

# LUCA GIORDANO EN LA BASÍLICA DE EL ESCORIAL. FORTUNA CRÍTICA Y RECEPCIÓN SEGÚN TALAVERA, SANTOS Y PALOMINO

Sara Fuentes Lázaro

*Universidad Complutense de Madrid*

*Todo parece vivo porque tiene alma en lo ejecutado.*

*Francisco de los Santos*

1. A cargo de F.S. Balducci. Quedó inédita, pero fue presentada por G. Ceci, «Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici», *Napoli Nobilissima*, vol.VIII, 1899, pp. 163-168, como «Relazione della vita di Luca Giordano pittore celebre fatta sotto li 13 agosto 1681», publicada más recientemente como apéndice en G. de Vito, «Il viaggio di lavoro di Luca Giordano a Venezia e alcune motivazioni per la scelta riberesca», *Ricerche sul '600 napoletano*, Electa, Nápoles, 1991, p. 49.

2. G. de Andrés, «Correspondencia entre Carlos II y el Prior del Monasterio de El Escorial, P.Alonso de Talavera, sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)», *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, vol.V, Real Imprenta del Monasterio, San Lorenzo de El Escorial, 1965.

3. F. de los Santos, *Descripción Breve Del Monasterio De S. Lorenzo El Real Del Escorial: Única Maravilla Del Mundo*, Juan García Infançon, Madrid, 1698.

4. A. Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Aguilar, Madrid, 1988, tomo III, pp. 500-531.

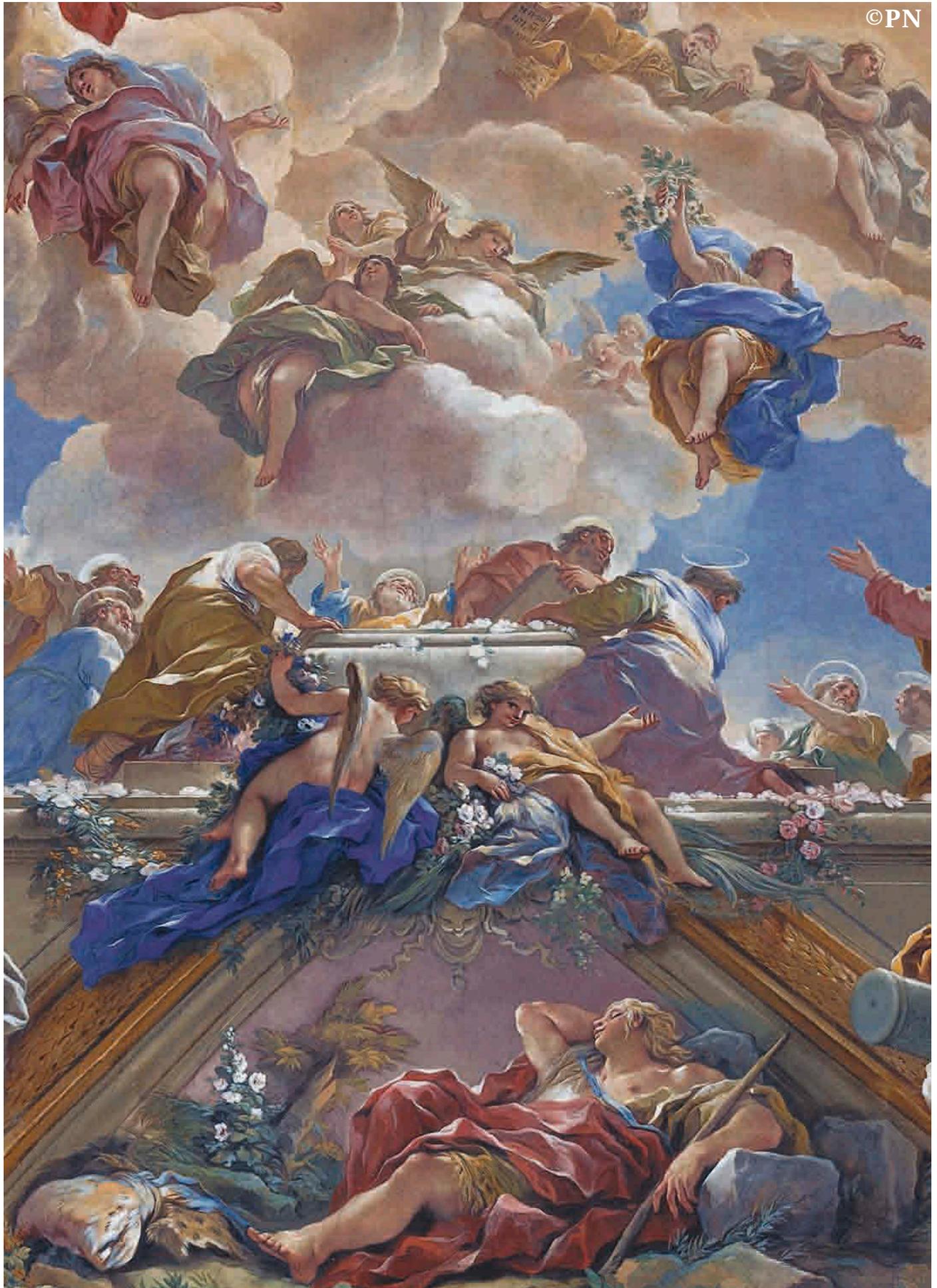
5. A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Casón del Buen Retiro*, Museo del Prado, Madrid, 2008, p. 21.

6. D. García Cueto, *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna*, Tesis Doctoral, Universidad, Granada, 2005, pp. 51-54. En esta obra, el autor realiza una revisión general de esta costumbre desde Francisco de los Cobos hasta Carlos II.

En la serie de frescos que Luca Giordano realizó para Carlos II en El Escorial, el pintor napolitano desplegó un conjunto de formas típicamente italianas, sin otro precedente en España que el propio Monasterio, y sin llegar a experimentar otras influencias a su llegada a Madrid. Las distintas apreciaciones a su obra, independientes de la historiografía italiana que, ya desde 1681, se había hecho eco de su fama temprana<sup>1</sup>, son un testimonio único por su fidelidad y el conocimiento que ofrecen sobre el artista, que al entrar al servicio directo del Rey hizo alarde de todo su talento no solo pictórico, sino también mercantil y cortesano. El presente análisis de las fuentes españolas, en el momento crucial de su estreno escorialense, pretende arrojar nueva luz sobre el origen y motivación de estos comentarios, así como esclarecer y hacer fructificar las distintas percepciones sobre el carácter personal y artístico de Giordano.

Por orden de redacción, la fuente más temprana es la correspondencia entre el Prior Talavera y Carlos II<sup>2</sup>, un documento sobre el nacimiento y desarrollo del encargo, supervisado por el Superior de la comunidad, que debió coordinar el proyecto bajo la impaciente mirada del Rey. En segundo lugar, la descripción del Padre Francisco de los Santos, quien nos transmite como cronista del Real Sitio la primera acogida oficial de la obra<sup>3</sup>. Y, por último, la biografía dedicada a Giordano por Antonio Palomino, consciente de la significación del recién llegado como artista y como cortesano, que se centró en su posición dentro del ambiente madrileño<sup>4</sup>.

La relación con clientes nobles españoles formó parte de la biografía personal y artística de Giordano desde sus precoces comienzos en el entorno de los Virreyes en Nápoles<sup>5</sup>. Como sucedía tradicionalmente, durante el reinado de Felipe IV se buscaron en el mercado internacional artistas capaces de realizar decoraciones con la técnica del fresco en los diferentes Palacios del Rey<sup>6</sup>. La petición de mercedes a cambio de las cuales Giordano accedió finalmente a trasladar-



Luca Giordano, 1693-1694, *Bóveda del Tránsito de la Virgen*, *Detalle del Luneto Norte*, *Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid*, *Patrimonio Nacional*.

se a España data de abril del año 1690, cuando encontramos al Virrey Francisco Benavides como Valedor<sup>7</sup>. La correspondencia nos revela la altísima estima que el Rey tenía por Giordano y el cuidado desplegado en el proyecto de su llegada, desde años antes de que se concretara<sup>8</sup>. El Monarca le dedicó frases como «hallándome con particular satisfacción de su obrar y habilidad, deseando que reconozca mi gratitud para que continúe con mayor aliento»<sup>9</sup> tan solo cuarenta y siete días tras su instalación en la Corte (3 de julio de 1692). Esta es una prueba de la fama que le precedía y de la capacidad artística y cortesana de Giordano, que sin haber acometido aún su principal obligación ni haber demostrado su mayor talento —la pintura al fresco—, ya se había hecho merecedor de las máximas atenciones. Es simbólicamente fundamental, asimismo, que Carlos II distinguiera al que deseaba fuera su Pintor de Cámara<sup>10</sup>, igual que su padre hizo con Velázquez, demostrando haber heredado el interés por los asuntos artísticos y percibir la importancia de su autoridad mediante las empresas suntuarias<sup>11</sup>. Conocedor de sus posibilidades, el Rey se sirvió de Giordano como instrumento renovador en sus proyectos, que confirieron a los espacios cortesanos un carácter de prestigioso esplendor, refuerzo de la imagen de la Monarquía ante quienes ya organizaban la sucesión extranjera del trono sin herederos de España<sup>12</sup>.

