

A propósito de un lienzo de Lucas Jordán en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa

Miguel HERMOSO CUESTA
Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
miguelhermoso@pdi.ucm.es

Entregado: 26 de febrero de 2010

Aceptado: 12 de mayo de 2010

RESUMEN

El artículo analiza en profundidad la iconografía y la composición de un lienzo del pintor napolitano Luca Giordano (conocido en España como Lucas Jordán) conservado en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. La obra es reveladora de la sensibilidad contrarreformista de la sociedad napolitana de mediados del siglo XVII pero también del gusto de Carlos IV, monarca que la adquirió para su colección, desde la cual pasó a la de su hija Carlota Joaquina, luego reina de Portugal al casarse con Juan VI.

Palabras clave: Luca Giordano, Lucas Jordán, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Descendimiento, San Francisco de Asís, Carlos IV, Fernando VII, Carlota Joaquina, Juan VI.

On a painting by Luca Giordano in the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon

ABSTRACT

The article deals with the study and the iconography of a painting by Luca Giordano (known in Spain as Lucas Jordán) currently on display at the Museu Nacional de Arte Antiga in Lisbon. The picture reveals the deep religious feelings shared by the people of mid 17th Century Naples, specially marked by the Counter-Reformation, but also the taste of the Spanish monarch Carlos IV, who bought the picture for his collection. After his death the painting passed into the hands of one of his daughters, Carlota Joaquina, queen of Portugal after his marriage to king João VI.

Key words: Luca Giordano, Lucas Jordán, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, Deposition from the Cross, Saint Francis of Assisi, Carlos IV, Fernando VII, Carlota Joaquina, João VI.

Sumario

Estudio de la obra, Fuentes iconográficas de la figura de San Francisco, La presencia de San Francisco en el Descendimiento, Conclusiones. La procedencia de la obra, Documentos.

Estudio de la obra

En el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa se conserva un lienzo del pintor napolitano Luca Giordano (1634-1705) con un tema que tradicionalmente se ha identificado como un Éxtasis de San Francisco de Asís¹(figura 1). En realidad la escena principal del lienzo muestra el Descendimiento de Cristo de la cruz, con la figura del “poverello” al margen de la misma, ocupando el extremo derecho de la obra y con el resto de participantes completamente ajenos a su presencia. En un recurso que tal vez intenta mostrar de esta manera la diferencia cronológica entre los dos episodios representados, al tiempo que ofrece al pintor la oportunidad de incluir por una parte un momento de éxtasis y por otro una escena narrativa, la del descendimiento y posterior traslado de Cristo al sepulcro.

La postura del Salvador, con su rostro en penumbra, marca una diagonal que organiza toda la composición, pudiendo hallarse distintos precedentes para la misma desde las obras con el mismo tema de Tiziano a las de Caravaggio, aunque aquí las anatomías tienen una marcada monumentalidad, que recuerda también a Miguel Ángel² y a una obra más cercana cronológicamente a nuestro pintor, el Entierro de San Andrés, de Mattia Preti en el ábside de Sant’Andrea della Valle en Roma³. Giordano retomaría la composición en numerosas ocasiones, siempre incluyendo algunas variantes, a modo de ejemplo pueden citarse el Descendimiento propiedad de Colnaghi, en Londres, el de colección privada de Rotterdam⁴, el del Museo de

¹ Doctor en Historia del Arte. Profesor interino del Departamento de Historia del Arte II (Moderno) en la Universidad Complutense de Madrid. Óleo sobre lienzo, 173,5 x 228 cm. La bibliografía sobre el cuadro es francamente escasa, siendo mencionado en FERRARI, O. y SCAVIZZI, G. *Luca Giordano*. Nápoles, Electa 1992, p. 253, n° A15, quienes indican que procede de la testamentaria de la reina Carlota Joaquina (1859) y lo fechan hacia 1650-1653. Los mismos estudiosos ponen de manifiesto la escasa repercusión que el lienzo ha tenido en la crítica, citando como bibliografía la guía del museo publicada en 1951 y el libro de VIEIRA SANTOS, A. *Obras primas da pintura estrangeira no Museu de Arte Antiga*, publicado en Lisboa en 1965 y donde aparece reproducido en la lámina n° 77. Una mención aparecetambién en SCAVIZZI, G. Nuovi quadri di Luca Giordano. *Primaparte. Ricerche sul ’600 napoletano. Saggi e documenti*. Nápoles, Electa. 1999, p.143, así como en CASTRO HENRIQUES, A. *Roteiro . Museu Nacional de Arte Antiga* . Lisboa, Instituto Português de Museus. 2003, p. 219 y en PORFÍRIO, J.L. *Pintura Europeia. Roteiro. Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa, Instituto Português de Museus. 2005, p. 143, que incluye también una ilustración reciente del mismo. Para la procedencia del cuadro y dos documentos relativos a la misma puede consultarse HERMOSO CUESTA, M. *Un cuadro del Museu Nacional de Arte Antiga en Lisboa procedente de la colección de Carlos IV. Reales Sitios*. Madrid, Patrimonio Nacional. 2005, n° 165, pp. 74-77

² De hecho la propia postura del protagonista está inspirada en la de Cristo de la Piedad del Vaticano, modelo que, junto con las alegorías de los tiempos del día y la noche y con la perdida Leda, también de Miguel Ángel, Jordán reinterpretaría constantemente a lo largo de su carrera.

³ La analogía con el fresco de Preti ha sido subrayada, en relación con el lienzo de Luca Giordano con el Descendimiento, propiedad de Colnaghi, por Gerstang (citado en Luca Giordano, Nápoles-Viena-Los Angeles. Electa. 2001, p. 98).

⁴ Ambos aparecen reproducidos en SCAVIZZI, G., 1999, op. cit. p. 145. El primero formó parte de la exposición dedicada a Luca Giordano y celebrada en Nápoles, Viena y Los Angeles en 2001, con el n° 11 del catálogo, aparecen reproducidos también en FERRARI-SCAVIZZI. *Luca Giordano. Nuove ricerche e inedite*. Nápoles, Electa. 2003, n° A04 y A015.



Fig. 1. Lucas Jordán. Descendimiento con San Francisco de Asís.
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga

Detroit⁵, el del Pio Monte della Misericordia en Nápoles⁶ (figura 2), el conservado en el Museo dell'Opera del Duomo en Siena⁷ (figura 3) y el subastado en Madrid en 1992⁸. Mostrando de esta manera como era capaz de reinterpretar una y otra vez el mismo tema sin repetirse. El cuerpo de Cristo es el único completamente iluminado, mostrando así su papel protagonista en la composición, mientras que los demás personajes parecen recibir una luz aleatoria que destaca sólo parte de sus figuras, como la mano izquierda de José de Arimatea o la cabeza de San Juan.

⁵ Óleo sobre lienzo, 211 x 160 cm. FERRARI-SCAVIZZI 1992, op. cit. N° A78. V.V.A.A. *Masters of Italian Baroque painting*. The Detroit Institute of Arts. 2005, pp. 98-101, ficha a cargo de R. Ward Bissell.

⁶ Óleo sobre lienzo, 310 x 210 cm. Está firmado y fechado: Jordanus F. 1671. Ferrari-Scavizzi 1992, op. cit. n°A216

⁷ Óleo sobre lienzo, 195 x 139 cm. está firmado en la parte inferior derecha: Jordanus F. Ferrari-Scavizzi 1992, op. cit. n° A327b lo fechan hacia 1682, cronología que acepta TAVOLARI, B. en *Siena. Museo dell'Opera, paintings*. Milán, Silvana Editoriale. 2007, p. 162.

⁸ Óleo sobre lienzo. 102 x 143 cm. Está firmado en la base de la piedra del primer plano: Jordanus. Sotheby's Peel & Asociados. Pintura antigua y escultura. Madrid 27 de octubre de 1992, n° 13.



Fig. 2. Lucas Jordán.
Descendimiento. Nápoles,
Pio Monte della Misericordia

La obra ha sido muy cuidada y estudiada en todos sus detalles, como se aprecia en la representación del esfuerzo realizado por el personaje que sujeta las piernas de Cristo, pues su mano aparece hinchada como si hubiera sido copiada del natural, o en el hecho de que la llaga del costado de Cristo se vuelva a abrir como consecuencia de la fuerza que Nicodemo y José de Arimatea hacen para impedir que el cuerpo caiga al suelo. El esfuerzo y el tono de piel de estos personajes contrastan con la lividez de la carne de Cristo y con la blancura y delicadeza de la Magdalena, cuya túnica parece ser de un tono malva. El colorido parece estar dominado por tonos ocre y terrosos, apagados, pero esta percepción puede estar motivada por el estado actual del cuadro⁹.

