

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LETREN
FAKULTATEA
FACULTAD
DE LETRAS

Luca Giordano, una serie y cuatro historias del rey Salomón. La imagen del poder en Carlos II

Alumno: INMACULADA PÉREZ IÑIGUEZ DE HEREDIA

Grado: HISTORIA DEL ARTE

Curso académico: 2018-2019

Tutor: JOSÉ JAVIER VÉLEZ CHAURRI

Departamento: HISTORIA DEL ARTE Y DE LA MÚSICA

RESUMEN

Luca Giordano, pintor napolitano que desarrolló parte de su trayectoria artística en España, es uno de los grandes maestros de la segunda mitad del siglo XVII. La serie de pinturas al óleo sobre asuntos bíblicos, que realizó por orden de Carlos II a su vuelta de El Escorial para decorar una de las dependencias civiles de la ermita de San Juan del Buen Retiro, constituye uno de los ciclos más destacados que el napolitano desplegó en nuestro país. En esta serie, repartida hoy día entre el Casón del Buen Retiro, el Palacio Real de Madrid y el Palacio Real de Aranjuez, se dan cita unas extraordinarias pinturas desde el punto de vista estilístico y con posibilidades de establecer un importante programa iconográfico.

En este estudio analizaremos cuatro de los catorce lienzos que integran el conjunto, en concreto los que repiten los temas ya presentados por Giordano en una de las bóvedas de la Basílica de El Escorial, esto es, *Salomón ungido rey*, *Salomón y la reina de Saba*, *El sueño de Salomón* y, fundamentalmente, *El juicio de Salomón*, el cual reúne una serie de factores que lo hacen especial: la fuerza expresiva, la emotividad del tema y el original estilo, un estilo barroco de puro movimiento, luminoso y vibrante con el que Giordano renovó la pintura madrileña de su tiempo e influyó en el arte hispano posterior hasta bien entrado el siglo XVIII. Pero no solo estas cualidades hacen de este lienzo una obra excepcional, sino también el contenido retórico de su iconografía, mostrando, a través del justo, sabio y prudente rey Salomón, la capacidad que Giordano tenía para exaltar las virtudes de los gobernantes y enaltecer su imagen oficial en una época en la que la clientela, en este caso la Casa de Austria, va a utilizar el arte con fines propagandísticos.

Un segundo ciclo con los mismos temas encargado por Felipe V a Giordano para decorar la Capilla Real del Alcázar (desaparecida) y unos tapices que Fernando VI solicitó en 1756 a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara para ornamentar el Palacio Real de Madrid son la muestra del éxito que esta serie adquirió, éxito que alcanzó la segunda mitad del siglo XVIII, varios años después de la muerte del napolitano.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
1.1. Justificación.....	3
1.2. Objetivos.....	3
1.3. Metodología	4
1.4. Estructura	5
2. LUCA GIORDANO Y ESPAÑA.....	7
3. LA ERMITA DE SAN JUAN DEL BUEN RETIRO Y LAS HISTORIAS DEL REY SALOMÓN	10
3.1. La ermita de san Juan del Buen Retiro. Historia, ornato e imagen	10
3.2. Una serie y cuatro “historias del rey Salomón”	14
3.3. El lienzo de <i>El juicio de Salomón</i>	16
3.3.1. Luces, colores y movimiento. El estilo del “fa presto”	17
3.3.2. Fuentes gráficas.....	21
3.3.3. La decisión salomónica	25
3.4. Salomón, modelo e imagen de Carlos II	27
4. LA FORTUNA HISTÓRICA DE LA SERIE.....	29
5. CONCLUSIONES.....	34
6. BIBLIOGRAFÍA.....	36
7. WEBGRAFÍA	37

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación

Luca Giordano (Nápoles, 1634-1705) es uno de los pintores más sobresalientes del barroco europeo. En este Trabajo de Fin de Grado nos centraremos en las obras realizadas durante su etapa española (1692-1702), más concretamente en su pintura de caballete, una faceta empañada por el éxito conseguido como fresquista, la parcela más conocida y valorada de toda su producción. Los motivos principales que han influido en la elección de este trabajo son dos: por un lado, nuestra fascinación por el Barroco en general y por Giordano en particular; y, por otro lado, por la escasez de investigaciones dedicadas a estudiar su obra sobre lienzo, la cual no siempre ha sido valorada como se merece.

1.2. Objetivos

Con este trabajo nos proponemos estudiar la pintura barroca española en los últimos años del reinado de Carlos II, etapa protagonizada por la llegada a España de uno de los máximos representantes del barroco decorativo italiano, Luca Giordano, quien dio respuesta con sus composiciones a las necesidades de afirmación política del monarca y su gobierno. Queremos abordar el arte que el napolitano desplegó en nuestro país y la influencia posterior que éste ejerció en la pintura española, la cual renovó, lo que manifiesta, sin duda, que estamos ante una de las figuras fundamentales de la historia del arte en España.

Concretamente, perseguimos estudiar de forma pormenorizada su pintura de caballete y lo haremos a través de una de las series al óleo más importante que el napolitano pintó para Carlos II, la dedicada al *Antiguo Testamento*, que en la actualidad se conserva diseminada entre el Casón del Buen Retiro, el Palacio Real de Madrid y el Palacio Real de Aranjuez. En particular, queremos investigar cuatro de los lienzos que forman parte de esa serie, los cuales repiten los temas que Giordano ya pintó en una de las bóvedas de la Basílica de El Escorial: *El sueño de Salomón*, *Salomón ungido rey*, *El juicio de Salomón* y *Salomón y la reina de Saba*. Especialmente, planeamos estudiar el lienzo de *El juicio de Salomón* y analizarlo desde el punto de vista estilístico y formal, así como establecer conexiones con otras obras suyas y las de otros pintores, de quienes sabemos que absorbía aquello que le interesaba para crear pinturas totalmente originales e inconfundibles. Igualmente deseamos estudiar su iconografía y el mensaje que el comitente quiso transmitir a través de este cuadro parlante, el cual está cargado de contenido político e

ideológico. Finalmente, también hemos querido destacar la trascendencia que esta serie tuvo en su época, serie a la que, desde nuestro punto de vista, no se le ha prestado la debida atención.