## LA CORRESPONDENCIA ENTRE EL REY Y EL PRIOR

La correspondencia entre Carlos II, a través de su Secretario personal Don Eugenio Marbán y Mallea, y el Prior de la congregación jerónima de El Escorial, conservada en el Archivo General de Palacio, contiene más de 79 epístolas referentes a los frescos pintados por Giordano en la escalera del claustro principal y las bóvedas de la Basílica, redactadas para satisfacer el interés del Rey, un auténtico admirador de todo lo que tuviera relación con el Monasterio<sup>13</sup>. Como decía su propio Secretario: «la curiosidad de su majestad no quiere ignorar cosa alguna de las que toca a esta Santa Casa»<sup>14</sup>. Su correspondiente, Fray Alonso de Talavera, fue Catedrático de Teología durante doce años, además de Predicador Real, Visitador de Castilla y por seis años Prior escurialense (desde el 5 de mayo de 1690 hasta el 13 del mismo mes de 1696).

Giordano trabajó en El Escorial desde septiembre de 1692 hasta finales de agosto de 1694, pintando de su mano once bóvedas, sin que sus ayudantes se ocuparan más que de tareas secundarias, como preparar los colores, trasladar el dibujo o aplicar los fondos de celajes. En los primeros ocho de los veintidós meses que le llevó el trabajo, pintó al «buen fresco» el techo sobre la gran escalera principal con *La Gloria de la Monarquía Hispánica*, y el friso que recorre su base con la batalla, asedio y rendición de San Quintín, además de la fundación del Monasterio por Felipe II. En mayo de 1693 pasó a la Basílica, donde con la misma técnica se ocupó de decorar las bóvedas sobre los tramos cuadrados de las cuatro esquinas<sup>15</sup>. A partir de finales de aquel año, pintó los dos extremos de la nave central: primero el que se encuentra sobre el presbiterio, y luego el que se halla frente al coro.

7. G. M. Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico e historia en la España Moderna: los IX condes de Santisteban del Puerto*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén, 2006, pp. 134 y ss.; M.<sup>a</sup> J. Muñoz González, «Documentos inéditos sobre la llegada a España de Luca Giordano», *Ricerche sul '600 napoletano*, Electa, Nápoles, 2003-2004, pp. 158 y ss.; A. Úbeda de los Cobos, 2008, pp. 19 y ss. [*op. cit.* n. 5].

8. D. Carr, *Luca Giordano at the Escorial. The frescoes for Charles II*, Columbia University Press, Nueva York, 1987, vol. II, ap. I, doc. 3, p. 70.

9. *Ibidem*, doc. 14, p. 80.

10. Incluso «parece que tuvo el monopolio de la representación regia», según A. Úbeda de los Cobos, «Luca Giordano y Carlos II», en *Cortes del Barroco: de Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, Cat. Expo., F. Checa (com.), Palacio Real de Aranjuez, Madrid, 2003, p. 75.

11. Se ocupa de este asunto M. Morán Turina, «Carlos II y El Escorial», en «Carlos II. El rey y su entorno cortesano», Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009, en prensa.

12. El refuerzo de la imagen de la Monarquía a través de la representación artística es uno de los temas centrales tratado por A. Úbeda de los Cobos, 2003, pp. 73 y ss. [*op. cit.* n. 10].

13. Véase M. Morán Turina, 2009, [*op. cit.* n. 11].

14. G. de Andrés, 1965, p. 222 [*op. cit.* n. 2].

15. La técnica usada por Giordano es la del *buon fresco*, ágil pero con preocupación por la calidad del acabado que trabaja mediante abundantes retoques a seco, como demuestran los análisis realizados con motivo de la restauración llevada a cabo entre los años 2000 y 2007. En la escalera fue algo más contenida, pero en la Basílica pintó de un modo más libre y rápido. (Fuente: Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional).



Luca Giordano, *Bóveda de La Gloria de la Monarquía Hispánica, Detalle del retrato de Carlos II junto a Mariana de Neoburgo y Mariana de Austria, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

Cinco meses después empezaba a trabajar sobre las bóvedas que cubren los brazos del crucero; y finalmente, en los últimos tres meses de actividad, realizó los frescos sobre los dos tránsitos que dan acceso al coro de los monjes desde el Colegio y desde el Convento. En cuanto a los temas, las dos primeras bóvedas de la Basílica se relacionaron con los altares de reliquias de las capillas que cubrían, dedicados, respectivamente, a la Virgen y a San Jerónimo. Las bóvedas de los extremos al oeste de las naves laterales representan dos escenas de triunfo: el de la Iglesia Militante y el de la Pureza Virginal. Ante el presbiterio, se situó el motivo del *Tránsito*; y ante el coro, el del *Juicio Final*. El extremo norte del crucero albergaba la pintura sobre la victoria del pueblo de Israel contra los Amalecitas; y el sur, el Paso del Mar Rojo. Las dos últimas bóvedas que pintó, flanqueando el coro, contenían, cada una, cuatro hechos de la historia del Rey David (entrando desde el Convento) y otros tantos episodios sobre el Rey Salomón (desde el Colegio).

No consta que se firmase contrato alguno para regular el cometido de Giordano en España, que simplemente cobraba como servidor de la Casa del Rey<sup>16</sup>. En El Escorial tampoco se trazó un encargo global del proyecto; no existía un plan previo sobre en qué lugares se iba a intervenir, como se deduce del

16. V. Lleó, «The painter and the diplomat: Luca Giordano and the viceroy, count of Santisteban», en E. Cropper (ed.), *The diplomacy of art: artistic creation and politics in Seicento Italy*, Nuova Alfa, Milán, 2000, pp. 121 y ss.

examen de la correspondencia. Al no haberse redactado un programa iconográfico previo para la decoración de la Basílica, el contenido de los frescos que se proporcionaba a Giordano se elaboró según se desarrollaban los trabajos, reuniéndose el Prior Talavera y el Padre Francisco de los Santos, a instancia del Rey, para decidir los episodios que se representarían, que luego eran sometidos a la aprobación del Monarca<sup>17</sup>. La explicación doctrinal de los temas elegidos casi puede decirse que se realizó a posteriori, porque, como ya afirmó Úbeda de los Cobos<sup>18</sup>, la confianza del Prior fue asentándose en Giordano, hasta el punto de que pronto se le permitió rodear los asuntos propuestos con las figuras y adornos que le fueran más propicios para la representación pictórica<sup>19</sup>. Según se desprende de diferentes fragmentos de la correspondencia, no eran solo detalles decorativos o superfluos los que aportaba el pintor, sino los necesarios para el desarrollo del argumento en sí, aunque siempre estuviese «asistido con la inventiva y elección» de los temas<sup>20</sup>.

Esta correspondencia tan esclarecedora sobre la primera gran demostración de Giordano a las órdenes de Carlos II suministra al tiempo una cierta cantidad de noticias sobre la significación de El Escorial para el Rey, y sus preocupaciones respecto a su decoración. El Monarca supervisaba personalmente los trabajos, dejando entrever alguna vez —cuando ordena que se tomen decisiones, «sin hacer pie fijo de las ofertas de don Jordán»— que, debido a la trascendencia de la obra escorialense, los intereses de los actores principales del proyecto entraban frecuentemente en conflicto. Por una parte, el pintor ansiaba consagrarse definitivamente dentro de la tradición de los grandes protectores de las artes que fueron los Austrias; pero, en ocasiones, esa pretensión debía someterse a la voluntad fiscalizadora del Rey, en el monumento más importante y simbólico para la posteridad de su dinastía. Una fricción que se saldó con la imposición de Carlos II tuvo origen en su deseo de que, una vez terminados los frescos de la escalera principal del Convento, Giordano restaurara las pinturas contiguas, de época de Felipe II<sup>21</sup>. Esta orden pudo alentar al ambicioso Luca a proponer después una transformación en el ornato del presbiterio, alegando la disonancia entre la *Coronación de María de Cambiaso* y la pintura que él tenía encargo de realizar, con el tema del *Tránsito de la Virgen*. Presentó su proyecto para desplegar una moderna composición ilusionista en la que ambos motivos marianos, pintados *ex novo* por él, se fundirían por detrás del arco fajón que separa las dos bóvedas. Esta idea fue admitida en un primer momento por el Prior Talavera y por el Maestro Mayor de Obras Reales, José del Olmo, aunque opusieron algunas razones<sup>22</sup>; si bien estos frescos no gozaban de una buena opinión<sup>23</sup>, estaban protegidos por la exigencia de continuidad artística con la fundación de la fábrica. El debate se mantuvo abierto a lo largo de seis cartas cruzadas entre el Alcázar y El Escorial del 28 de septiembre al 9 de octubre, zanjándose la cuestión con una tajante negativa del Monarca: «por ningún caso se pique la coronación de Luqueto»<sup>24</sup>.