La pincelada es muy empastada en las luces, como se observa en las frentes de Nicodemo y José de Arimatea o en los pliegues del sudario y en el brillo en los cabellos de la Magdalena, realizados con toques cortos, curvos y anchos, sugiriendo

⁹El lienzo se encuentra muy sucio, completamente craquelado y con huellas de restauraciones antiguas que intentaron cubrir los agujeros que presenta la tela y que se aprecian a simple vista.



Fig. 3. Lucas Jordán.
Descendimiento. Siena, Museo
dell'Opera del Duomo

así sus rizos con el propio movimiento del pincel. Por otra parte aparecen pequeños empastes marcando los brillos en las uñas y yemas de los dedos de los protagonistas. Al mismo tiempo las figuras en segundo plano muestran un cuidado sfumato, como la mujer del extremo izquierdo del lienzo, consiguiendo un efecto similar al de cuadros riberescos del propio Giordano, como el Descendimiento del Museo de Santa Cruz, en Toledo, pero con un procedimiento y una técnica muy diferentes.

La figura de San Francisco de Asís (1182-1226), a quien Jordán representaría en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera, muestra al santo con los brazos cruzados ante el pecho y la mirada alzada. Su rostro ha sido realizado con pinceladas cortas, sugiriendo más que dibujando las formas, como se advierte en la boca y en el ojo derecho, estas dotes de virtuoso reaparecen en el cuello del santo, pues con un leve toque de luz en la nuez consigue sugerir el volumen de toda esta zona. Del mismo modo una simple línea negra a la altura del codo del brazo derecho del santo indica el volumen del pliegue de la manga de su hábito, perfilado en las zonas en sombra por una serie de líneas de contorno muy oscuras. Por estos detalles técnicos

nos parece que la fecha de la obra podría ser algo más tardía que la propuesta por Ferrari y Scavizzi en 1992 y tal vez se podría aproximar más a 1660 que a 1650-1653.

Por todo lo señalado se puede afirmar que, al tiempo que el pintor hace gala de su erudición, pues su obra es capaz de sugerir que conoce y sabe adaptar una serie de precedentes ilustres, también muestra sus conocimientos naturalistas al representar cuidadosamente el rugoso y remendado hábito del santo, del que es perfectamente visible la trama y que contrasta en su rudeza con sus manos de dedos finos y largos, en las que aparecen los estigmas de la Pasión.

Estos detalles son característicos de la obra de Giordano, quien siempre intenta adaptar su técnica al tema que tiene que representar. De esta forma el naturalismo “alla Ribera” se adecúa bastante bien a una escena que debe contemplarse de cerca y en la que los protagonistas se colocan en el primer plano y sobrepasan los límites del marco, como si quisieran entrar en el espacio del espectador, que de esta forma pasa a participar activamente en la acción, que se revela así como una visión, la misma que está compartiendo con San Francisco de Asís. La cercanía tanto física como afectiva al dolor de los participantes en el Descendimiento son una característica de la piedad franciscana, pero también pueden rastrearse en textos más cercanos a la sensibilidad barroca como los *Ejercicios espirituales* de San Ignacio de Loyola.

Para una escena que debe llamar a la contemplación y a la meditación nada mejor que un fondo oscuro, que no distraiga del tema principal y que cree un ambiente de intimidad, unido a un realismo tan acorde con la tradición pictórica barroca napolitana.

Fuentes iconográficas de la figura de San Francisco

La postura del San Francisco de Asís es común a la de muchas medias figuras de santos del barroco, pero parece especialmente apropiada para la representación del poverello, pues de forma parecida, con los brazos cruzados, había sido pintado tradicionalmente, comenzando por el fresco de Cimabue en la misma basílica de Asís. La pose puede estar justificada por el episodio del hallazgo del cuerpo del santo por el papa Nicolás V, quien lo encontró en pie y con el rostro elevado al cielo, como luego lo representarían en sendos grabados Philippe Galle en su serie de 1587 titulada “D. Seraphici Francisci Totius Evangelicae Perfectionis Exemplaris Admiranda Historia” y Pierre Landry, siguiendo una composición de Laurent de la Hyre¹⁰. En Italia tendrían especial repercusión las obras de Guido Reni, quien en su ciclo de frescos de la capilla Paolina en la basílica romana de Santa Maria Maggiore,

¹⁰ Del éxito de esta iconografía dan fe en España las representaciones de Zurbarán, Gregorio Fernández y Pedro de Mena y en Portugal los lienzos con este tema de André Reinoso y Marcos da Cruz en el Museu Nacional de Arte Antiga o el del mismo Marcos da Cruz en la Igreja das Mercês de Lisboa, vid. DE MOURA SOBRAL, L. *Pintura portuguesa do século XVII*. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga 2004, nº 42, pp. 132-135.

realizado entre 1610 y 1612 introduce su figura en esa misma postura, acompañado por dos frailes¹¹. Aunque un modelo más cercano al pintor lo ofrecería sin duda el Éxtasis de San Francisco, conservado en la iglesia de los Gerolamini en Nápoles¹², que el maestro boloñés realizó hacia 1620-1621 y que influiría en toda la pintura napolitana del s. XVII, de Ribera a Mattia Preti¹³. No se puede desdeñar tampoco la influencia de Guercino, quien representa al santo en una postura similar desde sus primeras obras, como se aprecia en los lienzos con la Virgen con el Niño y santos de los Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruselas o de la Pinacoteca Civica de Cento¹⁴ y, desde luego Giordano tuvo que conocer las representaciones del santo realizadas por José de Ribera, desde la de la colección Giustiniani¹⁵ a la del Palacio Pitti¹⁶, la más parecida a la que nos ocupa, pasando por la de El Escorial¹⁷, que pudo conocer a través de copias o versiones de taller.

El modelo fue retomado por Giordano en distintas ocasiones, como muestra el San Francisco del Museo de Bellas Artes de la Habana¹⁸ (figura 4), del que existe una réplica en el Museo del Ermitage en San Petersburgo¹⁹. Ambas parecen mostrar el mismo gusto por la pincelada densa y la representación de las texturas de los materiales así como una intensa emotividad en la expresión del santo, de medio cuerpo para que el espectador lo sienta más cercano, destacando con el poderoso escorzo de las

¹¹ Aparece reproducido en BACCCHESCHI, E. y GARBOLI, C. *L'opera completa di Guido Reni*. Milán, Rizzoli. 1971, n° 62E.

¹² Óleo sobre lienzo, 198 x 133 cm. Vid. BACCCHESCHI, E. y GARBOLI, C. op. cit. n° 111. V.V.A.A. *Guido Reni. 1575-1642*. Bolonia. Nuova Alfa Editoriale. 1988, p. 90, n° 37. Reni pintó también un Éxtasis de San Francisco conservado en la colección londinense de Denis Mahon, Vid. BACCCHESCHI, E. y GARBOLI, C. op. cit. n° 39. así como una representación del santo orante ante la Virgen con el Niño y Santa Cristina, en la Pinacoteca Comunale de Faenza (Vid. BACCCHESCHI, E. y GARBOLI, C. op. cit. n° 150) que sería retomada, tal vez por el mismo maestro en el lienzo hoy en la colección Durazzo-Pallavicini (Vid. BACCCHESCHI, E. y GARBOLI, C. op. cit. n° XII).

¹³ Como se aprecia en su cuadro con la Virgen y el Niño entre San Francisco y San Miguel de la iglesia de San Domenico de Taverna.

¹⁴ STONE, D.M. *Guercino. Catalogo completo*. Florencia, Cantini. 1991, n° 23 y 40. Pueden recordarse aquí a título de ejemplo el gran lienzo (249,5 x 143 cm) de 1645 conservado en San Giovanni in Monte de Bolonia, en el que el santo aparece con las manos unidas, orando ante el crucifijo STONE 1991, op. cit. n° 205. De nuevo San Francisco de Asís reaparece N° 220 con las manos juntas y la vista alzada en la Gloria de Ognissanti, realizada hacia 1645-47 para la iglesia de las Sacre Stimmate de Modena y conservada hoy en el Musée des Augustins de Toulouse (mide 360 x 205 cm, vid. Stone 1991, op. cit. n° 220).

¹⁵ Hoy en Potsdam, Sanssouci. SPINOSA, N. *Ribera. L'opera completa*. Nápoles, Electa. 2006, n° A6.