1.3. Metodología

Para abordar el presente trabajo hemos empleado una metodología basada en dos pilares fundamentales: por un lado, el estudio y valoración de la bibliografía existente en castellano sobre el tema y, por otro, la contemplación in situ de las obras en Madrid (Palacio Real y Casón del Buen Retiro) y Toledo, la cual nos ha resultado realmente provechosa.

Hemos consultado una extensa bibliografía, imprescindible para conocer el arte que Giordano desplegó en nuestro país. Dicha búsqueda se realizó fundamentalmente en la Biblioteca de la Universidad del País Vasco, pero también en la Biblioteca del Museo del Prado en Madrid, donde tuvimos acceso a publicaciones que no figuraban entre los fondos de nuestra Universidad. La mayor parte de la bibliografía existente sobre Giordano está dedicada a estudiar los grandes frescos del napolitano, siendo las publicaciones acerca de su obra sobre lienzo más bien escasas. A pesar de todo, quiero destacar los trabajos publicados por Andrés Úbeda de los Cobos, Alfonso E. Pérez Sánchez y Miguel Hermoso Cuesta, los cuales han resultado de gran interés para esta primera fase de nuestro trabajo¹. El estudio de Úbeda de los Cobos aborda la fortuna crítica del pintor e incluye en la segunda parte de su libro unas fichas catalográficas de algunas de las obras al óleo presentes en el Museo del Prado, entre las que se encuentra *El juicio de Salomón*. Por su parte, Pérez Sánchez presenta la huella que Giordano dejó en la pintura española y añade también unas fichas de las obras exhibidas en la exposición “Luca Giordano y España”, celebrada en el Palacio Real de Madrid en el año 2002. Finalmente, Hermoso Cuesta amplía el conocimiento de su etapa artística española y dedica en su libro un capítulo a su obra sobre lienzo, que es el objeto de nuestro estudio. Pese a todo, y aunque la serie sobre el *Antiguo Testamento* tuvo una gran trascendencia, ninguno de los libros consultados la analiza de forma específica, algunos, incluso, solo la nombran, por lo que ha sido nuestro interés escogerla y, a través del estudio en profundidad de uno de sus

¹ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado: catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. et al., *Luca Giordano y España. Catálogo de la exposición, Madrid, Palacio Real, del 7 de marzo al 2 de junio de 2002*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000; HERMOSO CUESTA, M., *Lucas Jordán y la Corte de Madrid. Una década prodigiosa 1692-1702*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.

lienzos, *El Juicio de Salomón*, llenar ese vacío existente en torno a uno de los grandes ciclos del arte de Giordano.

Al mismo tiempo que se llevaba a cabo esta recopilación bibliográfica, se realizó una extensa labor de campo que consistió en viajar hasta Madrid y Toledo para estudiar in situ las obras investigadas en este trabajo. En el Casón del Buen Retiro tuvimos la oportunidad de estudiar el lienzo de *El Juicio de Salomón*. Por otro lado, para examinar las obras presentes en el Palacio Real de Madrid (el óleo *Salomón ungido rey* y los cuatro tapices que, sobre las cuatro obras de Giordano investigadas, allí se conservan (*El sueño de Salomón*, *Salomón ungido rey*, *El juicio de Salomón* y *Salomón y la reina de Saba*) nos pusimos en contacto con la Dirección de Colecciones Reales de Patrimonio Nacional desde donde nos derivaron al Departamento de Conservación de Pintura Antigua y de Tapices del siglo XVIII de esa institución. Hemos de destacar que no ha resultado fácil el estudio de estas obras, ya que algunas de ellas se encuentran ubicadas en salones de acceso restringido a los cuales no está permitido entrar, pero gracias al interés y amabilidad mostrado por las conservadoras de Palacio, Carmen García-Frías Checa y Carmen Morais Puche, y con los permisos oportunos, pudimos acceder a las obras allí custodiadas y obtener imágenes de éstas. Finalmente, la investigación se completó con una visita a la Catedral Primada de Toledo, visita que planeamos tras ponernos en contacto con los responsables del Departamento de Patrimonio de ésta, Carlos Turrillo Sánchez y María del Prado López Martín, a través de los cuales tuvimos acceso a los cartones que allí se custodian y que sirvieron de modelo para los tapices citados.

1.4. Estructura

A pesar de las dificultades con las que nos hemos topado (falta de bibliografía específica y obstáculos para investigar en directo algunas de las obras), creemos haber recopilado la suficiente información como para abordar con solvencia el presente estudio, el cual hemos estructurado en cinco apartados. En primer lugar, hemos realizado una introducción (donde estamos) en la que hemos expuesto los motivos que nos han llevado a elegir el tema, los objetivos, la metodología y la estructura de la investigación. En el segundo capítulo nos hemos acercado a la biografía de la etapa española del artista, exponiendo los asuntos más relevantes de ésta. El estudio de la ermita de san Juan del Buen Retiro y el análisis de la serie con historias bíblicas que Giordano pintó para decorar ésta, ocupan el tercer apartado, el más importante, el que representa lo fundamental del

trabajo. Finalmente, analizaremos las razones de la elección de esa temática y el significado programático de ésta. En el cuarto capítulo se estudia el éxito y la trascendencia que esa serie tuvo en la época, la cual se puede rastrear hasta la segunda mitad del siglo XVIII, cincuenta años más tarde del fallecimiento de Giordano. Por último, las conclusiones a las que hemos llegado tras esta investigación cerrarán el presente estudio.