Las noticias de los trabajos de El Escorial eran para el Monarca un motivo de evasión, en un momento en que la situación de extrema debilidad del Estado escapaba a su inhábil acción de gobierno.

17. Nada he podido encontrar que confirme la noticia recogida por el Marqués de Lozoya, «La pintura al fresco en El Escorial: Lucas Jordán», en *El Escorial 1563-1963: IV Centenario de la fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real*, Patrimonio Nacional, San Lorenzo de El Escorial, 1963, tomo II, p. 463; y C. von der Osten Sacken, *El Escorial: estudio iconológico*, Xarait, Madrid, 1984, p. 164, sobre la intención de Carlos II de incluir en el programa iconográfico de las bóvedas de la Basílica temas referentes al «misterio del Amor». El dato parece aún menos atendible si consideramos que el Rey rechazó los temas abstractos y místicos a favor de los históricos, como confirman el contenido de las cartas fechadas el 11 de febrero y el 7 de septiembre de 1693 (G. de Andrés, 1965, pp. 21 y 237, respectivamente [op. cit. n. 2]).

18. «Giordano pronto se ganó la confianza de Talavera, que permitió frecuentemente a “don Lucas” proponer modificaciones que afectaban a cuestiones artísticas e incluso doctrinales», A. Úbeda de los Cobos, 2008, p. 148 [op. cit. n. 5].

19. D. Carr, 1987, vol. II, ap. I, doc. 24, p. 95 [op. cit. n. 8].

20. G. de Andrés, 1965, p. 228 [op. cit. n. 2].

21. *Ibíd.*, p. 221.

22. Desde el 28 ó 29 de septiembre de 1693, en que queda registrada la primera mención al asunto, no parece que exista una auténtica oposición (G. de Andrés, 1965, p. 241 [op. cit. n. 2]).

23. M. Newcome, «Fresquistas genoveses en El Escorial», en M. di Giampaolo (coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Electa, Madrid, 1994, p. 29.

24. G. de Andrés, 1965, p. 245 [op. cit. n. 2].



Luca Cambiaso, 1584, *Bóveda de La Coronación de la Virgen*, *Basilica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional.

Hase divertido su majestad de sus prolijos y penosos cuidados con la relación que V. R.<sup>a</sup> hace de los primores de Jordán, de que permita Nuestro Señor goce por mucho tiempo, con el gusto que le deseamos sus vasallos, sacándonos a todos del cuidado en que nos tienen las violentas operaciones de franceses que ha tomado Dios por instrumento para atribular y afligir a esta monarquía por nuestros pecados,

se lamentaba Alonso de Talavera, con una resignación que pone de manifiesto el contraste entre las preocupaciones dinásticas y cortesanas del Rey y la dramática situación militar del reino, acosado por sus enemigos<sup>25</sup>.

## LA DESCRIPCIÓN DEL PADRE FRANCISCO DE LOS SANTOS

También encontramos reflejado el interés constante del Rey por este Real Sitio de El Escorial en las crónicas elaboradas por el Padre Francisco de los Santos, donde aparecen detalles sobre la vida cortesana en el Monasterio y las jornadas de Carlos II. En su afán por vincularse a sus antepasados y disfrutar de la misma consideración que ellos, quería dar «tan religioso y católico ejemplo» que cuando hacía allí jornada entraba a «ocupar la silla, que dejó señalada el fundador en el

25. *Ibidem*, p. 284.



26. F. de los Santos, 1698, f. 40 [op. cit. n. 3].

27. P. Kleber Monod, *El poder de los reyes: monarquía y religión en Europa 1589-1715*, Alianza, Madrid, 2001, p. 291.

28. F. J. Campos y Fernández de Sevilla, «La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio de El Escorial», *La ciudad de Dios*, vol. CCIII, núm. 1, 1990, p. 73, n. 16.

29. F. Checa, «Imágenes para el fin de una dinastía: Carlos II en el Escorial», Cat. Expo., F. Checa (com.), Palacio Real de Aranjuez, Madrid, 2003, p. 71.

30. F. de los Santos, 1698, f. 35v [op. cit. n. 3].

31. F. J. Campos y Fernández de Sevilla, 1990, p. 78 [op. cit. n. 28].

32. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II, p. 231 [op. cit. n. 8].

33. *De las excelentes pinturas...*, Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, desde ahora BRME, Ms. J-II-3, ff. 224-239.

34. Si, como apunta el Profesor Checa, fue publicado como folleto, no he podido encontrar ningún ejemplar (F. Checa, 2003, p. 82 [op. cit. n. 29]).

35. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II [op. cit. n. 8].

coro»<sup>26</sup>, lo que nos muestra al Rey siempre consciente, en todos sus gestos, de su posición como heredero de una tradición espiritual<sup>27</sup>.

El jerónimo Francisco de los Santos profesó en San Lorenzo en 1635; fue lector y Catedrático de Sagradas Escrituras en el Colegio Escorialense, así como Maestro de Capilla; ocupó el cargo de Prior de la congregación por dos veces, la última desde el 31 de octubre de 1697 hasta su muerte el 27 de mayo de 1699<sup>28</sup>. Su *Descripción* contiene la explicación doctrinal y la crítica artística de las pinturas, por lo que perdura como transmisora de la percepción y la lectura de sus contemporáneos<sup>29</sup>. Se reconoce en ella un tono general laudatorio, propio de una crónica para la posteridad de su orden, su Monasterio y la Corona, pero también hay una admiración sincera ante estas bóvedas que

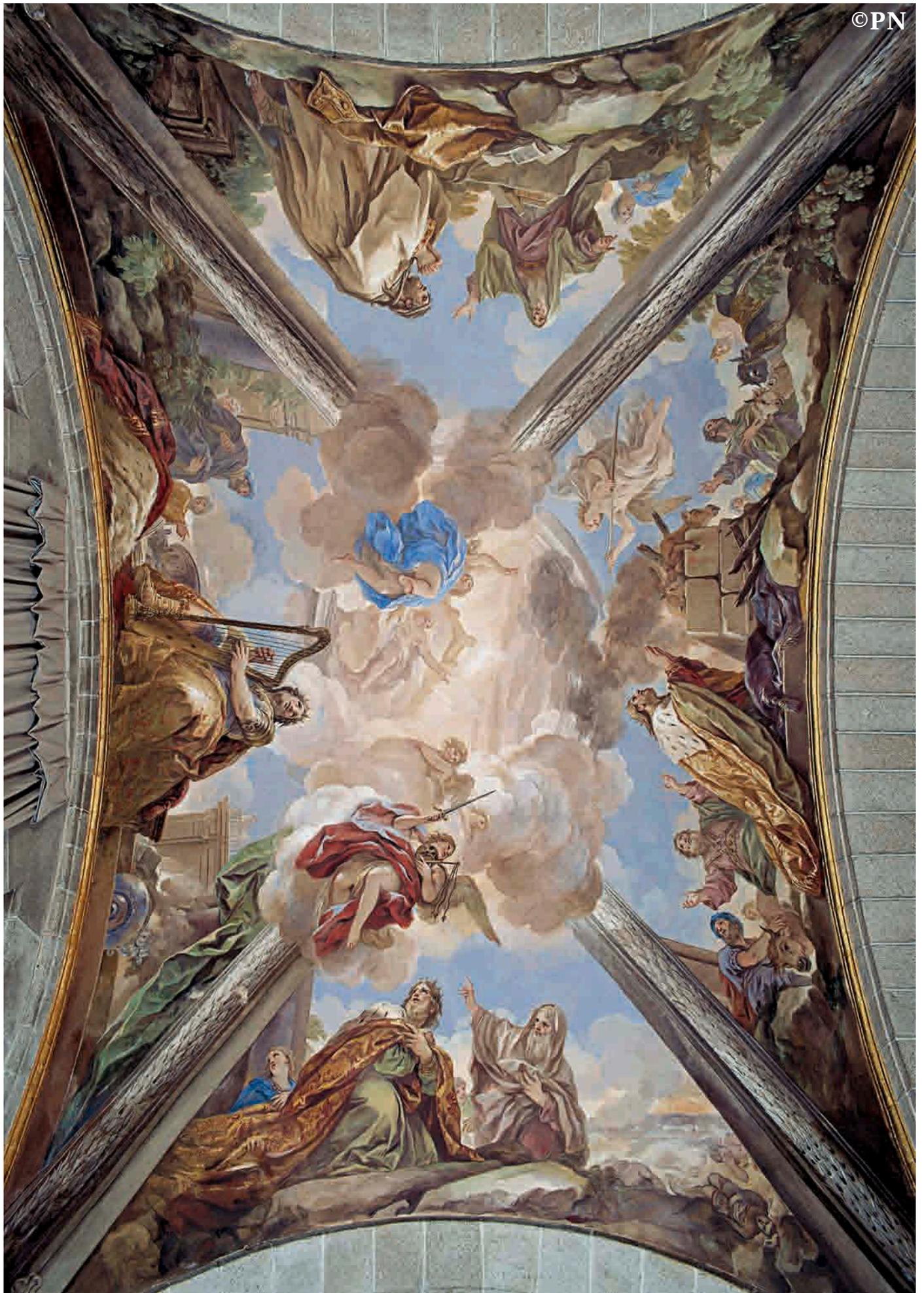
se representan pintadas como vivas: los personajes, de excelente planta, los campos, las distancias, de agradable perspectiva; una vez miradas ceban el gusto para repetir el verlas, siguiéndose al mirar, el admirar, y a la admiración, el aplauso<sup>30</sup>.