¹⁶ Documentada en la colección de don Mattia de Medici desde 1659. SPINOSA, N. *Ribera. L'opera completa*. Nápoles, Electa. 2006, n° A294. La inspiración en Ribera no tuvo por qué limitarse a las representaciones del santo de Asís, pues posturas y rostros similares pueden encontrarse a lo largo de toda la producción del Setabense, sirvan como ejemplo el San Diego de Alcalá de la catedral de Toledo SPINOSA, N., op. cit. 2006, n° A310 o el San Jerónimo penitente del Museo del Prado SPINOSA, N., op. cit. 2006, n° A337..

¹⁷ En el monasterio de San Lorenzo desde 1681. SPINOSA, N., op. cit. 2006, n° A281.

¹⁸ Óleo sobre lienzo, 123,5 x 94 cm. Aparece reproducido en V.V.A.A. *Pintura europea y cubana en las colecciones del Museo Nacional de La Habana*. Madrid, Fundación MAPFRE Vida. 1997, n° 4, p. 82.

¹⁹ Óleo sobre lienzo, 112 x 87 cm. Al parecer procede de Cádiz. Vid. KAGANÉ, L. *La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV a comienzos del XIX*. Sevilla, Fundación El Monte. 2005, p. 438, n° 58.



Fig. 4. Lucas Jordán.
San Francisco de Asís. La Habana,
Museo de Bellas Artes

manos la cruz y la calavera, que forman la base del triángulo en el que se inscribe la figura de San Francisco. El recuerdo de las obras de Ribera es evidente y Giordano debió apreciar en la obra del setabense la convicción dramática y la intensidad de la expresión hasta tal punto que siempre mantendría estas características en las representaciones del santo y no sólo de él, pues la pose es casi idéntica a la del San Pablo eremita de la Gemäldegalerie de Dresde²⁰, que llegó a estar atribuido a Ribera, o a la del David penitente del mercado anticuario florentino²¹, por recordar dos ejemplos particularmente logrados. Otras veces Giordano introduce ligeras variantes, como la que se aprecia en el otro lienzo con San Francisco de Asís conservado también en el Ermitage²². De nuevo el santo aparece de medio cuerpo, alzando la vista y cruzando los brazos ante el pecho, con la mano derecha sostiene una pequeña cruz mientras con

²⁰ Óleo sobre lienzo, 76,5 x 62,5 cm. FERRARI-SCAVIZZI. 1992, op. cit. n° A38a fechan la obra hacia 1650-1653 e indican su procedencia de la colección del Marqués de la Ensenada, siendo adquirido antes de 1728 para la Galería de Dresde.

²¹ Óleo sobre lienzo, 69 x 63,5 cm. Está firmado: Jordan F. FERRARI-SCAVIZZI 2003, op. cit. n° A0301, quienes lo fechan hacia 1700.

²² Óleo sobre lienzo, 75 x 63,7 cm. KAGANÉ, L. op. cit. 2005, p. 438, n° 57. Se adquirió en la subasta del mariscal Soult por lo que no habría que descartar una procedencia española.



Fig. 5. Lucas Jordán. Éxtasis de San Francisco de Asís. Alcobendas, Convento de MM. Capuchinas

la otra parece señalar la herida del pecho. La expresión es tal vez menos declamatoria, más contenida, a lo que contribuyen los resplandores de luz del fondo que sin reducir la potencia volumétrica de la figura le restan dramatismo.

Esta representación del santo con la mirada hacia lo alto y los brazos cruzados será una de las preferidas por Jordán a lo largo de toda su carrera, pues así aparece en obras mucho más tardías, como en el lienzo con la estigmatización del santo conservado en Montelupo Fiorentino²³ y en su derivación del Museo de Ávila²⁴. Una variante

²³ Óleo sobre lienzo. Está firmado con las iniciales LG entrelazadas y una F. FERRARI-SCAVIZZI 1992, op. cit. A444, fechado hacia 1688.

²⁴ Óleo sobre lienzo. 127 x 100 cm. Está firmado en el ángulo inferior derecho: Jordanus F. Fue donado al Museo por la Duquesa de Valencia. Valdivieso, E. Una pintura de Lucas Jordán en el Museo de Ávila. *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología de la Universidad de Valladolid*. 1975, vol. XL-XLI, pp. 706-707. Ferrari-Scavizzi 1992, op. cit. n° A445, lo fechan hacia 1688 e indican su carácter de obra de taller, lo que parece corroborar la realización sumaria de algunas de las cabezas de ángeles y algunas incorrecciones en el dibujo, sobre todo en el antebrazo derecho del santo, demasiado corto.

la ofrece el lienzo del convento de las capuchinas de Alcobendas²⁵ (figura 5) que presenta el episodio del éxtasis con el ángel músico y que para Griseri, reconociendo su fuerte clasicismo, era una obra realizada “alla maniera di Guercino”²⁶. El pintor debió sentirse satisfecho con la composición pues la repetiría, reduciéndola a la figuración de San Francisco, en el cuadro de la colección Molinari Pradelli en Marano di Castenaso²⁷.

Durante la estancia española del pintor Giordano retomaría esta iconografía, con variantes, como se aprecia en el fresco de la denominada bóveda de los Bienaventurados y Coros Angélicos, situada sobre el altar de San Jerónimo en la basílica de El Escorial²⁸ y, sobre todo, en el poco conocido, a pesar de su calidad, San Francisco de Asís del Monasterio de la Esperanza de Alcalá de Henares²⁹ (figura 6).

²⁵ Óleo sobre lienzo, 220 x 175 cm. Está firmado Jordanus F. Estuvo presente en la exposición *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano*. Madrid. Museo del Prado. 1985, nº 68. FERRARI-SCAVIZZI. 1992, op. cit. A481, quienes lo fechan hacia 1690 y apuntan la posibilidad de que se trate del San Francisco de Asís que De Dominici dice realizado en Nápoles para la reina de España. Procede del primitivo convento de las Capuchinas de Madrid.

²⁶ La misma autora reconocía la influencia de Lanfranco en la obra así como un luminismo casi dieciochesco. GRISERI, A. *Luca Giordano, alla maniera di... Arte Antica e Moderna*. Florencia. 1961, p. 432. De hecho Guercino trató en varias ocasiones este tema, como muestran los lienzos del Louvre, procedente de la iglesia de San Pietro de Cento, y del Museo Nacional de Varsovia realizados en 1620 y en los que el santo se protege con la mano de la intensa luz de la visión, que contribuye a crear unas formas muy sólidas gracias a las densas sombras que proyecta. STONE 1991, op. cit. nº 69 y 70. Guercino realizaría una versión más del tema, con una iluminación algo más clara, en el lienzo de la Gemäldegalerie de Dresde, pintado hacia 1623. STONE 1991, op. cit. nº 90. Junto a las influencias mencionadas también puede incluirse la del Éxtasis de San Alejo, pintado por Pietro da Cortona para la iglesia napolitana de los Girolamini, de la que el lienzo de Jordán parece casi una réplica invertida.

²⁷ Óleo sobre cobre, 43,5 x 33,2 cm. FERRARI-SCAVIZZI 1992, op. cit. A482 lo denominan boceto para el cuadro anterior, aunque el soporte empleado tal vez haría pensar más en la repetición del modelo principal de la escena para crear una pequeña obra devocional y de fácil comercialización.

²⁸ PALOMINO Y VELASCO, A.A. En su *Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid 1724, p. 505, recuerda como los santos representados en la bóveda son aquellos “cuyas reliquias se veneran en el relicario de aquella capilla”. Aunque en mayo de 1693, cuando se iba a proceder a la realización del fresco el P. De los Santos, en carta a D. Eugenio de Marbán y Mallea afirmaba que Giordano afirmaba que “no parece tiene todavía determinado sin han de ser efigies de algunos santos de los que hay reliquias en dho altar o los que parecça mas conveniente.” El documento se conserva en Madrid, Archivo General de Palacio. San Lorenzo, Legajo 1996 y fue transcrita por el P. Gregorio de Andrés *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de el Escorial*. 1965, doc. Nº 10.

