta que punto había asimilado las tendencias del gusto de la Corte, tanto por el tema como por la técnica y la iconografía. La gama de colores fríos recuerda a Velázquez y la pincelada suelta a la mejor pintura veneciana, por otra parte hay algo en la figura de la Virgen, en su carácter casi infantil y modesto pero a la vez consciente de su papel que la acerca a los modelos de Alonso Cano.

El lienzo, que ha conservado su marco original, parece pensado para ocupar un altar mayor. El propio Jordán había experimentado con esta fórmula, prescindiendo de un marco arquitectónico para su obra en la Batalla de Clavijo de las Comendadoras de Santiago, en Madrid y volvería a repetir el esquema en el lienzo para el Hospicio de la Corte. Aunque ya era conocido en España, como muestra la Apoteosis de la Inmaculada, de Francisco Rizzi en el presbiterio del convento de las Gaitanas, en Toledo.

Con toda probabilidad se trata del lienzo que Ponz vió en el altar mayor de la capilla del palacio del Príncipe Pío en Madrid¹⁸ a finales del

¹⁵ El cuadro se encuentra en la Villa Pignatelli de Nápoles y fue adquirido en Génova, no aparece recogido por FERRARI-SCAVIZZI en su monografía.

¹⁶ FERRARI-SCAVIZZI, n° A337 y A 338 respectivamente. Ambas están fechadas en 1683.

¹⁷ El comentario de Solimena, relativo a la bóveda de la capilla del Tesoro de la Cartuja de san Martino de Nápoles lo recoge DE DOMINICI, B. op. cit. p. 430.

¹⁸ PONZ, A. op. cit. (vol 2º, p. 185) afirma que «es considerable el número de pinturas del príncipe Pío entre copias y originales, así en la casa de la Florida como en la de enfrente, los Afligidos (...) La Concepción del altar principal de la capilla es de Jordán.

s. XVIII y que seguía en él en 1800¹⁹ cuando lo recoge Ceán²⁰. Dicha capilla fue demolida en el s. XIX y la obra entonces debió pasar a ser propiedad de la Iglesia²¹.

Autorretrato. Madrid. Colección particular²²

Se trata de un retrato de busto en el que aparece representado un hombre de perfil a la izquierda. Viste jubón y manto negros y golilla blanca y lleva unos anteojos sobre la nariz. El lienzo presenta una imprimación marrón que se transparenta en distintos lugares. La obra ha sido ejecutada con rapidez, con una pincelada suelta pero presenta la superficie pictórica muy desgastada con pérdidas de pintura y extensos barridos que la última restauración ha mitigado sólo en parte, así, la zona en sombra desde la mejilla al cuello no tiene volumen y es evidente la pérdida de las veladuras. El dibujo de la golilla es muy seco y rígido y los quevedos no presentan una perspectiva del todo convincente, sin embargo la fuerte caracterización del rostro o detalles como la línea más clara en la base del cuello, imprescindible para conseguir su volumen indican que tal vez la obra pudo ser un autógrafo del pintor napolitano, tan repintada y maltratada con el paso del tiempo que hoy es imposible afirmar esa autoría sin dudas.

Independientemente del estado en que hoy se halla el cuadro podría refrendar la atribución a Lucas Jordán la firma, «Luca Giordano F», que aparece en su reverso, trazada con un pincel fino y con una forma usual en el pintor, y con la presencia de la F que indica su autoría y no su carácter de copia.

Otro de los problemas que presenta la obra es la identificación del retratado, evidentemente vestido a la moda española de los dos últimos tercios del s. XVII. Entre todos los inventarios de colecciones madrileñas de pintura de los ss. XVII y XVIII consultados la única obra que coincide con las dimensiones de la presente es «Un Retratto de tres quartas de alto de mano de Jordan Caveza de Philipini pintado Con el dedo Sin

¹⁹A pesar de que como afirma el mismo PONZ en una nota marginal «La gran colección del príncipe Pío se ha deshecho y vendido».

²⁰CEÁN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario histórico...* Madrid 1800, p. 348: «Capilla del príncipe Pío. La Concepción del altar mayor».

²¹Por eso extraña que FERRARI-SCAVIZZI (n.º A602) puedan mencionarla en la «Capilla de la Concepción», en Madrid. Los estudiosos italianos no incluyen las dimensiones ni fotografía del cuadro, que fechan hacia 1697, ni siquiera una somera descripción, pero recogen la opinión de ARES ESPADA que, lógicamente, consideraba el lienzo perdido, pues nunca se ha expuesto al público en la segunda mitad del s. XX. Todo parece indicar que dichos autores no conocían la presente obra en 1992. El cuadro fue restaurado en 1997.

²² Óleo sobre lienzo. 59,5 x 48,5 cm.



Fig. 10. Autorretrato. Madrid. Colección particular.

Marco tasado en quatro doblos....004.» y mencionado en la Testamentaria de Carlos II, comenzada a redactar en 1700. En esa fecha la obra se hallaba en el Obrador de los pintores de Cámara en el Alcázar de Madrid. Es evidente que la presente obra no se halla pintada con el dedo y a pesar de que no se conocen otros retratos de Philipini, pienso que se puede afirmar que el retratado es el propio Luca Giordano, ya que de haber sido otra persona parecería más lógico representarla con un instrumento indicativo de su oficio. Esto hace más conflictivo el cuadro, al no haberse conservado ningún autorretrato del pintor realizado en una edad tan madura.