2. LUCA GIORDANO Y ESPAÑA

Luca Giordano (Nápoles, 1634-1705), conocido en España como Lucas Jordán, fue uno de los pintores barrocos más populares e influyentes de su tiempo. Hijo de Antonio Giordano, Luca se inició en la pintura bajo la batuta de su padre, pero pronto, tal y como sus biógrafos aseveran, entró como discípulo en el taller napolitano del español José de Ribera, aunque no se ha encontrado ninguna referencia documental que avale esta afirmación².

Tras desarrollar su actividad artística principalmente en Nápoles, Venecia, Roma y Florencia, Giordano estuvo en España entre 1692 y 1702. El napolitano llegó a nuestro país siendo ya un pintor formado y muy solvente. Dotado de una gran imaginación y creatividad, fusionó en sus obras el dinamismo y la teatralidad flamenca, la luminosidad y el colorido veneciano y la monumentalidad y el triunfalismo romano, creando unas pinturas de notable sentido escenográfico que revolucionaron el panorama de la pintura española del momento.

Considerado en aquel momento el más famoso muralista de Europa, Giordano fue llamado por el monarca a España para pintar en distintos Reales Sitios en los que demostró su gran capacidad narrativa, habilidad que llevó a Antonio Palomino a afirmar que «Lucas Jordán fue padre de la Historia con el pincel como Herodoto lo fue con la pluma»³. Luca Giordano llegó a Madrid el 3 de julio de 1692. Su presencia causó gran interés y también algunos celos, pues es sabida la animadversión que le mostró Claudio Coello, quien en aquel momento era el principal pintor del rey. Las palabras que Carlos II pronunció, delante de Coello, cuando vio pintar a Giordano, «Mirad ombre este es el major pintor que ay en Nápoles, Espanna, y en todo el Mundo; cierto este es Pintor para el Rey», dicen que aceleraron la muerte del madrileño y que la envidia le llevó a la tumba⁴.

Entre 1692 y 1694 Giordano trabajó en el Escorial, decorando la bóveda de la escalera principal y las de la basílica. En los años siguientes, entre 1694 y 1700, pintó los muros de varias iglesias y palacios del rey. Carlos II le confió la decoración de su despacho y

² ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Op. Cit.*, pp. 46-47, indica que los biógrafos de Giordano establecieron erróneamente una relación discipular entre Ribera y Giordano y contempla la hipótesis de que se trate de una «manipulación promovida por el propio Giordano» por razones de tipo económico o relacionadas con «sus estrategias comerciales».

³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.A., *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado*, Tomo III, Madrid, 1715-24, p. 531, (Se cita por la edición de Madrid, Aguilar, 1988).

⁴ DE DOMINICI, B., *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Tomo III, Nápoles, 1742, p. 422, citado por HERMOSO CUESTA, M., *Op. Cit.* p. 74.

dormitorio (desaparecido) en el Palacio Real de Aranjuez (c. 1695-96). Posteriormente, realizó diversos frescos en el Casón del Buen Retiro (c. 1696-97), en la sacristía de la Catedral de Toledo (1698), en la Real Capilla del Alcázar de Madrid (destruida, c. 1699), en la Real Capilla de la Virgen de Nuestra Señora de Atocha (desaparecida, c. 1700), y en la iglesia madrileña de San Antonio de los Portugueses (c. 1698-1700).

El rey le encomendó también la realización de algunas series de lienzos para decorar las estancias de varios palacios reales, a una de las cuales dedicaré el grueso del presente trabajo. Además, durante todo este tiempo, atendió numerosos encargos particulares, realizando gran cantidad de obras sobre lienzo para múltiples comitentes. Su etapa española entrañó también el descubrimiento de la pintura de Velázquez. Conoció su obra a través de las pinturas de las colecciones reales y su admiración por el sevillano se manifestó en su alabanza al lienzo *Las Meninas* cuando Carlos II se lo mostró: «esta es la Teología de la Pintura»⁵.

Carlos II falleció el 1 de noviembre de 1700, de modo que los trabajos de patrocinio real se paralizaron. El nuevo monarca, Felipe V (primero de la dinastía borbónica), siguió patrocinando al napolitano, pero su sensibilidad artística se decantaba por el estilo más contenido de los artistas de Versalles que por la grandilocuencia barroca de Giordano, por lo que este decidió abandonar Madrid y regresar a su ciudad natal. Luca llegó a Nápoles en 1702 y continuó trabajando con gran energía a pesar de su avanzada edad, anticipando en sus últimas obras el espíritu rococó dieciochesco que estaba por venir. Murió el 3 de enero de 1705.

La historiografía moderna (desde aproximadamente 1770 hasta la segunda mitad del siglo XX) ha sido muy crítica con Giordano. El rígido estamento académico despreció su rapidez a la hora de pintar (lo que le valió el sobrenombre de *Luca fa presto*) y la realización de obras *alla maniera di* otros artistas, tildándole de «ecléctico, de simple y mediocre imitador de estilos e incluso de falsificador de obras de otros maestros»⁶. Pese a las numerosas críticas recibidas, principalmente en nuestro país, no se puede obviar que Giordano renovó la pintura española, conectándola con el mejor barroco europeo, y su influencia se puede rastrear por toda la Península, aflorando su estilo en artistas tan destacados como Antonio Palomino, Mariano Salvador Maella e incluso en un joven

⁵ MARTÍN MORENO, A., *Luca Giordano*, Madrid, Ediciones Aldeasa, 2002, p. 18.