Destaca en su discurso la precisión del juicio que dedica a los frescos, demostrando un conocimiento exhaustivo de la doctrina que cimenta el programa y de cada figura pintada: parece que había encontrado en el sentido narrativo de Giordano la expresión perfecta de la devoción del Monasterio. Valoraba esta decoración no solo desde el punto de vista dogmático, sino como obra de arte; y por ello no puedo coincidir con quienes lo consideran «más un tratado teórico, bíblico y patristico, que plástico, formal y estético»<sup>31</sup>. Al formular su propia opinión sobre la belleza de las pinturas, Santos escribe con una evidente sensibilidad crítica y aun poética:

Lo que se ve del cielo, y de la Gloria, suspende, eleva. Los coros de ángeles alegran, lo airoso de sus vuelos y movimientos entretiene. Las nubes parecidísimas, no dirán sino que son de verdad, y que lentamente se mueven con el suave impulso del viento<sup>32</sup>.

En la Real Biblioteca de El Escorial se encuentra un manuscrito titulado *De las excelentes pinturas al fresco con que la Magd. Del Rey Ntro. Señor Carlos II que Dios guarde ha mandado aumentar el adorno del Rl. Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, debido al Padre de los Santos<sup>33</sup>, encuadernado en una varia de documentos<sup>34</sup>, que fue transcrito e incluido en su tesis doctoral por Dawson W. Carr en 1987<sup>35</sup>. El texto es una relación de las pinturas ejecutadas por Giordano en el Monasterio, copia en limpio de la primera redacción que el jerónimo elaboró tras finalizarse la decoración de la Basílica, organizada de modo lógico para quien pretendía documentar la obra, es decir, en el orden de ejecución. El manuscrito no contiene notas personales ni es un borrador, sino una versión acabada poco después de 1695, realizada por un escribano cuyo pulso no temblaba tanto como la mano del fraile que firma y dedica la obra a Su Majestad.

El cronista da comienzo a su escrito con una introducción histórica laudatoria en la que explica brevemente el motivo de la nueva ornamentación del Monasterio: la completa recuperación del edificio tras los accidentes y destrozos causados por el tiempo, para lo cual el Rey desea ir un paso más allá de la exacta reconstrucción, añadiendo la decoración que faltaba. Carlos II, que tras el incendio



Luca Giordano, 1694, *Bóveda de La Historia de David*, *Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*



de 1671 rehízo gran parte del edificio y no dejó constancia de su intervención para respetar la ilusión de permanencia del Monasterio, quiso poner su firma en la fábrica, culminando la decoración pictórica de importantes lugares del conjunto. A continuación, Santos describe los frescos de Giordano, comenzando por la escalera del claustro y terminando por las bóvedas de entrada al coro de la Basílica desde el Colegio y el Convento. Las dos fuentes directas más importantes que conservamos sobre los trabajos de Giordano en el Monasterio, debidas a Santos y a Talavera, tienen orígenes diversos y siguen un esquema similar, pero no coincidente. El Prior correspondiente del Rey basó sus opiniones en las manchas y dibujos que le proporcionaba Giordano para la aprobación real, y en su apreciación directa del trabajo; mientras, el cronista jerónimo seguramente partió de sus propias notas sobre la elaboración del programa y las observaciones posteriores a la terminación de los frescos, posiblemente realizadas desde el ándito que, sobre la cornisa continua, rodea todo el perímetro de la Basílica por el arranque de las bóvedas.

Este manuscrito difiere en puntos importantes de su adaptación publicada. En la cuarta y última redacción de la *Descripción breve del Monasterio De S. Lorenzo El Real del Escorial* (Madrid, 1698), Francisco de los Santos traza una descripción general de la obra, que pretendía poner de manifiesto la trascendencia del Palacio-Monasterio, finalmente acabado con las adiciones del Panteón, el altar de la Sagrada Forma y las pinturas de Giordano. Los frescos de la Basílica son referidos a continuación del capítulo dedicado al altar mayor (Discurso VIII), y la escalera aparece reseñada junto con la arquitectura y decoración del claustro de los monjes (Discurso XII). Al incluir en la cuarta reedición de la obra el contenido del manuscrito, el cronista lo reordenó para integrarlo con la descripción de las obras preexistentes en el Monasterio, tratando las pinturas según la importancia del emplazamiento de su bóveda y procediendo de manera topográfica, no cronológica. La publicación de 1698 reaprovechó la literalidad del texto original, aunque no incluyó la introducción histórica ni el orden de realización del artista, para poder enlazar la descripción del fresco de Cambiaso sobre el presbiterio con la del adyacente que pintó Giordano.

La *Descripción* finalmente divulgada por Santos ponía en relación los elementos más excelsos de la decoración de la Basílica entre sí, por ejemplo, haciendo depender el nuevo motivo completado en tiempos de Carlos II de los antiguos frescos del presbiterio y los temas representados en las pinturas del retablo. Esta concordancia venía dada a su vez por la actitud de Luca Giordano respecto a las obras preexistentes en la Basílica: su experiencia, su sentido del decoro, su capacidad técnica y la variedad de sus recursos expresivos, hacen de las diez bóvedas que pintó en la iglesia escurialense un muestrario de formas y géneros. Según señala Carr, las bóvedas de la Basílica están concebidas temáticamente por pares<sup>36</sup>, y por parejas se pintaron, una a continuación de la otra. Su técnica de ejecución se muestra homogénea en toda la Basílica, pero su concepción compositiva es significativamente variada<sup>37</sup>, y por ello propongo para clasificarlas una agrupación distinta —aunque complementaria— de la de Ferrari<sup>38</sup>, que basaré en los recursos constructivos de las escenas.

36. *Ibidem*, vol. I, p. 19.

37. No se han encontrado diferencias en la preparación o en las características de la capa pictórica entre las distintas bóvedas de la Basílica pintadas por Giordano, según revela una primera interpretación de los datos recogidos por la restauración realizada entre los años 2000 y 2007, todavía no publicados. (Fuente: Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional).

38. O. Ferrari, *Luca Giordano*, Electa, Nápoles, 1966, tomo I, pp. 143 y ss.



Luca Giordano, 1693, *Bóveda del Triunfo de la Pureza Virginal, Detalle del Carro conducido por La Inmaculada, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

Los frescos de las dos bóvedas sobre los altares de reliquias presentan una estructura turbinosa muy italiana, como también las dos bóvedas de los Triunfos. Estas primeras cuatro obras conforman un conjunto homogéneo condicionado por la escasa visibilidad de su emplazamiento, la pobre iluminación, la misma forma del paño de la bóveda vaída y la independencia de obras pictóricas preexistentes en el templo escurialense. Santos las considera en su totalidad inferiores al resto de las pinturas<sup>39</sup>, aunque también aprecia en ellas las mejores cualidades, especialmente en las del extremo este, como «la galante disposición», «los movimientos muy naturales en el ministerio al que se aplican [las figuras]», que «no hacen confusión, como dicen algunos, que en Triunfos semejantes, es inexcusable la multitud, y el concurso; y más cuando todo sirve a la celebridad»<sup>40</sup>.