No es fácil hallar descripciones físicas del pintor entre los tratadistas antiguos, incluso en las obras de aquellos que lo conocieron, más interesados en ensalzar su arte que sus facciones. En la «Relatione» autobiográfica, fechada el 13 de agosto de 1681, no hay ninguna mención de la fisonomía del artista. Francesco Saverio Baldinucci es el primero en

hacerlo cuando afirma en su vida del artista, escrita entre 1710 y 1721, que Jordán era «de buena estatura y fuerte complexión, con el pelo negro y un rostro rudo y severo»²³. Palomino en su obra editada en 1724 no incluye ninguna descripción física del pintor a pesar de haberlo conocido personalmente, y tampoco la incluye Ceán en 1800 a pesar de mencionar datos que Palomino no registra en su texto.

La descripción más fiable (y casi la única) parece la de Bernardo de Dominici en la edición de 1742 de sus «Vidas»²⁴ y que casi se opone a la realizada por Baldinucci. En ella afirma que fue «de estatura normal, proporcionado en sus partes, pero de cuerpo más bien delicado y seco, pero puesto que vestía a la española, con golilla en el cuello, parecía más alto de lo que era. Era de rostro enjuto, y algo pálido, con nariz prominente, por lo que le alzaba un poco la boca. Su mirada parecía más severa y melancólica que jovial y alegre...»²⁵ y en otra parte de su narración afirma «a primera vista parecía austero e hipocondríaco, puesto que era de rostro más bien alargado que ovalado, y era enjuto de color pálido, como hemos dicho antes, añadiendo que los ojos eran de color castaño, como eran también sus cabellos; digo los cabellos porque si bien se pinta con peluca, y en tal manera se ve en el grabado con su retrato, de todas formas raramente usó la peluca, y en España se mostraba con su pelo, sobre el que llevaba una ligera gorra negra, como se ve en el pequeño retrato enviado a su mujer D^a Margarita, para darle a entender que era falsa la funesta noticia de su muerte en España»²⁶.

Esta descripción podría coincidir de manera general con el retrato que analizamos, pues muestra unos ojos y un pelo castaños, una nariz aguileña y va vestido a la española y demostraría que el retratado es el propio Lucas Jordán, pero hay otra manera de conocer la apariencia física del pintor, y es a través de sus propios autorretratos. El conservado en los Uffizi (h. 1665-70) nos lo muestra vestido de negro y con golilla, a la española, y sin peluca, destacando lo poblado de las cejas, lo prominente de los pómulos así como el grueso labio inferior y una nariz aguileña, rasgos que se mitigan (sobre todo por lo relativo a la nariz) en el cuadro de la Galleria Nazionale d'Arte de Roma pero que se repiten en el más tardío autorretrato de Burghley House (Stamford), en el que ya aparecen los anteojos circulares y el rictus de la boca con las comisuras de los labios hacia abajo. Estos detalles reaparecen en el autorretrato de la Galería de Stuttgart (c. 1685), ahora con los ojos hundidos y la vista cansada

²³ FERRARI, O. Una «Vita» inedita di Luca Giordano. *Napoli Nobilissima* 1966, p. 136.

²⁴ DE DOMINICI, B. op. cit, p. 431.

²⁵ DE DOMINICI, B. Op. Cit. p. 431.

²⁶ DE DOMINICI, B. Op. Cit. pp. 440-441.

y en los de la colección de la duquesa de Cardona y la colección Torrecilla (Madrid), ambos fechados hacia 1692, y en los que el artista lleva una voluminosa peluca y una corbata de encaje.

Estas facciones, aunque más marcadas reaparecen en el autorretrato del ángulo inferior derecho del Conde de Santisteban con su familia, de la National Gallery de Londres, al mostrarse el pintor de tres cuartos y ser más evidente la forma de su nariz, además de la presencia de las gafas, hay que señalar que la ropa que viste es idéntica a la del retratado en el cuadro que nos ocupa. Prácticamente lo mismo podría afirmarse de las que hasta el momento son las últimas representaciones conocidas del pintor, el autorretrato incluido en los Desposorios de la Virgen del Monasterio de Guadalupe (Cáceres), realizado en 1696 y el realizado al fresco en la sacristía de la catedral de Toledo, de hacia 1698.

Uno de los motivos que reaparece constantemente en los autorretratos son las gafas, habiéndose señalado recientemente que constituyen así una especie de «marca» o signo distintivo de Jordán, que se convierte en un objeto lleno de significado²⁷. La débil vista del pintor no es obviada o corregida sino subrayada por la presencia de los quevedos, que además agrandan sus propios ojos, jugando seguramente con la presencia de este objeto que era habitual en las representaciones del sentido de la vista, así el pintor se convierte en «visum», visto, pero también «viso», en italiano rostro, subrayando así cuales son las bases de su arte.

Por todo lo dicho hasta ahora parece lógico suponer que el representado en el lienzo es Lucas Jordán, debiendo lamentar una vez más el estado en el que la obra ha llegado hasta nuestros días y destacando que se trata de la representación más tardía del pintor conocida hasta la fecha, y, caso de ser un autorretrato habría que suponer la utilización de un juego de espejos para poder representarse de perfil en el lienzo.

²⁷ En la ficha correspondiente al autorretrato de la Staatgalerie de Stuttgart en el catálogo de la exposición *Luca Giordano*. Nápoles-Viena-Los Angeles. 2001, n° 103, p. 310. Realizada por Gerlinde Gruber.