²⁹ Óleo sobre lienzo. 176 x 72 cm. Estuvo presente en el catálogo de la exposición. *Clausuras de Alcalá*. Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey 1986. nº 54, p. 60. Aparece reproducido en color en DEL CAMPO, J. PASTOR, A. *Historia, Arte y Vida en Monasterio de Ntra. Sra. de la Esperanza*. Alcalá de Henares, Monasterio de Santa Clara. 1995, p. 68 y en V.V.A.A. *Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños*. Comunidad de Madrid. 2007, pp. 115-117. Deseo agradecer a la comunidad de clarisas del Monasterio de Nuestra Señora de la Esperanza las facilidades dadas para su estudio. Está firmado en el ángulo inferior izquierdo: Jordanus F.F. Ingresó en el convento en 1835 en la Desamortización, por lo que se ha supuesto que tal vez proceda del convento de san Diego de Alcalá. Sus características técnicas hacen pensar en una fecha cercana a las series de la Vida de la Virgen, conservadas en Guadalupe y Viena. El paisaje, aunque sumario, presenta concomitancias con los lienzos de la serie de la Jerusalén libertada conservados en el Prado y en el Palacio Real de Madrid, por lo que podría pensarse en una realización en torno a 1696-98.



Fig. 6. Lucas Jordán. San Francisco de Asís.
Alcalá de Henares, Monasterio de Nuestra
Señora de la Esperanza

En esta obra el punto de vista bajo otorga una gran monumentalidad a la figura del santo, mientras el escaso fondo queda ocupado por un paisaje en el que se advierten una construcción, tal vez la Porciúncula, y la figura de un fraile con un hato a sus espaldas. A los pies del santo unas ramas de espino recuerdan su penitencia y la dureza de su vida ascética. La obra muestra una rápida realización, con un fondo apenas esbozado y de un azul claro contra el que destaca la figura del santo, más cuidada, su hábito marrón ha sido animado por pequeños y largos toques paralelos más claros, para sugerir lo basto de la trama de su hábito, ceñido por un cordón con dos nudos del que pende un rosario. El volumen de su figura se consigue mediante unos pliegues bastante amplios y sobre todo con la sombra que los mismos y sus propios brazos producen al recibir la luz tan intensa desde el ángulo superior izquierdo, contrastando su rostro plenamente iluminado, en el que el recuerdo de las obras de Reni se hace patente, obteniendo una cabeza de una belleza serena, claramente clasicista, en la

que es capaz de compaginar las huellas de la abstinencia del santo, con los ojos hundidos y los pómulos marcados, con las de la beatitud y la emoción sincera del éxtasis. Rostro manos y pies también muestran unas pinceladas más finas y claras que hacen vibrar la luz en su superficie, sugiriendo las venas y tendones, a la vez que dotan a estas partes de un mayor relieve. Vemos por tanto como Giordano es capaz de utilizar los mismos recursos a lo largo de su carrera pero consiguiendo resultados radicalmente distintos, lo que, junto a su proverbial rapidez de ejecución, fue sin duda una de las bases de su éxito comercial tanto en Italia como en España.

La presencia de San Francisco en el Descendimiento

Si bien la representación del Descendimiento es bastante común en el arte europeo, no lo es tanto la inclusión en la misma de la figura de San Francisco de Asís. En ninguna narración medieval aparece una visión que pueda relacionarse con lo representado en el lienzo de Lisboa, aunque en todas se insiste en la constante meditación que el santo hacía de los misterios de la Pasión³⁰, llegando a identificarse con Cristo hasta tal punto que al final de su vida recibió en su cuerpo las llagas de la Crucifixión, lo que llevó desde un primer momento a identificarlo con un “alter Christus”³¹ e incluso con uno de los ángeles mencionados por San Juan en el Apocalipsis³², hechos que favorecieron el desarrollo de su devoción a lo largo del Medievo y de la Edad Moderna.

³⁰ Tomás de Celano. Vida segunda. 10-11. *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid 1993. Biblioteca de .Autores .Cristianos (en adelante B.A.C.) n° 399, indica como tras la visión en San Damián “no puede contener en adelante el llanto; gime lastimeramente la Pasión de Cristo, que casi siempre tiene ante los ojos. Al recuerdo de las llagas de Cristo, llena de lamentos los caminos, no admite consuelo”. En el lienzo que nos ocupa, efectivamente San Francisco está llorando. Del mismo modo San Buenaventura. Leyenda mayor 13,2. *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid 1993. B.A.C. n° 399 señala como “comprendió el varón lleno de Dios que como había imitado a Cristo en las acciones de su vida, así también debía configurarse con El en las aflicciones y dolores de la Pasión antes de pasar de este mundo”. LM 1,5 “de tal modo se le grabó en lo más íntimo de su corazón la memoria de la Pasión de Cristo, que desde aquella hora -siempre que le venía a la mente el recuerdo de Cristo crucificado- a duras penas podía contener exteriormente las lágrimas y los gemidos”. Un comentario similar en Leyenda menor 1,4.

³¹ Tomás de Celano en la Vida primera 112. *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid 1993. B.A.C. n° 399, afirma que al contemplar los hermanos las llagas tras su muerte “Podía, en efecto, apreciarse en él una reproducción de la cruz y pasión del Cordero inmaculado que lavó los crímenes del mundo, cual si todavía recientemente hubiera sido bajado de la cruz, ostentaba las manos y pies tras pasados por los clavos, y el costado derecho como atravesado por una lanza. Además contemplaban su carne, antes morena, ahora resplandeciente de blancura; su hermosura venía a ser garantía del premio de la feliz resurrección. Su rostro era como rostro de ángel, como de quien vive y no de quien está muerto”.

³² San Buenaventura en la Leyenda mayor, prólogo 1. *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*. Madrid 1993. B.A.C. n° 399 afirma que “se puede creer con fundamento que Francisco fue prefigurado en aquel ángel que subía del oriente llevando impreso el sello de Dios vivo, según se describe en la verídica profecía del otro amigo del Esposo: Juan, apóstol y evangelista. En efecto, al abrirse el sexto sello -dice Juan en el Apocalipsis-, vi otro ángel que subía del oriente llevando el sello de Dios vivo”.

Teniendo en cuenta estos datos no extraña la presencia de San Francisco al lado de un Cristo siendo descendido de la Cruz, por una parte la expresión del santo denota arrobamiento pero también dolor, como si las llagas se le acabaran de imprimir, mostrando palmariamente que su vida ha sido paralela a la de Cristo, ambos han sido pobres, lo que puede comprobarse viendo la desnudez del crucificado y los harapos del “poverello”, ambos han sido célibes y ambos han pasado por importantes pruebas morales y físicas, pues también San Francisco tuvo que insistir sobre la legitimidad de su orden y tuvo que ver como la misma rechazaba su regla (que no era otra que la aplicación del Evangelio) por considerarla demasiado estricta. Por otra parte ambos protagonistas parecen estar muertos, algo palpable en el caso de Cristo, aunque el fiel sabría que la resurrección era inminente, y también en el de San Francisco si recordamos que su postura es la misma en la que lo encontró el papa Nicolás V, con los brazos cruzados y la mirada dirigida al cielo, lo que explica que el santo no esté mirando directamente la escena que queda a su derecha.

El pintor crea de esta manera un claro paralelismo entre ambas figuras y juega con la representación de la vida y la muerte, San Francisco parece vivo, pero puede pensarse por su posición que ya ha fallecido y Cristo está muerto pero va a resucitar al tercer día, la dirección que toman los personajes es la del sepulcro, un espacio sugerido por la propia presencia del santo de Asís, si admitimos que está muerto, pero también por la oscuridad que llena toda la composición, que son las tinieblas que sucedieron a la muerte de Cristo en la cruz pero que también podrían representar la oscuridad de la sepultura excavada en la roca.

Además ya se ha indicado como el artista es capaz de crear formas de volúmenes marcados que parecen entrar en el espacio del espectador, éste podría por tanto sentirse dentro del sepulcro (el de Jerusalén o el de Asís), sugerido también por la penumbra de una capilla u oratorio privado. Con todas estas características la obra se convierte en un paradigma de pintura barroca, casi auto sacramental en lienzo destinado a conmover y a promover la reflexión sobre la posibilidad de alcanzar la santidad como San Francisco, rico burgués dedicado a imitar a Cristo y sobre los tenues límites que pueden existir entre la vida y la muerte, entre lo que parece vivo pero puede estar muerto y lo que parece muerto y va a resucitar.

En ese sentido el cuadro nos explica por qué Jordán tuvo tanto éxito en su época, este se debió no sólo a su capacidad para adaptarse a las nuevas exigencias estilísticas del pleno barroco sino también a su destreza a la hora de interpretar la sensibilidad religiosa de la sociedad napolitana contemporánea, plenamente inmersa en la Contrarreforma.