⁶ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Op. Cit.*, pp. 32-34.

Goya, quien, buscando todavía su propio lenguaje, utiliza modos que recuerdan el universo de Giordano. En la actualidad, su figura goza de un gran reconocimiento gracias a la recuperación que, entre otros, Alfonso E. Pérez Sánchez, Miguel Hermoso Cuesta y Andrés Úbeda de los Cobos han hecho del artista, otorgándole este último el título de «artista napolitano más importante de la segunda mitad del siglo XVII»⁷.

⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. et al., *Op. Cit.*; HERMOSO CUESTA, M., *Op. Cit.*; ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Op. Cit.*, p. 18.

3. LA ERMITA DE SAN JUAN DEL BUEN RETIRO Y LAS HISTORIAS DEL REY SALOMÓN

3.1. La ermita de san Juan del Buen Retiro. Historia, ornato e imagen

La ermita de San Juan del Buen Retiro tiene para nosotros especial interés. Es donde se hallaban, a la muerte de Carlos II y según su testamentaría⁸, unos lienzos realizados por Giordano a su vuelta de El Escorial protagonizados en su mayoría por los reyes hebreos David y Salomón, cuatro de los cuales constituyen el motivo central del presente estudio: *El sueño de Salomón* (Fig. 1), *El juicio de Salomón* (Fig. 2) *Salomón ungido rey* (Fig. 3), y *Salomón y la reina de Saba* (Fig. 4).



1



2



3



4

Fig. 1. *El sueño de Salomón*. Luca Giordano. ca. 1694-1696. Casón del Buen Retiro.

Fig. 2. *El juicio de Salomón*. Luca Giordano. ca. 1694-1696. Casón del Buen Retiro.

Fig. 3. *Salomón ungido rey*. Luca Giordano. ca. 1694-1696. Palacio Real de Madrid.

Fig. 4. *Salomón y la reina de Saba*. Luca Giordano. ca. 1694-1696. Palacio Real de Aranjuez.

El Real Sitio del Buen Retiro, construido entre 1630 y 1633 a instancias de don Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, se creó para el disfrute y ocio de Felipe IV.

⁸ FERNÁNDEZ BAYTON, G., *Inventarios Reales II, Testamentaría del rey Carlos II, 1701-1703*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1981, pp. 346-51.

Utilizado solo como segunda residencia (la habitual estaba en el Real Alcázar), el Buen Retiro y sus jardines se convirtieron en el lugar ideal para las recepciones oficiales y para la realización de diversos espectáculos (meriendas, romerías, bailes, paseos en barca, naumaquias, corridas de toros, representaciones teatrales, certámenes literarios, etc.), que tan pronto se celebraban a cubierto como a la intemperie⁹.

El palacio albergó en sus jardines siete ermitas, en las cuales se combinaban actividades profanas de ocio y actos de culto religioso dedicados al santo al que estaban consagradas: san Juan, san Isidro, santa María Magdalena, san Jerónimo, san Bruno, san Antonio de los Portugueses y san Pablo. En el margen noroccidental del Real Sitio, Juan de Aguilar edificó entre 1633 y 1634 la ermita de San Juan del Buen Retiro¹⁰ (Fig. 5). Por su ubicación cercana a la entrada de Madrid por el camino de Alcalá, este conjunto de san Juan, antesala del palacio, fue utilizado por Felipe IV para recibimientos reales previos a la entrada al Real Sitio, conservando desde el inicio de su reinado «un carácter administrativo e institucional»¹¹.

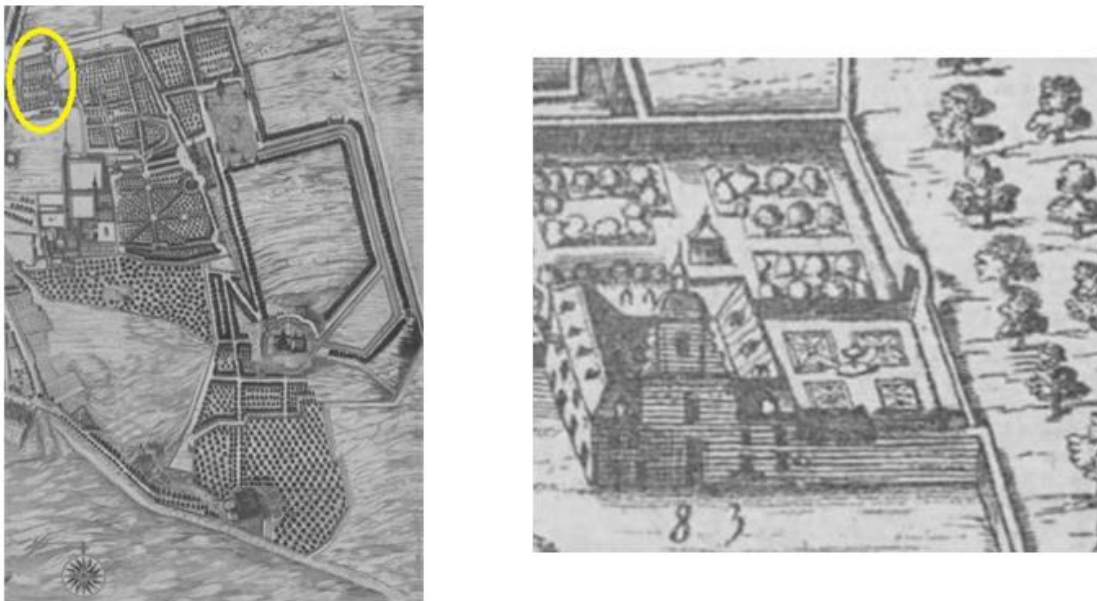


Fig. 5. Fragmento del plano de la villa de Madrid, dibujado por Pedro de Texeira en 1656, donde aparecen el Palacio del Buen Retiro y la ermita de san Juan (señalada con el n.º 83).