Las bóvedas frente al presbiterio y junto al coro forman otra pareja caracterizada por la categoría de su ubicación, su iluminación más abundante y homogénea, la visibilidad absoluta, y un mismo trato en relación con la arquitectura; pero, sobre todo, ambos frescos se hallan condicionados por la presencia inmediata de obras previas, con las que establecen complejas relaciones de mimetismo y emulación. Tanto la bóveda que representa el *Tránsito de la Virgen* como la que contiene el *Juicio Final* son fruto de una concepción semejante. Fueron pintadas en quinto y sexto lugar, respectivamente, después de poner a prueba a Giordano con las

39. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II, p. 232 [op. cit. n. 8].

40. *Ibidem*, p. 246.



cuatro bóvedas de las esquinas del templo, en definitiva subsidiarias en cuanto a consideración y visibilidad. La bóveda del *Tránsito* se incluye en el conjunto temático de exaltación mariana de la capilla mayor, como antecedente temático de la *Asunción* de Zuccaro y la *Coronación* de Cambiaso, que Santos propone como ejemplo de coherencia doctrinal de los nuevos frescos de Carlos II con los pre-existentes. Giordano opta por establecer una relación de concordancia con la *Coronación*, repitiendo su forma de articular el espacio adaptándose a la arquitectura de la vela de las ventanas. En esta bóveda, Luca refrenó su capacidad dramática y la reemplazó por una composición de figuras más contenidas y estáticas, emulando la distribución de reyes, patriarcas y profetas de la estirpe de María de la *Coronación*, salvando la distancia de más de cien años que separan ambos estilos. El uso del color también pretendía enlazar con el trabajo del genovés, ya que el napolitano hizo coincidir los tonos utilizados en los mantos, copió las nervaduras doradas, utilizó el mismo azul como protagonista del fondo, algo más intenso que el aplicado en las cuatro bóvedas anteriores<sup>41</sup>. El resplandor divino que rodea el grupo de la Trinidad con María en la *Coronación* de 1584 parece penetrar en la composición barroca, resolviendo así la cuestión suscitada en la correspondencia de Talavera sobre la solución de su disonancia, de manera que

esta pintura no tiene pincelada que no sea con acierto, y el efecto que hace el ver este *Tránsito* junto con la *Asunción* que está en el retablo, y la *Coronación* en la altura, es de maravillosa armonía y suspensión<sup>42</sup>.

Giordano se empleó a fondo en el acabado de esta pintura, tratando de demostrar su superioridad técnica frente al trazo unitario y estático de Cambiaso. El carácter competitivo del maestro napolitano y su orgullo artístico afloraron por la comparación tan inmediata con los frescos manieristas, pareciéndole necesario retocar sus propias obras, usando colores a la cal o temple de huevo<sup>43</sup>, incluso ya habiéndose cuarteado la superficie a la que regresaba una y otra vez:

el sábado lo gastó en remirar la obra del presbiterio, [...] mostrándose sumamente celoso de que quedase esta obra con toda perfección; y no sé si con algún estudio de que sobresalga en comparación con la inmediata de Luqueto

como observa el Prior Talavera en la carta de fecha 27 de enero de 1693, cuando da parte de la conclusión de esta bóveda del primer tramo frente al presbiterio, asegurando que era lo mejor que había pintado Giordano hasta el momento<sup>44</sup>.

Si en el extremo oriental de la nave mayor Luca había hecho lo posible por coordinar su pintura con la obra manierista, evitando los excesos emocionales y armonizando la gama de color, en la bóveda del *Juicio Final*, en el tramo de la nave central frente al coro de los monjes, su objetivo fue sin duda superar *La Gloria* pintada por Cambiaso, empleando sin restricciones sus recursos dramáticos en radical contraste con la rígida composición del genovés. La estructura de la escena es compleja, forzada por el punto de vista del observador desde el suelo, y movió a Giordano a emplear enérgicos escorzos, perfectamente logrados. Así lo revela una carta del Prior Talavera fechada el 27 de enero de 1694: «subido Luca a los pontones para trabajar el viernes 22 de enero e insatisfecho con el resultado de un escorzo, lo repitió a mano alzada tomándolo del natural, tras pedir a uno

41. Los dos artistas utilizan básicamente azul de esmalte, con una tonalidad final semejante en ambos frescos, pero el estado de conservación de la *Coronación* de Cambiaso, producto de muchos repintes, podría haber alterado este aspecto. (Fuente: Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional).

42. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II, p. 257 [op. cit. n. 8].

43. El análisis técnico de los frescos de Giordano en la Basílica de El Escorial ha permitido apreciar cómo el artista, a pesar de la agilidad de su pintura, cuidaba técnicamente sus acabados. (Fuente: Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional).

44. G. de Andrés, 1965, p. 258 [op. cit. n. 2].



Luca Giordano, 1693-1694, *Bóveda del Tránsito de la Virgen, Detalle de la Muerte de la Virgen, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

de sus ayudantes que se desnudase de cintura para arriba, sirviéndole de modelo a pie de obra»<sup>45</sup>. Gracias a este exacto manejo del dibujo en perspectiva y a la organización en planos de luz, la narración se desarrolla en un espacio infinito que comienza justo sobre nosotros y se abre libremente hacia arriba. El motivo de la llamada a las almas del Último Día, un momento de nuevo precedente al tema desarrollado en el coro, está planteado de un modo audaz y original, aunque no eluda ciertas referencias miguelangelescas, como el estudio anatómico y la monumentalidad de los desnudos de la parte baja, todo «expresado con tal valentía que al verla los más diestros italianos en el arte, no se duda, tendrán mucho que alabar»<sup>46</sup>. En primer plano, Giordano retomó el esquema de las bóvedas de la *Coronación* y el *Tránsito*, utilizando las velas de las ventanas y la cornisa fingida sobre ellas para repartir la gran variedad de figuras aún vacilantes en la oscuridad, los cuerpos a medio salir de las tumbas, los esqueletos. Primeramente, aplicó un fondo claro como base luminosa de toda la composición, y después añadió los grupos de figuras en colores intensos y tintas oscuras, conformando los planos más cercanos al espectador. Esta técnica habitual del pintor se tornó aquí más rica y compleja, ya que fue adaptada al tema escatológico, ensombreciendo el conjunto mediante luces contrastadas. A medida que las formas se adentran en la profundidad de la pintura, su plasticidad se desvanece en tonos malvas, dorados,

45. *Ibidem*, p. 256 [op. cit. n. 2].

46. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II, p. 260 [op. cit. n. 8].



nubes luminosas y celajes, según van acercándose a Cristo, bañado por la luz irreal de un nimbo circular, que se contrapone al cubo de Herrera pintado por Cambiaso a los pies de su *Trinidad*, en el coro: «a la verdad –corroboran Santos–, en la disposición de este Tribunal divino regio, severo y tremendo se cifra lo mejor de esta pintura»<sup>47</sup>.

Las bóvedas que cubren los extremos norte y sur del brazo del crucero forman otra pareja, que tiene en común la iluminación más intensa, un trato idéntico de los elementos arquitectónicos, la adición de pinturas independientes en los testeros flanqueando las ventanas de la base, el mayor desarrollo narrativo del asunto, y la independencia formal y de contenido frente a los frescos manieristas. Gracias a esta relativa autonomía, Giordano pudo dedicar los complicados espacios rectangulares a desplegar sus espléndidas dotes pictóricas para recrear la profundidad y componer masas de figuras mediante el uso del color en planos, sobre todo en el extremo norte, donde todo está «verdaderamente alegre, diferenciado y vistoso»<sup>48</sup>, y pintando innumerables escorzos en la parte sur, «que tiene particular genio este artífice para estas representaciones militares»<sup>49</sup>. Así quedaron

estas historias [...] con rara viveza. Los personajes de excelente planta, los campos, las distancias de agradable perspectiva: una vez miradas, ceban el gusto para repetir el verlas, siguiéndose al mirar, el admirar<sup>50</sup>.