Ahondando más en la iconografía del lienzo, se ha indicado en ocasiones que el tratamiento del tema deriva de modelos riberescos, pero que la obra destaca “por la solución que coloca en primer plano, como ‘objeto’ de la visión extática del santo, el descendimiento de Cristo, según una tipología iconográfica que no se corresponde

con ninguna representación tradicional posterior a la Contrarreforma³³. Admitiendo la rareza de la misma, se pueden mencionar algunos ejemplos en los que aparece esta iconografía en los siglos XVI y XVII, como se aprecia en la obra de Veronés conservada en el Museo di Castelvecchio en Verona, procedente de la iglesia de Santa Maria delle Grazie de esa misma ciudad y fechada hacia 1546-1548³⁴. Incluso la composición parece anticipar la de Giordano, con el Cristo en diagonal, la Magdalena vista en escorzo, en un esquema compositivo que Ribera retomaría en distintas ocasiones³⁵, y San Francisco en el extremo derecho del cuadro, aunque aquí el fondo está ocupado por un paisaje. El mismo Veronés retomaría el tema en el cuadro con Cristo muerto adorado por un fraile, del Museum of Fine Arts de Houston³⁶. El religioso muestra un aspecto muy individualizado, hasta el punto de hacer pensar en un retrato, pero también tiene los estigmas en sus manos, por lo que si no fueran un añadido posterior podría afirmarse que se trata de una representación de San Francisco.

Sabemos también que Palma el joven trató al menos en una ocasión un tema similar, pues en la venta que hizo el Museo del Ermitage de algunos de sus cuadros de escuela veneciana en 1854 se recuerda con el nº 886 un Descendimiento atribuido a dicho maestro y en el que figuraba también el santo de Asís³⁷.

Fue más común la representación del santo de Asís al pie de la cruz, como en la Crucifixión con santos de Annibale Carracci en la iglesia de Santa Maria della Carità en Bolonia³⁸ pero el propio Carracci lo incluiría en escenas que representan el Descendimiento o la Piedad, como en la tela de la Galería Nacional de Parma, destinada al altar mayor de la iglesia de los Capuchinos en dicha ciudad, bastante bien conocida para los historiadores del s. XVII y en la que aparece junto a santa Clara³⁹ o la conservada en el Museo del Louvre, procedente de la capilla Mattei en la iglesia

³³ FERRARI, O. y SCAVIZZI, G. *Luca Giordano*. Nápoles, Electa 1992, p. 253.

³⁴ Óleo sobre lienzo, 76 x 117 cm. Aparece reproducido en Pignatti, T. y Pedrocco, F. Veronés. Madrid, Akal. 1992, nº 7.

³⁵ Como en la Piedad de la National Gallery en Londres, en la de la capilla del Tesoro de la Certosa di San Martino en Nápoles y en el grabado del mismo tema realizado hacia 1620-1621. Vid. BROWN, J. *Jusepe de Ribera, grabador*. Fundación Caja de Pensiones. 1989, p. 88, nº 17.

³⁶ Óleo sobre lienzo, 86 x 125 cm. Vid. PIGNATTI, T. y PEDROCCO, F. *Veronés*. Madrid, Akal. 1992, nº 250. Ambos autores lo fechan hacia 1582-1587.

³⁷ El cuadro fue descrito por Muenich en el inventario del Museo en 1773 de la siguiente manera: "Deux anges mettent le corps mort de N.S. au tombeau. St. François s'y trouve Dieu sait comment en qualité de spectateur. Tableau des plus médiocres". ("Dos ángeles colocan el cuerpo muerto de Nuestro Señor en el sepulcro. San Francisco se encuentra en el lugar Dios sabe como en calidad de espectador. Cuadro de los más mediocres"). La cita en ARTEMIEVA, I. y PAVANELLO, G. *Masterpieces from the Hermitage*. San Petersburgo, Museo del Hermitage-Electa-Art media. 1998, p. 46. El cuadro medía 117 x 134 cm.

³⁸ COONEY, J.P. y MALAFARINA, G. *L'opera completa di Annibale Carracci*. Milán, Rizzoli. 1976, nº 6

³⁹ COONEY, J.P. y MALAFARINA, G. op. cit. Milán, Rizzoli. 1976, nº 23.

romana de San Francisco a Ripa⁴⁰. También Guido Reni en la gran composición conocida como la Pietà dei Mendicanti⁴¹ incluyó a San Francisco, aunque en esta ocasión junto a otros santos.

Del mismo modo en una ocasión Rubens realizó una composición similar, una Piedad con San Francisco de Asís hacia 1615-1616, para la iglesia de los capuchinos de Bruselas⁴², que fue grabada en 1628 por Paulus Pontius, por lo que tal vez Giordano pudiera conocer esta estampa y la utilizara como inspiración para la obra lisboeta.

Conclusiones. La procedencia de la obra

Por los ejemplos mencionados se aprecia como Luca Giordano se inserta sin problemas en una tradición más amplia, la de la representación de un santo que gozaba de una gran devoción entre todas las clases de la sociedad de la época⁴³, junto a la escena del Descendimiento o la Piedad, un tema al parecer especialmente cercano a los capuchinos, orden creada en pleno movimiento contrarreformista⁴⁴.

Se desconoce la procedencia originaria del cuadro, aunque está claro que tuvo que ser una obra hecha para ser contemplada con cierto detenimiento, tal vez sobre un altar en un oratorio privado o en una capilla de una iglesia⁴⁵ más que en una de las paredes laterales, para las que su formato parece más apropiado, de esta forma el propio altar podría identificarse con la losa en la que Cristo fue ungido o con el propio sepulcro, que no aparece representado en el lienzo, añadiendo una serie de significados al espacio en el que se halla el fiel que le llevarían a compartir el tono emocional del drama representado.

⁴⁰ COONEY, J.P. y MALAFARINA, G. op. cit. Milán, Rizzoli. 1976, n° 128. PETROCCHI, S. en su estudio de la iglesia de las Santissime Stimmate di San Francesco. *Roma Sacra*. 10 itinerario. Roma, Elio de Rosa. 1997, p. 11, afirma que en la sacristía se conserva una copia de la Piedad de Annibale Carracci (no especifica de cual de ellas) “a la cual curiosamente se le añadió en una época posterior la imagen de San Francisco arrodillado”.

⁴¹ Bolonia, Pinacoteca Nazionale, óleo sobre lienzo, 704 x 341 cm. Vid. V.V.A.A. *Guido Reni. 1575-1642*. Bolonia. Nuova Alfa Editoriale. 1988, p. 62, n° 21.

⁴² Óleo sobre lienzo, 420 x 332 cm. Se conserva en los Musées Royaux des Beaux Arts, en Bruselas. El boceto de esta monumental obra se encuentra en Worms, Kunsthau Heylshof (óleo sobre lienzo, 65 x 51 cm.). Vid. JAFFÉ, M. *Rubens. Catalogo completo*. Milán, Rizzoli. 1989, n° 339.

⁴³ San Francisco de Asís fue declarado copatrono de la ciudad de Nápoles el 12 de noviembre de 1691.

⁴⁴ La orden de los capuchinos fue fundada por el fraile menor observante Matteo Bassi, quien deseaba una vuelta al primitivo espíritu franciscano de pobreza y predicación del Evangelio. La orden fue aprobada por Clemente VII en 1528 aunque estuvo bajo jurisdicción de los observantes hasta el año 1619. A pesar de las dificultades sufridas por la orden como la enemistad de los observantes, orden a la que regresó el fundador en 1537 o el hecho de que el cuarto vicario general, Bernardino Occhino apostatará en 1542 convirtiéndose al calvinismo, la orden fue protegida por los papas, destacando Paulo V y Urbano VII, e incluso con la fundación de una rama femenina en Nápoles en 1538.

⁴⁵ Aunque su formato no parezca el más apropiado para esta ubicación existen precedentes de lienzos de altar apaisados, como la Transfiguración de Tiziano en el altar mayor de la iglesia de San Salvador en Venecia.

El hecho de que este tipo de representación ya hubiera sido utilizada por grandes maestros tal vez llevara a Giordano a querer realizar una especie de “paragone”, una demostración de su capacidad creativa y de la posibilidad de medir sus fuerzas con pintores como Ribera o Rubens. De la medida en que lo consiguió da idea el hecho de que el cuadro fuera adquirido por alguien con un gusto tan educado como Carlos IV⁴⁶, que acumuló una considerable cantidad de obras de Lucas Jordán en la Casita del Príncipe en El Escorial, y el que incluso estuviera colgado, aunque por un breve plazo, en las salas del Museo del Prado.