⁹ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *El palacio del rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, p. 71.

¹⁰ CORRAL, J. DEL, “Las ermitas del Buen Retiro” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo XXIII, (1986), p. 29.

¹¹ ASCUNCE MEJÍA, P., *Las ermitas del Buen Retiro: religión, ocio y organización del parque*, Trabajo Fin de Grado inédito, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2018, p. 14, <http://oa.upm.es/51481/> (consultada el 09/03/2019).

Del palacio del Buen Retiro, destruido casi completamente durante la Guerra de la Independencia, solo quedan en la actualidad los jardines (actual Parque del Retiro), el Casón (antiguo salón de baile convertido hoy en la biblioteca del Museo del Prado) y el Salón de Reinos (que en el futuro será sala de exposiciones del Museo del Prado). Las ermitas del Buen Retiro desaparecieron ya en su totalidad en 1868 al convertirse sus jardines en parque público. La de san Juan estaría situada en la zona donde hoy está el Ayuntamiento de Madrid.

Con respecto a la decoración de la ermita en tiempos de Felipe IV se conservan pocos datos, pero gracias al inventario redactado a la muerte de Carlos II se ha podido realizar una reconstrucción aproximada de la decoración de dicho espacio durante el reinado de este último. Según Andrés Úbeda de los Cobos la ermita estaría organizada en distintos espacios:

1. La propia ermita, decorada con pinturas que tratan temas de la vida de Cristo y de algunos santos (entre ellas el *San Juan Bautista* de Tintoretto).
2. Las edificaciones anexas que se organizan en cuatro ámbitos, tres para uso oficial del rey Carlos II, decorados con pinturas de Giordano, y un cuarto destinado a taller del pintor:
 - a. El primero, con episodios del Antiguo Testamento, sobre todo historias de David y Salomón.
 - b. El segundo, con pinturas de la vida de Cristo.
 - c. El tercero, con batallas de Carlos I.
 - d. El cuarto, uno de los dos talleres que Giordano tenía en los palacios reales¹².

Gracias al programa iconográfico desplegado, podemos deducir que la ermita de San Juan del Buen Retiro fue un espacio de gran relevancia proyectado con un claro sentido de propaganda regia con la intención de manipular la deteriorada imagen de Carlos II y la de su tambaleante reinado. Su cada vez más delicado estado físico precisó modificar la forma en que se le representaba de modo que se pasó de reproducir directamente su retrato a figurarle de forma simbólica, empleando referentes históricos que le otorgaran majestad y prestigio. Así, Salomón, prototipo de soberano justo, sabio y prudente, y Carlos I, imagen de monarca heroico, virtuoso y defensor de la fe, se asociaron a Carlos II como

¹² ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Luca Giordano en el Museo...*, pp. 236-241.

estrategia de afirmación política y de fortalecimiento de su gobierno. La ermita de San Juan, utilizada ya por Felipe IV como escenario de recepciones oficiales, fue también en tiempos de Carlos II un espacio gubernamental cuya decoración se preocupó de proyectar, de cara al exterior, una imagen que favoreciera al rey, tanto física como políticamente.

3.2. Una serie y cuatro “historias del rey Salomón”

Como hemos señalado, a su vuelta de El Escorial Giordano realizó por orden de Carlos II varios lienzos para distintos Sitios Reales¹³. Entre los encargos más importantes se encuentra una serie de pinturas al óleo con episodios del *Antiguo Testamento* que, realizadas entre 1694 y 1696, se hallaban en la ermita de San Juan del Buen Retiro a la muerte del monarca. Estas obras representan historias de David (2), Salomón (9), el traslado del Arca de la Alianza, la construcción del Templo y la muerte de Absalón. De las nueve pinturas que tratan episodios relativos a la vida del rey Salomón, cuatro de ellas, *El sueño de Salomón*, *Salomón ungido rey*, *El juicio de Salomón* y *Salomón y la reina de Saba*, repiten los temas pintados por Giordano en la bóveda del antecoro que da paso al colegio de la basílica de El Escorial (Fig. 6), lienzos que constituyen el tema central de este trabajo¹⁴. En la actualidad se encuentran repartidos entre el Casón del Buen Retiro (*El juicio de Salomón* y *El sueño de Salomón*), el Palacio Real de Madrid (*Salomón ungido rey*) y el Palacio Real de Aranjuez (*Salomón y la reina de Saba*). De los cuatro, pasaremos ahora a analizar en profundidad el lienzo de *El juicio de Salomón*, análisis que puede hacerse extensivo al resto de las telas ya que, prácticamente, todas ellas presentan las mismas características formales y estilísticas.

¹³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.A., *Op. Cit.*, p. 518., indica que, a su vuelta de El Escorial, Giordano pintó «a el óleo diferentes historias de la Escritura Sagrada, así para el Buen Retiro, como para el Palacio de la Reina madre nuestra señora».

¹⁴ CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, J., “La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio de El Escorial”, en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. (dir.), *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1990, pp. 374-382. La otra bóveda del antecoro, que da paso al convento, representa episodios de la vida del rey David.



Fig. 6. Frescos de la bóveda del antecoro que da paso al colegio con historias del rey Salomón. Luca Giordano. 1694. Basílica del monasterio de El Escorial.