Tanto en el manuscrito como en la cuarta edición de la *Descripción* de Francisco de los Santos, las bóvedas que cubren los accesos al coro de los monjes desde el Colegio y desde el Convento fueron descritas aparte y relegadas al final. El pintor había querido acometer su decoración nada más terminar las primeras cuatro bóvedas de las esquinas del templo, pero el Rey, el Prior Talavera y el Maestro Mayor de Obras determinaron que para no estorbar la celebración de la Semana Santa de 1694, no debía comenzarse a trabajar en los pasos al coro. Aunque sus patronos no juzgaban estos espacios de mucha relevancia, Giordano insistió en su importante papel en relación con las obras ya existentes en esa parte de la Basílica, no solo *La Gloria* de Cambiaso, sino también las suyas propias, el *Triunfo de la Iglesia Militante*, junto al lugar que ocuparía la bóveda con los temas de Salomón, y el *Triunfo de la Pureza Virginal*, junto al acceso decorado con los temas del Rey David<sup>51</sup>. La posibilidad de ser admiradas de cerca, no solo por los colegiales y los monjes que participaban en los oficios, sino además por las personas reales que utilizaban este acceso para asistir a algunas celebraciones y festividades<sup>52</sup>, pudo impulsar al artista napolitano a mostrar en esta fase final de la empresa una nueva variante de su forma de hacer, distinta del resto de sus trabajos de El Escorial<sup>53</sup>; un estilo influido por Tiziano, según Francisco de los Santos<sup>54</sup>. Inició su diseño con gran antelación<sup>55</sup>, a finales de septiembre de 1693, y cuando finalmente pudo dedicarse a él, en julio de 1694, ejecutó composiciones de una claridad dorada y colorida, en la que las figuras recuperan los matices y el modo de composición «monumental» más propios de una tela al óleo; una técnica que utilizó también en varios cuadros que retomaban motivos escorialenses<sup>56</sup>. Esta *maniera* se afirmó en la decoración del despacho antiguo del Rey en Aranjuez, donde aparece Carlos II personificando al dios Jano<sup>57</sup>, como el estilo

47. *Ibidem*, p. 256.

48. *Ibidem*, p. 262.

49. *Ibidem*, p. 265.

50. *Ibidem*, p. 268.

51. G. de Andrés, 1965, p. 241 [op. cit. n. 2].

52. F. de los Santos, 1698, f. 40v [op. cit. n. 3].

53. I. Gutiérrez Pastor, «Luca Giordano en España», *Reales Sitios*, núm. 154, Madrid, 2002, p. 27.

54. F. de los Santos, 1698, f. 41v [op. cit. n. 3].

55. G. de Andrés, 1965, p. 244 [op. cit. n. 2].

56. O. Ferrari, 1966, p. 147 [op. cit. n. 38].

57. Véase J. L. Sancho, «Janus Rex. “Otra cara” de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del Rey», *Reales Sitios*, núm. 154, Madrid, 2002, pp. 34–45.



Luca Giordano, 1694, Bóveda de El Juicio Final, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

característico del «Giordano español». Santos nos transmite su admiración por este bello epílogo de los trabajos escorialenses de Giordano: «son menores que las referidas [bóvedas de la Basílica] en la montea y capacidad, mas a beneficio del pincel, se puede decir que las exceden»; y destaca «la elección de las tintas» y la «variedad de los coloridos» como características formales de las pinturas en las que Luca «dio a ver lo más lucido del Arte»<sup>58</sup>.

Francisco de los Santos se refiere al napolitano a lo largo de su *Descripción* con la denominación de «artífice», un término general que a la vista de su admiración por su trabajo no tiene el sentido peyorativo que algún autor ha querido ver<sup>59</sup>. Queda patente su aprecio en la alambicada defensa que hace del artista, con motivo de los reproches que le dedicaron por el excesivo vacío dejado en el techo del primer tramo de la nave en el lado del Evangelio, en el conjunto de la Inmaculada Concepción, al no haber situado cantidad suficiente de estrellas rodeando a la Virgen. Santos excusa al pintor explicando que, según las Escrituras y su interpretación por San Agustín, «la expulsión del dragón se llevó tras de sí la tercera parte de las estrellas», ahora de menos en el Cielo, y termina: «no fue escasez de pincel, sino estudio, como se reconocerá en las demás pinturas»<sup>60</sup>. Giordano queda así caracterizado por el cronista como un competente maestro del arte barroco y un intérprete solvente de los detalles doctrinales contenidos en los temas desarrollados.

## LA BIOGRAFÍA DE PALOMINO

En la semblanza dedicada a Giordano en el *Parnaso pintoresco y Laureado* (1724), su autor considera que el napolitano era un pintor «más práctico que teórico», pero su «facilidad» —según la información del propio artista— habría sido adiestrada en sus comienzos por el estudio de José de Ribera y Pietro da Cortona, siendo este último maestro de Luca en la pintura al fresco<sup>61</sup>. La admiración se fundaba en la instruida sensibilidad de un compañero de profesión, según prueba que describa su «habilidad y práctica tan universal» que «no se han visto jamás en un artífice, con tan buena gracia y fresca manera», como características diferenciadoras de las obras de Cambio preexistentes en la Basílica, que no merecen comentario alguno por parte de Palomino.

Aunque equivoque la fecha de nacimiento de Luca Giordano<sup>62</sup>, el tratadista cordobés tuvo amplia oportunidad de conocerlo e incluso de estudiarlo bien, y por ello es la principal fuente genérica sobre la experiencia del napolitano en España. Ambos se relacionaron en la Corte como Pintores del Rey, y Giordano influyó poderosamente en la obra de Palomino<sup>63</sup>. Esta relación de confianza y camaradería entre ambos quedó inmortalizada en el retrato del maestro napolitano junto al artista español, representados tras la figura de Felipe II en la escena de la colocación de la primera piedra, en el friso de la escalera del Convento. El hombre representado por Giordano junto a su autorretrato guarda un gran parecido con el grabado de *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, que recoge la efigie de

58. F. de los Santos, 1698, f. 42r [op. cit. n. 3].

59. F. J. Campos y Fernández de Sevilla, «La pintura al fresco de Lucas Jordán en el monasterio de El Escorial», en Id. (ed.), *El Monasterio de El Escorial y la pintura*. Actas del simposio, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, San Lorenzo de El Escorial, 2001, p. 75.

60. F. de los Santos, 1698, f. 37r [op. cit. n. 3].

61. E. Leuschner, «Picturing Rubens picturing. Some observations on Giordano's "Allegory of Peace" of the Prado», *Gazette des Beaux-Arts*, tomo 129, núms. 1540-1541, 1997, p. 199.

62. A. Palomino, 1988, p. 500 [op. cit. n. 4], sitúa su nacimiento en «los años de 1628», aunque Giordano nació el 18 de octubre de 1634.

63. A. E. Pérez Sánchez, «La huella de Luca Giordano en la pintura española», en Id. (com.), *Luca Giordano y España*, Cat. Expo., Patrimonio Nacional, Madrid, 2002, p. 59; A. Úbeda de los Cobos, 2008, p. 51, núm. 118 [op. cit. n. 5]: «La relación entre ambos, más allá de los testimonios aportados por el español, se confirma con el acuerdo del cabildo de Granada de 1702, para que conjuntamente pintaran la cúpula de la capilla mayor de la catedral con una "pintura de gloria».



Luca Giordano, 1694, *Bóveda de la Victoria contra los Amalecitas*, Detalle, *Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, Patrimonio Nacional.

Palomino; pero el fresco capta sus facciones de un modo más minucioso, con un modelado naturalista y cercano<sup>64</sup>. El tratamiento sincero e informal de la imagen apunta al carácter personal del retrato, a pesar del solemne contexto en el que se inserta. Si admitimos que se trata de un guiño amistoso, comprenderemos el silencio de Palomino sobre este retrato, del que no quiso alardear. Se trataría de la primera vez que Giordano realizara durante su pertenencia a la Corte de Carlos II un autorretrato con un acompañante, pero no la última, como puede comprobarse en la ventana fingida en un extremo de la bóveda de la Sacristía de la Catedral de Toledo, donde también aparece un retrato suyo de similares características técnicas, flanqueado también por personas de su círculo más privado: un servidor y un muchacho moreno que podría ser su hijo Nicola, muerto en España.

El pintor y tratadista frecuentó al napolitano desde su misma llegada a Madrid, inicialmente con la misión de informar al Rey. Así, fue enviado a El Escorial a finales de septiembre o principios de octubre de 1692, cuando pintaba la escalera del claustro, con la tarea de juzgar la calidad de Giordano como fresquista, lo cual hasta entonces solo se había intuido en España a través de sus lienzos<sup>65</sup>. Se ha interpretado el seguimiento de Giordano como desconfianza ante lo

64. Esta apreciación originalmente se debe a la restauradora Ana Morrás Ruiz-Falcó, jefa de proyecto de la restauración de la escalera.