Podemos realizar estas afirmaciones gracias a la documentación conservada en el Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores y en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, que indica que el cuadro fue comprado por Carlos IV en Roma, junto con, al menos, otro lienzo de Jordán con el Descendimiento, en el que al parecer el napolitano recordaba el estilo del Parmigianino⁴⁷. Las obras embarcaron con destino a España desde Gaeta el 13 de agosto de 1819⁴⁸, y el 1 de septiembre ya habían llegado a Alicante⁴⁹. La primera de estas obras a su muerte correspondió en herencia a su hija, la infanta Carlota Joaquina, reina de Portugal por su matrimonio con Juan VI, pero por error quedó en España y fue asignada al Museo del Prado, donde se encontraba ya en 1825. El cuadro fue reclamado y pasó a Portugal, formando parte de las colecciones reales hasta su ingreso en su ubicación actual.

La documentación relativa al cuadro lo califica, tanto en Roma como en Madrid, de “obra maestra de este autor” lo que es indicativo de la calidad del lienzo, lo que explica también el interés de doña Carlota Joaquina por contar con el mismo en su propia colección.

Los documentos que ahora transcribimos indican también que el responsable de tramitar la reclamación que se hizo en 1827 fue Don Alfonso de Yébenes, “encargado

⁴⁶ Al respecto se puede consultar el catálogo de la exposición *Carlos IV. Mecenas y coleccionista*. Madrid, Patrimonio Nacional. 2009.

⁴⁷ Vid. Documento nº 1. La Testamentaria conservada en Madrid, A.G.P. menciona también un Moisés haciendo brotar el agua de la roca, pero la copia del inventario conservada en Madrid, A.G.P. Sección Histórica, Testamentarias, C^a 145, afirma claramente que la obra fue hecha “por Jordaens”. Como ya había quedado claro en la documentación enviada desde Roma, donde se especificaba: “298. Moyses que hace salir el agua de una peña, por Jordaens, alto 5.p. 4.p. ancho 7.p.5.p. Mediano.”.

⁴⁸ Vid. Documento nº 2. Las cajas donde se transportaron las pinturas las hizo el carpintero Giovanni Baronci por un total de 940,57 escudos.

⁴⁹ Vid. Documento nº 3. La colección de pinturas de Carlos IV en Roma constaba de 688 obras clasificadas en la Testamentaria conservada en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid (vid. Doc. nº 1) de la siguiente manera: El numero de los quadros buenos, es de ...173. El numero de los quadros medianos, es de ...185. El numero de los quadros malos, es de ...282. El numero de los quadros pintados por autores que actualmente existen es de ...48. Total 688. Observacion: Casi todos los expresados seis cientos ochenta, y ocho quadros, existentes en este Ynventario general, tienen sus Marcos Dorados, con ricos adornos à la moderna, de excelente gusto, y estan perfectamente conservados. Tal vez reputará conveniente S.M. que todos ellos se lleven a España. Roma 11 de Febrero de 1819. Constame la existenciade los mencionados Quadros Cristobal Galiano [rubricado]. José Madrazo Pintor de Camara de S.M.. Juan Antonio de Rivera Pintor de Camara de S.M.

por los herederos y testamentarios del Duque de Montemar para la entrega al Señor Infante don Carlos de lo que ha correspondido a la Señora Reina viuda de Portugal en la herencia de los Señores Reyes Padres⁵⁰. Tal vez la obra sufriera durante el viaje desde Italia a España, o tal vez durante el tiempo que permaneció en Madrid hasta que se destinó al Museo del Prado, pues los documentos señalan que el lienzo “cuando se llevó se hallaba en un estado ruinoso, por cuya razón se le forró de nuevo, se le puso un buen bastidor y se le preparó para restaurar, con cuyas operaciones se ha evitado su pérdida; siendo de parecer que se entregue según se encuentra a d.n Ambrosio de Plazaola”⁵¹.

Documento nº 1 *Testamentaría de Carlos IV y María Luisa de Parma.*

Madrid. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede. Leg. 811.
1819 / Testamentaría de los Reyes / Don Carlos IV y Doña María / Luisa, y
conduccion á / España de los Reales / Cadaveres
nº 16

Copia del Ynventario de los Quadros pertenecientes à S.M. el S.^{or} D.ⁿ Carlos IV que en paz descansa
Ynventario de los Quadros del Señor D.ⁿ Carlos IV. Q.E.P.D.

Ynventario de los Quadros antiguos y modernos del S.^{or} D.ⁿ Carlos IV (q.e.p.d.
con la especificacion de los asuntos que representan, la de sus medidas por pies
franceses, la de sus Autores, cuando no presentan duda, siguiendo la numeracion
que tienen los mismos Quadros, y el orden observado en los catalogos que existen,
y a demas una clasificacion que actualm.^{te} se hace al margen de cada una en el
Ynventario por medio, poniendo tambien una estrella por señal al margen de
aquellos quadros que estan pintados por profesores existentes para obviar un juicio
que pertenece à la posteridad y es como sigue

Numeros

92 Un descendimiento, por Lucas Jordan (Obra Maestra de este autor) alto 5.p. 7.p.
ancho 7.p. 10.p. Bueno

[*Tras el nº 151*]

Continuacion del Catalogo de los Quadros de mayor merito q.^e el S.^{or} D.ⁿ Carlos IV
(Q.E.P.D.) tenia en su Galeria de S.ⁿ Alejo, en el Monte Aventino Dentro de Roma
199 Cristo en el sepulcro por Lucas Jordan, imitando el Parmegiannino, alto 2.p.
4.p. ancho 5. pies en tabla. Bueno

⁵⁰ Vid. documento nº 10.

⁵¹ Vid. documentos nº 10, 14 y 15.

Documento nº 2 1819, septiembre, 15.

Noticia del envío de los cuadros de la testamentaría de Carlos IV y María Luisa de Parma a Madrid.
Madrid. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede, Leg. 811.

El remitente es D. Antonio de Vargas y Laguna.

Nº 1496

Al Exmo S.^{or} Primer Secret^o de Estado= Roma 15 de Sep^o de 1819

Mui S.^{or} mio= Habiendo yo ya manifestado a V.E. en mis oficios de 15 y 30 de Agosto, que los Buques en que embarque los efectos de las R.^{les} Testamentarias se hicieron á la Vela el 13 del pasado, nada puedo ya decir en [*tachado*: atencion] contestacion á la R.l Orden que V.E. me comunica sobre este asunto, sino que tributo á S.M. y á V.E. las mas expresivas gracias por la bondad con que se han dignado aprobar quanto habia executado hasta entonces para remitir con la maior brevedad, y seguridad posible, los R.^{les} Cadaveres, y los efectos de las testamentarias; todo lo qual espero me diga V.E. que ha llegado á Alicante felizmente, Dios gue. V^a

Documento nº 3 1819, septiembre, 30.

Noticia sobre la llegada a España de los objetos de la testamentaría de Carlos IV y María Luisa de Parma.

Madrid. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Santa Sede, Leg. 811.

El remitente es D. Antonio de Vargas y Laguna.

Nº 1510

Al Ex.^{mo} S.^{or} Primer Secret^o de Estado= Roma 30 de Septbre de 1819

Mui S.^{or} mio= En R.^l Orden de 1^o de Sepbre me dice V.E. haber llegado á la Rada de Alicante sin haber sufrido el menor contratiempo, ni averia durante su navegacion, la Fragata Napolitana que conducia los R.^{les} Cadaveres de los Augustos Padres del Rey N.S. y lo mas precioso de sus testamentarias, esto es; las Joyas y alhajas, y que tambien han llegado conigual felicidad los tres Buques de transporte que iban baxo la escolta de la Fragata y conducian la Galeria de Quadros del S.^{or} D.ⁿ Carlos 4^o y los mejores muebles que adornaban los Palacios de Barberini, Albano, y San Alexo. No puedo explicar á V.E. la satisfaccion que me ha causado esta noticia, ni lo mucho que agradezco que el Rey N.S. se haia dignado aprobar las medidas que tomé p^a hacer llegar á España con prontitud, y seguridad todo lo referido. V.E. que me ha comunicado una Orden tan grata p^a mi, tendrá la bondad de elevar al conocim^o de S.M. los sentimientos de gratitud de q. está posehida mi alma, por las honras que se ha dignado dispensarme.

Dios gue a V.E. m.^s a.^s

Documento nº 4 1825.

Testamentaría de Carlos IV y María Luisa de Parma. Cuadros remitidos desde Roma.