3.3. El lienzo de *El juicio de Salomón*

El juicio de Salomón (Fig. 7) es un óleo sobre lienzo, de grandes dimensiones (250 x 362,5 cm), realizado por Giordano hacia 1694-96, el cual constituye una buena muestra del estilo practicado por el pintor en nuestro país, un estilo barroco de puro movimiento, vital, efectista, luminoso, colorista, rico y vibrante que cautiva a todos aquellos que hemos tenido la oportunidad de verlo. Dotado de una extraordinaria vena narrativa, Giordano reproduce en el lienzo el episodio de *El juicio de Salomón*, tema profusamente tratado en el arte y que se basa en lo relatado en el Libro Primero de los Reyes, capítulo 3, versículos 16 a 28 (Reyes I, 3: 16-28). Lo representado muestra la justicia y sabiduría ejercida por Salomón ante el caso de dos mujeres que un día se presentaron ante él con sus hijos (uno de ellos muerto) reclamando ambas como suyo al bebé vivo. El contenido emotivo del tema tratado, su enseñanza moral y la resolución plástica del episodio han sido las razones que nos han llevado a elegir esta obra de las cuatro historias del rey Salomón reseñadas.



Fig. 7. *El juicio de Salomón*. Luca Giordano. ca. 1694-1696. Casón del Buen Retiro.

3.3.1. Luces, colores y movimiento. El estilo del “fa presto”

El Juicio de Salomón fue realizado en plena madurez artística de Giordano y responde a ese lenguaje del pleno barroco italiano desplegado por él en España. Aunque se trata de una pintura realizada al óleo, muchas de sus características formales responden a la pintura decorativa de techos, que fue la que le proporcionó su gran éxito. Antes de concretar el estilo de este lienzo, creemos necesario hacer algunas precisiones sobre la evolución estilística de Giordano, en la que caben desde las primeras influencias riberescas hasta las de los decoradores de techos boloñeses y romanos.

Tras unos inicios influenciados por el tenebrismo de Ribera, el estilo del napolitano evolucionó hacia el pleno barroco decorativo, culminando en España el ilusionismo italiano del siglo XVII cuyo origen lo encontramos en el clasicista estilo de los Carracci. Las decoraciones murales de los boloñeses, llenas de perspectivas ilusionistas y arquitecturas, esculturas y marcos fingidos, inspiraron a su vez las de sus discípulos, Il Domenichino, Guido Reni, Il Guercino y Lanfranco, quienes también emplearon el artificio en sus frescos para crear efectos ópticos y engañar la vista del espectador. Posteriormente, sería Pietro da Cortona quien recoja estas ideas y abra otra vía en la que la pintura, gracias a la representación de grandes cielos luminosos que logran romper los marcos ficticios, empieza a superar la *quadratura*, permitiendo una visión más amplia y unitaria de las composiciones representadas en las bóvedas. De esta línea beberá Andrea Pozzo, Il Baciccia y nuestro Luca Giordano, cuyas obras podemos relacionar con la mejor pintura barroca internacional del momento¹⁵.

En España fueron los boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michel Colonna quienes, llegados en 1658 de la mano de Velázquez, introdujeron el nuevo lenguaje de la *quadratura* y las perspectivas arquitectónicas en nuestro país, el cual rápidamente se convirtió en el preferido de los patronos españoles: la Iglesia Católica y la Monarquía. De entre los seguidores hispanos de este estilo debemos destacar a Rizzi, Carreño de Miranda y Claudio Coello, quienes siguieron el camino iniciado por Mitelli y Colonna. Luca Giordano será, a partir de su llegada a nuestro país en 1692, el artista que ponga fin a esa tendencia boloñesa y ahonde en una línea en la que, como ya hemos mencionado antes,

¹⁵ El origen de este tipo de pinturas, que prolongan ilusoriamente las estancias, lo encontramos en las decoraciones romanas de Pompeya. Posteriormente, grandes maestros del Renacimiento también practicaron este tipo de arte ilusionista: Masaccio, Miguel Ángel, Rafael, Mantegna, Correggio, Giulio Romano, Vasari, Veronés.

los amplios cielos superarán los marcos ficticios ¹⁶. La huella que el napolitano dejó entre los artistas españoles fue notable, siendo Palomino quien absorbió de primera mano sus enseñanzas. Su influjo también reaparecerá más tarde en Mariano Salvador Maella y en un joven Goya, quien asumirá el lenguaje del napolitano en algunas de sus primeras obras. Pero su influencia no es solo rastreable entre los pintores hispanos, sino que la misma aparece también en aquellos muralistas italianos que vinieron a España en el tercer cuarto del siglo XVIII, Corrado Giaquinto y Giambattista Tiepolo, artistas que, ya en clavé rococó, decoraron al fresco las bóvedas de algunos Reales Sitios.

En sus trabajos de menores dimensiones, realizados al óleo, Giordano utilizó muchos de los modos y recursos ya empleados en las decoraciones murales: escorzos, diagonales, perspectivas *sotto in sù*, luminosas aperturas celestes, tipos humanos rotundos, sentido escenográfico, movimiento, etc. Y esta es precisamente la manera que vemos en nuestro *Juicio de Salomón*, una elaborada composición barroca en la que Giordano aúna el dinamismo y la teatralidad de Rubens, la monumentalidad y el triunfalismo de los trabajos romanos de Pietro da Cortona, y la luminosidad y el colorido tan propios de la escuela veneciana, de Tiziano y Veronés principalmente.

A nivel formal, Giordano estructura la escena en dos zonas asimétricas: a la izquierda sitúa, sobre un fondo abierto al exterior, la escena de la ejecución y, a la derecha, al rey Salomón sentado en su trono y cobijado bajo un dosel del que pende un gran cortinaje de brocados, el cual acentúa su realeza y otorga aire de teatralidad a la pintura. A su vez, el napolitano emplea líneas diagonales para imprimir tensión y movimiento a la escena, tensión que se acentúa a través de la captación del miedo en los ojos de los personajes que contemplan el episodio y de la crispación de sus manos, fuerza expresiva que recuerda el mundo de Tiziano. Dichas diagonales forman un aspa, en cuyo centro se sitúa la figura de la madre legítima, consiguiendo que la mirada del espectador se dirija inicialmente hacia ese punto de la composición. La grandiosidad y el dramatismo de la escena se ven también aumentados por el punto de vista en contrapicado, un efecto de *sotto in sù* sugerido fundamentalmente por la escalera.