65. A. Palomino, 1988, p. 504 [op. cit. n. 4].



Luca Giordano, 1694, *Bóveda de La Historia de Salomón, Detalle del Sueño de Salomón, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

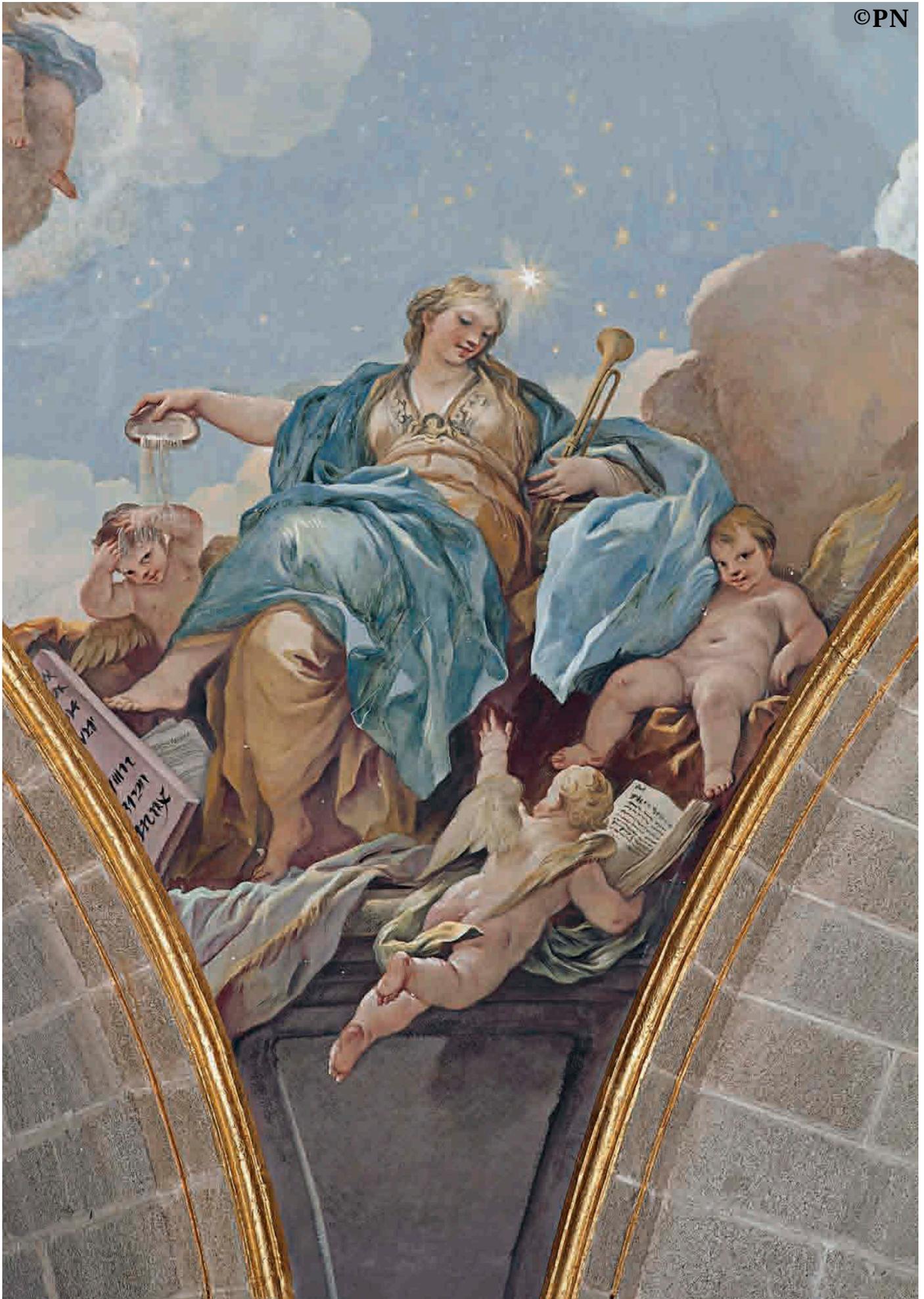
novedoso de su pintura<sup>66</sup>, aunque, tal vez, el sentimiento sería más de curiosidad e impaciencia, pues no cabe que se recelase de la capacidad de un artista tan bien conocido en España y tan tenazmente atraído a la Corte. La vigilancia sobre el napolitano puede que pareciera oportuna debido al carácter del pintor, temperamental e independiente, y también a su edad: tenía 58 años cuando comenzó a trabajar en El Escorial. Palomino menciona en su relato biográfico la orden de Carlos II prohibiendo acudir a verle pintar para no molestarlo<sup>67</sup>, probablemente a petición del propio Giordano. Teniendo en cuenta la acusada autoconsciencia del artista, y que su mayor activo para ganarse el favor del Rey y su círculo consistía en la sofisticada técnica que atesoraba, fruto de una enorme experiencia y prácticamente inédita en España, se comprende que el italiano prefiriese no ser estudiado por los demás artistas de la Corte, potenciales competidores suyos. Por otro lado, el testimonio de un incisivo observador del círculo de la Reina afirma que Giordano, por lo avanzado de su edad, estaba perdiendo vista en un momento de máxima demanda de sus capacidades en Palacio, y el pintor hacía lo posible por ocultarlo<sup>68</sup>.

Palomino es el primero en publicar un dato importante sobre la formación de Giordano: su hipotético paso por el taller de Pietro da Cortona (que debería haber acaecido en su segundo viaje a Roma, cuando se realizaba en el Palacio Pamphilij el fresco de *La Apoteosis de Eneas*, 1651-1654) donde habría aprendido

66. O. Ferrari, 1966, tomo I, p. 137 [op. cit. n. 38].

67. A excepción hecha del propio narrador, informante del Rey (A. Palomino, 1988, p. 502 [op. cit. n. 4]).

68. La fuente se refiere a Enrique Javier Wisner «El Cojo», un astuto personaje del círculo de Mariana de Neoburgo (Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Aguilar, Madrid, 1990, p. 430).



Luca Giordano, 1692, *Bóveda de La Encarnación del Verbo, Detalle de La Sibila Pérsica, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.*

no solo la técnica al fresco, sino también «la belleza y buen gusto» que, según Palomino, pueden reconocerse en el ciclo escurialense como deudores de Berretini<sup>69</sup>. La primera fuente biográfica española de Giordano le caracteriza como un trabajador ambicioso y amante del dinero, algo jactancioso de su caudal, que traía de Italia una posición socioeconómica muy superior a la de cualquier artista contemporáneo en la Corte de Carlos II. Su concepción práctica de la profesión le llevó a conseguir posición y riqueza para él y sus descendientes, honores y ganancias que recopila Palomino en el libro II de su *Teórica de la Pintura*. De esta biografía no se desprende que el Rey de España hiciera caballero a Giordano, como afirma Bernardo de Dominici al confundir el nombramiento como Jefe de los Pintores Reales —recibiendo la llave del taller de Palacio el 10 de agosto de 1694—, con un supuesto título de *cavaliere della chiave d'oro*<sup>70</sup>; aunque Palomino sí describe su comportamiento como perfectamente adaptado al proceder cortesano y sus servidumbres: «Hacía diferentes pinturas para algunos particulares, que se las pagaban, y muy bien, y para regalar a algunos sujetos que había menester gratos, para sus intereses»<sup>71</sup>.

La precisa y documentada descripción de los frescos de El Escorial que aparece en el *Parnaso* planteó dudas sobre su papel en la confección del complejo programa iconográfico representado en las diez bóvedas del templo; polémica cuestión, originada por Palomino y Ceán, que ha perdurado incluso en la historiografía reciente<sup>72</sup>. Una de las razones por las que se ha supuesto que Palomino trabajó en el desarrollo de los motivos de la decoración escurialense se basa en una anécdota protagonizada por él mismo<sup>73</sup> sobre su asistencia al pintor, precisamente en una de las habilidades más celebradas del napolitano, su rara capacidad narrativa<sup>74</sup>, ensalzada por el biógrafo hasta el punto de calificarle de «Herodoto del pincel»<sup>75</sup>. Considerando el contenido del propio relato, junto con el hecho de que Palomino no aparezca ni una sola vez mencionado en la correspondencia sobre el desarrollo del encargo escurialense, y que en el *Museo Pictórico* no se encuentren noticias adicionales sobre el programa, debió de tratarse de una aportación circunstancial y no de una contribución estable. Su cercanía a Giordano hubo de ser grande, aunque muy difícilmente colaboraría con él de un modo constante, por más que su extensa preparación filológica y en materia de Teología pudieran haberle capacitado para ello<sup>76</sup>. El minucioso conocimiento del tema de los frescos que exhibe Palomino se debe en parte a la observación propia, pero sobre todo al uso de la más detallada fuente documental que conservamos sobre la iconografía de las pinturas de la Basílica: la descripción de Francisco de los Santos. Con toda probabilidad el texto concreto que utilizó para su propia obra fue el manuscrito de la Real Biblioteca con la relación original de Santos, que extractó en la biografía de Giordano, aunque conservando su orden característico y varias expresiones literales<sup>77</sup>.