Madrid. Archivo General de Palacio (A.G.P.) Sección Histórica. Testamentarías. C^a. 146.

El documento no tiene fecha, pero es el borrador del documento siguiente

Las tasaciones (en reales de vellón) corrieron a cargo de Vicente López. José Madrazo y Juan Antonio de Ribera.

Ymbentario de todos los Quadros correspondientes a la Testamentaria de los S.^{res} Reyes Padres Q.E.E.G. remitidos desde Roma, y tasacion individual del valor de las Pinturas, y sus Marcos, hechas por los Pintores de Camara, Tallista, y Dorador de la R.¹ Casa, que firman a continuacion, todo conforme a lo resuelto por S.M. Borrador sacado del primero por el Orden de Numeraz.ⁿ para formar el limpio por este mismo orden.

92...El Descendimiento que se halla en el Museo, de Lucas Jordan, obra maestra de este autor, alto 5 p.^s y 7 p.^s ancho 7 p.^s y 1 p.^s [*sic.*] vale...8000.

id. el marco...1500.

199...Christo en el sepulcro, por Lucas Jordan, imitando al Parmeggianino, alto 2 p.^s y 4 p.^s ancho 5 p.^{es} en tabla, vale...800.

id. el marco...400.

298...Moisés que hace salir el agua de una peña por Jordan...3300...1100...2200

Documento nº 5 1825.

Testamentaría de Carlos IV y María Luisa de Parma. Cuadros remitidos desde Roma.

Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C^a. 145.

Las cantidades de las tasaciones indican en primer lugar el precio de la pintura, después el del marco y por último la suma de ambos.

Testamentaría de los S.^{res} Reyes Padres. Ynventario de todos los Quadros correspondientes á la Testamentaria de los S.^{res} Reyes Padres Q.E.E.G. remitidos desde Roma, y tasacion individual del valor de las Pinturas, y sus Marcos, hechas por los pintores de Camara, Tallista, y Dorador de la R.¹ Casa que firman á continuacion, todo conforme á lo resuelto por S.M.

199...Christo en el Sepulcro, por Lucas Jordan, imitando el Parmegianino, alto 2 p.^s 4 p.^s ancho 5 pies en tabla, vale ochocientos r.^s y el marco quatrocientos...800...400...1200.

Documento nº 6 1825.

Testamentaría de Carlos IV y María Luisa de Parma.

Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C^a. 145.

La tasación corrió a cargo de Vicente López, José Madrazo y Juan Rivera. Se especifica que en lo relativo a las pinturas “Todas las que comprende este Ynventario estan colocadas interinamente sin orden de numeracion en las piezas de Palacio desde la que se considera de Consergeria, hasta la ultima de la Libreria de S.M. como consta en el primer borrador del Ynventario que posteriormente se ha arreglado por el orden numeral de pinturas.”

Testamentaría de los S.^{res} Reyes Padres. Ynventario de los bienes, Alhajas, Caudal y efectos que quedaron por fallecimiento de los S.S. Reyes Don Carlos cuarto y Doña María Luisa de Borbon. (Q.E.P.D.)

Nº 9 Pinturas con sus marcos, tallados, y dorados.

92...Un Descendimiento, por Lucas Jordan (obra maestra de este autor) alto 5 p.^s 7 p.^s ancho 7 p.^s 10 p.^s vale ocho mil r.^s y el marco un mil y quinientos r.^s...8000...1500...9500

Nota

Este quadro se halla colocado en el Museo.

Documento nº 7 1826.

Testamentaría de Carlos IV y María Luisa de Parma.

Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C^a. 145.

Las cantidades de las tasaciones indican en primer lugar el “Valor segun tasa incluso los marcos”, en segundo lugar “Ydm con deduccion de su tercera parte” (expresado en reales y maravedís).

Testamentaría de los S.^{res} Reyes Padres. Tercera division de las cinco de á seiscientos sesenta y seis mil seiscientos sesenta y seis reales, veinte y dos mrs y dos tercios de los efectos que resultan del estado número tercero para pago de lo que ha correspondido en la herencia de los Augustos Reyes Padres á cada uno de los Augustos coherederos á saber; el Ser.^{mo} S.^{or} Ynfante D.ⁿ Carlos, el Ser.^{mo} S.^{or} Ynfante D.ⁿ Francisco, S.^{ra} Reyna de Portugal, S.^{ra} Reyna de Napoles, y Gran Duquesa de Luca; segun se manda en Reales ordenes de 30 de Diciembre proximo pasado de 1825 y 21 de Enero del presente año.

92 Un descendimiento por Lucas Jordan, obra maestra de este autor...9500...6333..11 1/3 199. Cristo en el Sepulcro, por Lucas Jordan...1200...800.

Documento nº 8 1827.

Reclamación de un cuadro de la testamentaria de Carlos IV y María Luisa de Parma por parte de la reina de Portugal, Carlota Joaquina.

Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C^a. 145.

Es una hoja suelta dentro de una serie de Reales Ordenes clasificadas en un sobre con el nº 1.

+

Como encargado por los S.^{tes} herederos y testamentarios del difunto Sr. Duque de Montemar, p^a la entrega al Sermo Sr. Ynfante D.ⁿ Carlos de las alhajas, pinturas, y dinero pertenecientes á la Sra Reyna viuda de Portugal por su legitima de la herencia de los S.^{tes} Reyes Padres, q.^e existian en poder de S.E. como su Apoderado al efecto, estoy en el caso de manifestar a V.S.: Que una pintura del descendim.^{to} de Nuestro Señor, y de dha pertenencia, obra maestra de Jordan, señalada con el Num^o 92. existe en el Museo, en cuyo establecimiento no la entregarán sin orden superior. En este supuesto espero de la bondad de V.S. q.^e por la Mayordomia mayor de S.M. se dé la orden competente para q.^e se ponga á mi disposicion la expresada Pintura, ó a la del Sr. D.ⁿ Ambrosio Plazaola, Secretario de S.A., y encargado de recoger dichos efectos.

Dios gue a V.S. muchos años. Madrid 4 de Enero de 1827.

Alfonso de Yevenes [*rubricado*]

Documento nº 9 1827.

Lienzo de Lucas Jordán que correspondió en la Testamentaria de Carlos IV y María Luisa de Parma a la reina de Portugal, Carlota Joaquina.

Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C^a. 145.

Es una hoja suelta dentro de una serie de Reales Ordenes clasificadas en un sobre con el nº 1.

S.^{or} encargado del Despacho de la Mayordomia mayor.

Numero 92 Un Descendimiento, por Lucas Jordan (obra maestra de este autor) alto 5. p.^s 7 p.^s ancho 7 p.^s 10 p.^s vale ocho mil reales y el marco un mil y quinientos reales.

Nota...Este cuadro se halla colocado en el Museo. Así resulta del Ynventario numero 9. de Pinturas con sus marcos tallados y dorados; y aparece aplicado á la Señora Reyna de Portugal.

Documento nº 10 1827, enero, 4.

Reclamación de un cuadro de la testamentaría de Carlos IV y María Luisa de Parma colocado en el Museo del Prado, por parte de la reina de Portugal, Carlota Joaquina.

Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C^a 145.

Es una hoja suelta dentro de una serie de Reales Ordenes clasificadas en un sobre con el nº 1.

4 de Enero de 1827

D.ⁿ Alfonso de Yevenes, encargado por los herederos y testamentarios del Duque de Montemar para la entrega al S.^{or} Ynfante d.ⁿ Carlos de lo que ha correspondido a la S.^{ra} Reyna viuda de Portugal en la herencia de los s.^{res} Reyes Padres.

Expone que un cuadro de Jordan que representa el Descendimiento de N. S.

Jesuchristo perteneciente a la citada parte de herencia existe en el Museo, en cuyo establecimiento no la entregaran sin la correspondiente orden.

Solicita se mande entregar dicho cuadro al recurrente ó á d.ⁿ Ambrosio de Plazaola encargado por dho S.^{or} Ynfante para recoger los efectos que han correspondido en la herencia á la S.^{ra} Reyna viuda de Portugal.

Pedido informe á d.ⁿ Fran.^{co} Scarlati, d.ⁿ Pedro de Vargas y d.ⁿ Sebastian Hurtado, comisionados para la formacion de las yjuelas de los s.^{res} Herederos dicen, que el expresado cuadro está adjudicado á la citada S.^{ra} Reyna y se halla señalado en el inventario con el numero 92.