Otro aspecto que destacar en esta pintura es el empleo de la luz, una luz dorada que el napolitano maneja con un claro sentido escenográfico. El artista utiliza dos focos

¹⁶ GARCÍA CUETO, D., “Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano”, en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (dir.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 257-64.

lumínicos: uno natural, que penetra a través de la apertura al paisaje del fondo, y otro artificial, dirigido, para iluminar aquello que quiere realzar y que entra desde la izquierda y va a parar al regazo de Salomón (pasando por el rostro del niño vivo y la espalda de su verdadera madre). Estos focos de luz generan un juego de claroscuros que intensifican la fuerza de la escena al tiempo que ayudan a definir el volumen de las figuras, unas figuras monumentales que evocan las de Pietro da Cortona. A su vez, Giordano muestra un gran dominio de la perspectiva atmosférica, difuminando las formas y reduciendo su intensidad cromática en la distancia por efecto de la luz, siendo el ojo del espectador el encargado de crearlas. La disposición, por influencia de Bernini, de las figuras y arquitecturas en distintos planos y el empleo de poderosos escorzos acentúan también esa sensación de profundidad, mostrando la habilidad que el napolitano tenía para representar la tercera dimensión en sus obras.

Desde el punto de vista cromático, predominan las tonalidades cálidas y luminosas, fundamentalmente el dorado y el amarillo, contrastados por los azules y los rojos de algunas de las vestimentas y el celeste del cielo al fondo. Giordano repite las mismas tonalidades en distintas partes del lienzo para crear una sensación de armonía y homogeneizar toda la superficie del cuadro. El tratamiento exquisito de la luz y el gusto por el colorido que vemos en esta pintura son, desde luego, de tradición neoveneciana y boloñesa, corrientes que nuestro *Fa presto* conoció a lo largo de su trayectoria artística. Ese mismo modo lo podemos apreciar también en otras obras suyas, tanto anteriores como contemporáneas a nuestro *Juicio de Salomón* (Fig. 8): *Viaje de Jacob a Canaán o Viaje de Rebeca a Canaán* (ca. 1687)¹⁷ (Fig. 9), *El cántico de la profetisa María* (ca. 1687) (Fig. 10) y *Sus hermanas dando a Psique una lámpara y una daga* (1697) (Fig. 11), entre otras. El colorido azul y plata del cielo trae también a la memoria a un maduro y más luminoso Ribera, artista que nunca dejó de influir completamente en Giordano.

¹⁷ Los especialistas que han estudiado la obra de Giordano no se ponen de acuerdo acerca de la identificación del (la) protagonista de esta pintura: unos dicen que es Jacob, otros que es Rebeca.



8



9



10



11

Fig. 8. *El juicio de Salomón*. Luca Giordano. ca. 1694 y 1696. Casón del Buen Retiro.

Fig. 9. *Viaje de Jacob a Canaán o Viaje de Rebeca a Canaán*. Luca Giordano. ca. 1687. Museo del Prado.

Fig. 10. *El cántico de la profetisa María*. Luca Giordano. ca. 1687. Museo del Prado.

Fig. 11. *Sus hermanas dando a Psique una lámpara y una daga*. Luca Giordano. 1697. Palacio de Buckingham. Londres.

Por otro lado, el peso de Veronés lo podemos ver de igual modo en esa escenografía teatral llena de suntuosas arquitecturas palaciegas, en las monumentales escaleras y en la variedad de individuos ataviados con ricas y tornasoladas vestiduras que inundan la escena como, por ejemplo, el exótico paje de espaldas, un personaje asiduo en sus obras. Y, finalmente, no podíamos pasar por alto la influencia que Velázquez ejerció en el napolitano desde su llegada a España, influencia que se traduce principalmente en una mayor libertad de pincelada, en el empleo más acentuado de la luz dirigida y en la incorporación de algún personaje como, por ejemplo, el niño situado en el ángulo inferior izquierdo que, como veremos después, puede ser su pequeño homenaje al maestro sevillano.

3.3.2. Fuentes gráficas

Con respecto a las fuentes gráficas que Giordano empleó para la creación del *Juicio de Salomón*, debemos apuntar que combinó numerosas referencias: modelos propios y de otros pintores, y algunos grabados. De todas ellas, la fundamental para su composición fue, sin duda, la famosa obra de Rubens, el *Juicio de Salomón* (ca. 1617)¹⁸ (Fig. 12), que seguramente conoció a través de la exitosa estampa realizada por Boetius Adams Bolswert¹⁹ (Fig. 13), uno de los mejores grabadores de la obra del pintor flamenco. La composición general y algunos personajes, como el propio rey Salomón o la legítima madre situada de espaldas, proceden directamente de la estampa del neerlandés.



Fig. 12. *El juicio de Salomón*. Peter Paul Rubens. ca. 1617. Galería Nacional de Dinamarca.

¹⁸ Esta obra, atribuida a Rubens y su taller, fue realizada para ser colocada en el Ayuntamiento de Bruselas. El maestro representa una alegoría del Buen Gobierno, ejemplo para la correcta administración de la justicia. El original se perdió en el incendio de 1695, pero se conserva una copia que fue regalada al rey de Dinamarca. En la actualidad forma parte de la colección de la Galería Nacional de Dinamarca. http://www.antwerpen.be/pics/Stad/Bedrijven/Cultuur_sport_recreatie/CS_Musea/Rubenianum/CRLB_03_links.pdf (consultada el 29/04/2019).