Según revela la documentación del Archivo General de Palacio, mientras duraron los trabajos, Carlos II y su Corte hicieron dos jornadas al Real Sitio de San Lorenzo con el presumible objetivo de ver la obra de su nuevo pintor: una a finales de septiembre de 1692, ya comenzado el fresco sobre la escalera; y otra a

69. A. Palomino, 1988, p. 501 [op. cit. n. 4].

70. B. de Dominici, *Vita del cavaliere D. Luca Giordano*, Francesco Ricciardo, Nápoles, 1729, p. 60.

71. A. Palomino, 1988, p. 519 [op. cit. n. 4].

72. Por ejemplo, M. Mena, «El napolitano Luca Giordano en El Escorial», en M. di Giampaolo (coord.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Electa, Madrid, 1994, p. 210; A. Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001, p. 21, núm. 4; I. Gutiérrez Pastor, 2002, núm. 30 [op. cit. n. 53].

73. A. Palomino, 1988, pp. 378-379 [op. cit. n. 4].

74. O. Ferrari, «Luca Giordano as a history painter», en Id. (com.), *Luca Giordano 1634-1705*, Cat. Expo., Electa, Nápoles, 2001, pp. 43-44.

75. A. Palomino, 1988, p. 531 [op. cit. n. 4].

76. B. Bassegoda, «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», en F. Checa (dir.), *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, SEACEX, Madrid, 2004, p. 95.

77. BRME, Ms. J-II-3, ff. 224-239 [op. cit. n. 33].



Luca Giordano, 1692, Friso bajo la bóveda de la escalera del Convento, Detalle del Autorretrato de Luca Giordano junto a un personaje identificado como Antonio Palomino. Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.

principios de junio de 1693, en la que apenas podría verse terminada la primera bóveda de la Basílica<sup>78</sup>. Palomino nos informa de su presencia en la primera jornada, y pudo ser entonces cuando tomó nota —ya fuera mentalmente o por escrito— de cómo se desarrollaba el trabajo, pues su descripción del mismo (aparecida en 1724) es original y presenta primero el contenido del friso de la base, antes de pasar a la bóveda<sup>79</sup>. Al término del encargo escorialense de Giordano en septiembre de 1694, Francisco de los Santos realizó la descripción de las nuevas pinturas, de la cual el manuscrito de la Biblioteca del Monasterio es una copia a limpio<sup>80</sup>; el hecho de estar dedicada a Carlos II por propia mano de Santos hace suponer que pudo tratarse de una versión dirigida al Rey para conmemorar y agradecer su implicación en la campaña decorativa (como sugiere el tono laudatorio e histórico de la introducción), y perseguía la aprobación del Monarca ante su futura publicación. Con toda seguridad el manuscrito nunca dejó el Monasterio ni llegó a manos del Rey, pues de lo contrario se hallaría actualmente en el Palacio Real; solo tiene sentido que Palomino lo conociera y lo consultase gracias al contacto

78. Las fuentes citan otros proyectos de jornada, pero la documentación en el Archivo General de Palacio solamente arroja datos sobre dos jornadas escorialenses entre 1692 y 1695.

79. Los análisis técnicos efectuados con motivo de la reciente restauración muestran largos rastros de pintura, gotas caídas sobre el friso al pintarse o retocarse abundantemente al seco las partes superiores de la bóveda. Queda abierta a mi juicio, la posibilidad de que Palomino viera la escalera más terminada por la parte del friso que por la bóveda, lo cual explica que describa primero la parte que más acabada pudo observar. (Fuente: Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional).

80. BRME, Ms. J-II-3, ff. 224-239 [*op. cit.* n. 33].



81. D. Carr, 1987, vol. II, ap. II, p. 231 [op. cit. n. 8].

82. A. Palomino, 1988, p. 379 [op. cit. n. 4].

\* Quisiera dejar constancia de mi gratitud al personal del Archivo General de Palacio y de la Biblioteca de El Escorial. Al Profesor Antonio Bonet Correa, por sus lecciones en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Gracias a Ángel Balao González por haberme facilitado el acceso al material inédito sobre la restauración en El Escorial, y a Miguel Morán Turina por permitirme consultar su último artículo sobre Carlos II antes de la publicación. Gracias a José Luis Sancho Gaspar, Ana González Mozo, Juan Luis González García, Ana Sanjuanbenito y José Manuel Rodríguez de Córdoba, por su ayuda. Enorme es mi deuda con Noelia Silva Santa-Cruz y Andrés Úbeda de los Cobos, por su gran apoyo.

con Santos, que se lo habría proporcionado antes de su edición en 1698. Por tanto, el escritor cordobés podría haber comenzado ya en 1692, cuando vigilaba para el Rey el trabajo de Giordano, a tomar buena nota de cómo se había pintado la escalera, para incluirlo en una hipotética obra teórica o biográfica; pero si Antonio Palomino extractó el manuscrito escurialense (en el que sin lugar a dudas basa su relato sobre la Basílica de El Escorial) fue porque por esos años (1695-1698) preparaba su *Museo Pictórico*, o por lo menos la parte del *Parnaso*.

Las principales opiniones directas sobre la extraordinaria madurez del napolitano invitan a reconsiderar tanto su obra en la Basílica —proponiendo una relectura formal de las bóvedas— como el origen de los propios textos que hablan de ella. La correspondencia entre el Rey y Talavera proporciona noticias concretas que caracterizan íntimamente a Giordano, un maestro audaz y ambicioso de oficio impecable, cuya intervención programática crece a medida que se asienta la confianza del Rey y de Talavera y prosperan las muestras de su talento. El Prior nos ofrece una cumplida relación del modo de trabajar de Giordano y de la excelencia de sus resultados, pero la valoración estética de mayor calado se debe al Padre Francisco de los Santos, una de las aportaciones fundamentales de la crítica artística del período, con una precisión de juicio y una sensibilidad propias de un observador cultivado, por ejemplo: «muéstrase [Giordano en la escalera] un gran imitador de Rafael, del Tiziano, de Tintoretto, de Acorezo [Correggio]»<sup>81</sup>. Por más que utilice los lugares comunes propios de la época, Santos desarrolla un auténtico análisis formal y metódico, de origen personal, filtrado por la emulación de su antecesor, el Padre José de Sigüenza, y el contacto directo con Diego Velázquez.

Tanto el cronista como el Prior fueron hombres doctos capaces de elaborar un complejo programa iconográfico a la altura de la dignidad del lugar; pero, como dice Palomino, hacía falta, además de las letras, la inteligencia de la pintura<sup>82</sup>. A pesar de ello, fue Giordano y no Palomino quien diseñó los motivos para representarlos tan decorosa como espectacularmente en la superficie de las bóvedas. El papel de Antonio Palomino como informador designado por el Rey, amigo personal, discípulo y biógrafo de Luca, queda consolidado por las pruebas gráficas (gracias a haber identificado su retrato junto al de Giordano), y las nuevas consideraciones sobre la redacción de su *Museo Pictórico*, en cuya génesis el contacto con el maestro napolitano tuvo significativa importancia.

Estos frescos escurialenses son la máxima realización del virtuosismo técnico y la capacidad narrativa que encumbraron a Giordano, aquí ostensibles en su mejor expresión gracias a los grandes recursos y a la autonomía de que disfrutó en la Corte hispana. La fortuna historiográfica de esta obra ha sido escasa en relación a la magnitud del proyecto y al éxito que supuso su terminación para Carlos II, cuya envergadura le aseguró un lugar de honor como mecenas de las artes junto al resto de su Dinastía. Solamente las fuentes contemporáneas que aquí hemos analizado han podido al fin revelarnos el empeño de Luca Giordano al servicio del Rey, lo versátil de su técnica y la tenacidad de su acabado, la ausencia de pintores colaboradores en su tarea y el impulso de su orgullo para salir victorioso de la comparación con las venerables decoraciones ordenadas por el venerado fundador del Monasterio.



Luca Giordano, 1694, Bóveda de El Paso del Mar Rojo, Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Madrid, Patrimonio Nacional.