El Director interino del R.^o Museo de pinturas á quien se ha pedido nuebo informe, manifiesta que el cuadro que se reclama existe en aquel establecimiento adonde fue trasladado con otros de V.M.: que cuando se llebó se hallaba en un estado ruinoso, por cuya razon se le forró de nuebo, se le puso un buen bastidor y se le preparó para restaurar, con cuyas operaciones se ha evitado su perdida; siendo de parecer que se entregue segun se encuentra a d.ⁿ Ambrosio de Plazaola.

Nota

La Secretaria es del propio dictamen que el Director interino del Museo.

En un papel pegado a la carta:

Con la Nota

29 de Enero de 1827.

fho en dho

Documento nº 11 1827, enero, 6.

Reclamación de un cuadro de la testamentaría de Carlos IV y María Luisa de Parma por parte de la reina de Portugal, Carlota Joaquina.

Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C^a 145.

Es una hoja suelta dentro de una serie de Reales Ordenes clasificadas en un sobre

con el nº 1.

M.M.

De R.¹ orden paso á V.S. el adjunto papel que me ha dirigido d.ⁿ Alfonso de Yevenes encargado de los herederos y testamentarios del difunto s.^{or} Duque de Montemar en que reclama un cuadro de Jordan que representa el descendim.^{to} de N.S. Jesu Christo perteneciente a la parte de herencia que de la testamentaria de los S.^{res} Reyes Padres ha correspondido á S.M. la S.^{ra} Reyna viuda de Portugal, y que dice se halla colocado en el R.¹ Museo [*tachado*: de pinturas]; á fin de que en su vista informen V.S.S. si efectivam.^{te} está adjudicado dho cuadro á la citada s.^{ra} Reyna y en virtud de que orden se ha trasladado a la Galeria de pinturas del Museo con lo demas que en el particular se les ofrezca y parezca. Dios gue a V.S.S. m.^s a.^s Palacio 6 de Enero de 1827.

S.^{res} d.ⁿ Fran.^{co} Scarlati, D.ⁿ Pedro de Vargas y d.ⁿ Sebastian Hurtado fho.

Documento nº 12 1827, enero, 10.

Reclamación de un cuadro de la testamentaria de Carlos IV y María Luisa de Parma por parte de la reina de Portugal, Carlota Joaquina.

Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C^a 145.

Es una hoja suelta dentro de una serie de Reales Ordenes clasificadas en un sobre con el nº 1.

M.M.

Ex.^{mo} S.^{or}

De Rl. orden paso a V.E. el adjunto papel que me ha dirigido d.ⁿ Alfonso de Yevenes encargado, que se titula, de los herederos y testamentarios del difunto s.^{or} Duque de Montemar, en que reclama un cuadro de Jordan que representa el descendimiento de N.S. Jesuchristo, perteneciente á la parte de herencia que de la Testamentaria de los s.^{res} Reyes Padres ha correspondido á S.M. la s.^{ra} Reyna viuda de Portugal y que dice se halla colocado en el Rl. Museo; á fin de que en su vista, de lo informado por d.ⁿ Fran.^{co} Scarlati, D.ⁿ Pedro de Vargas y d.ⁿ Sebastian Hurtado comisionados q.^e han sido para la formacion de las yjuelas de los s.^{res} herederos, y tomando V.E. las noticias que juzgue oportunas, se sirva informar si efectivamente existe en el Museo el citado cuadro y si halla inconveniente que impida hacer entrega de el desde luego al citado Yevenes o á d.ⁿ Ambrosio de Plazaola. Dios gue a V.E. m.^s a.^s Palacio 10 de Enero de 1827.

S.^{or} Director interino del R.¹ Museo de Pinturas

fho

Documento nº 13 1827, enero, 10.

Reclamación de un cuadro de la testamentaría de Carlos IV y María Luisa de Parma por parte de la reina de Portugal, Carlota Joaquina.

Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C^a 145.

Es una hoja suelta dentro de una serie de Reales Ordenes clasificadas en un sobre con el nº 1.

En cumplimiento de la R.^l orn que con fha. de 6 del actual se sirve V.S. dirigimos para que informemos, si efectivamente está adjudicado á S.M. la S.^{ra} Reyna viuda de Portugal un cuadro de Jordan q.^e representa el descendimiento de N.S. JesuCristo, en la parte de herencia, que de la Testamentaria de los Sres Reyes Padres la ha correspondido, y en virtud de q.^e orn se halla colocado en la galeria de pinturas del Museo debemos decir: que dho cuadro se la ha adjudicado á S.M. la Reyna viuda de Portugal, y que en el inventario de Pinturas de donde se ha formado la adjudicacion se halla señalado con el numº 92. y espresando que está en el Museo sin citar orn ni causa, lo que igualmente ignoramos, sendo lo unico que podemos informar en el particular.

Dios gue á V.S. m.^s a.^s

Palacio 10 de Enero de 1827

Sebastian Hurtado [*rubricado*] Fran.^{co} Scarlati de Robles [*rubricado*] Pedro de Vargas [*rubricado*]

Sr D. Fran.^{co} Blasco Encargado de la Mayordomia mayor.

Documento nº 14 1827, enero, 23.

Reclamación de un cuadro de la testamentaría de Carlos IV y María Luisa de Parma por parte de la reina de Portugal, Carlota Joaquina y noticia de su restauración.

Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C^a 145.

Es una hoja suelta dentro de una serie de Reales Ordenes clasificadas en un sobre con el nº 1.

Direccion del Real Museo de Pinturas

En vista de la R.^l orden que me pasó VS. con fha. 10 del actual y del papel que acompaña a ella de D. Alfonso de Yebenes, reclamando un cuadro de Jordan que representa el descendimiento de N.S. Jesu-Christo, perteneciente a la parte de herencia que de la Testamentaria de los S.^{res} Reyes Padres há correspondido a S.M. la S.^{ra} Reyna viuda de Portugal, y teniendo presente lo informado por D. Francisco Scarlati, D. Pedro Vargas y D. Sebastian Hurtado, comisionados que han sido para la formacion de las hijuelas de los Señores herederos, debo exponer; que el Cuadro que se reclama existe en el R.^l Museo de Pinturas a donde fue trasladado con otros de S.M. que cuando se llebó a este Establecimiento se hallaba en un Estado ruinoso por cuya razon se le forro de nuevo, se le puso un buen bastidor y se le preparó para restaurar; en el dia subsiste de este modo pero ebitada por dichas operaciones

la pérdida que amenazaba; en esta atención soy de parecer que se entregue según se encuentra a D Ambrosio Plazaola como representante de S.M. la Señora Reyna viuda de Portugal a quien le ha sido adjudicado.

Dios guarde a V.S. m.^s a.^s Madrid 23 de Enero de 1827.

El Duque de Híjar

Marq.^s de Orani [*rubricado*]

S. D. Francisco Blasco.

Documento nº 15 1827, enero, 29.

Reclamación de un cuadro de la testamentaria de Carlos IV y María Luisa de Parma por parte de la reina de Portugal, Carlota Joaquina.

Madrid. A.G.P. Sección Histórica. C^a 145.

Es una hoja suelta dentro de una serie de Reales Ordenes clasificadas en un sobre con el nº 1.

M.M.

Ex.^{mo} S.^{or}

Habiéndose enterado el Rey N.S. de la reclamación que hizo D.ⁿ Alfonso de Yevenes, encargado por los herederos y testamentarios del S.^{or} Duque de Montemar para la entrega al S.^{or} Ynfante d.ⁿ Carlos de lo que ha correspondido á la S.^{ra} Reyna viuda de Portugal en la herencia de los s.^{res} Reyes Padres, de un cuadro de Jordán que representa el Descendimiento de N.S. Jesu Christo perteneciente a la citada parte de herencia; y cerciorado S.M. de que el expresado cuadro corresponde a la [*tachado*: citada] mencionada s.^{ra} Reyna y q.^e existe en el R.¹ Museo de pinturas, [*tachado*: con objeto de restaurarle según V.E. expresa en sus informes] a cuyo establecimiento se condujo con objeto de restaurarle, hallándose en la actualidad precavida su ruina total: se ha servido S.M. resolver que se entregue dho cuadro á d.ⁿ Ambrosio de Plazaola en el estado en que se encuentra. De R.¹ orden lo comunico a V.E. para que se sirva dar la conveniente á su cumplimiento, Dios gue. á V.E. m.^s a.^s Palacio 29 de Enero de 1827.

S.^{or} Director interino del R.¹ Museo de pinturas.

Traslado á d.ⁿ Ambrosio de Plazaola p.^a su inteligencia y gobierno.

fho.