¹⁹ Metropolitan Museum of New York. Department of art collection. Accession Number: 51.501.7016. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/377045?&searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Boetius+Adams+Bolswert&offset=0&rpp=20&pos=2> (consultada el 29/04/2019).



Fig. 13. *El juicio de Salomón*. Estampa de Boetius Adams Bolswert a partir de Peter Paul Rubens. 1595-1633. Museo Metropolitano de Nueva York.

Pero Giordano, como buen pintor, no copió por completo el cuadro de Rubens a través del grabado de Bolswert, sino que algunas de las figuras de su lienzo tienen como referente la obra de otros pintores por los que tenía gran devoción:

- Para la legítima madre creemos que pudo también basarse en la figura que, ubicada frente a la alegoría de la Prudencia, Pietro da Cortona pintó en la bóveda del palacio Barberini (Fig. 14).
- El niño del primer plano vestido con jubón rojo procede de Paolo Veronés. Giordano tomó como modelo alguno de los numerosos pajes negros que éste dispuso en obras como *Las bodas de Caná* (Fig. 15).
- Y, en nuestra opinión, el niño del ángulo inferior izquierdo es un guiño que Giordano hizo a su admirado Velázquez, ya que su aspecto nos recuerda al muchacho que el sevillano empleó en su obra *El aguador de Sevilla*, la cual formaba parte de la decoración del Buen Retiro, donde Giordano la pudo ver²⁰ (Fig. 16).

²⁰ FERNÁNDEZ BAYTON, G., *Op. Cit.*, p. 316. Aparece también citada en el inventario redactado a la muerte de Carlos II.



Fig. 13. *El triunfo de la Divina Providencia*. Pietro da Cortona. ca. 1633-1639. Palacio Barberini. Roma.



Fig. 14. *Las bodas de Caná*. Paolo Veronese. 1563. Museo del Louvre. París.



Fig. 15. *El aguador de Sevilla*. Diego Velázquez. 1618-1622. Apsley House. Londres.

Incluso encontramos coincidencias entre algunas figuras presentes en nuestra obra y otras empleadas ya por él en composiciones anteriores como en *Olindo y Sofronia* (ca. 1680), donde el individuo que ata a los dos amantes y el personaje representado de pie que encarna al rey Aladino se convierten en el *Juicio de Salomón* en el verdugo y el asistente del rey situado a la derecha de la composición, respectivamente²¹ (Fig. 16).



Fig. 16. *Olindo y Sofronia*. Luca Giordano. ca. 1680. Palacio Real de Génova.

Como podemos observar, el maestro italiano conocía la producción de otros pintores gracias a las estampas y al contacto directo que tuvo con obras y artistas. Ello le reportó un gran catálogo de modelos que adaptó a sus composiciones y a su estilo, siempre de manera personal, un estilo fresco y luminoso, perfectamente reconocible y rastreable, con el que consiguió poner al día la pintura española y conectarla con el mejor barroco europeo del momento.

²¹ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Op. Cit.*, p. 266. El modelo para la figura del rey Aladino lo tomó a su vez del cuadro homónimo de Mattia Preti, *Olindo y Sofronia* (ca. 1660, J. Paul Getty Museum).

3.3.3. La decisión salomónica

El episodio del Juicio de Salomón, representado de forma absolutamente fiel a su fuente en este magnífico lienzo, se relata en la *Biblia*, en el *Libro Primero de los Reyes*, capítulo 3, versículos 16 a 28 (Reyes I, 3: 16-28). Narra la historia de dos mujeres que vivían juntas y habían dado a luz a sendos niños con pocos días de diferencia. Un día se presentaron ante Salomón con sus hijos, uno de ellos muerto, porque ambas se disputaban al bebé vivo. Ante esta situación, el rey ordenó a uno de sus guardias que partiera al niño vivo en dos y diera la mitad a cada una de las demandantes. La ilegítima mostró satisfacción, mientras que la auténtica, horrorizada, prefirió renunciar a él con tal de salvarle la vida. Al analizar sus reacciones, el sabio rey Salomón dedujo la verdad y ordenó entregar al niño a la legítima madre. Giordano representa en la tela el momento de mayor tensión del episodio bíblico: cuando Salomón, ante la inminente partición del niño, decide detener la ejecución y salvarle la vida.

La escena transcurre en el palacio real, en un pórtico arquitrabado, casetonado y sostenido por columnas de orden compuesto. A la derecha, bajo un dosel del que cuelga un gran cortinaje de brocados y sobre seis gradas semicirculares se alza el trono, el cual está flanqueado por dos columnas salomónicas. El rey está sentado en su sillón, elevado sobre los demás como corresponde a su condición y grandeza. A su espalda, el cortinaje subraya aún más su realeza. Viste ropas lujosas, un amplio manto, cuello de armiño y collar. Se toca con la corona y porta en su mano izquierda el cetro, símbolos de su poder real. Extiende su mano derecha hacia el verdugo, ordenándole que interrumpa la ejecución. El ejecutor, corpulento y musculado, echa hacia atrás su brazo derecho en cuya mano porta la espada con la que está a punto de dividir al niño que sujeta boca abajo del pie. Su cabeza se gira hacia Salomón cuando el rey decreta salvar la vida del niño. La verdadera madre, arrodillada y vuelta de espaldas, extiende sus manos intentando parar la ejecución al tiempo que gira su cabeza hacia Salomón, ofreciendo su bebé a la otra joven con tal de mantenerlo con vida. A sus pies, yace en una canastilla el cuerpo inerte del otro niño, desnudo y recostado sobre una tela blanca. A la izquierda de la escena la otra joven, de perfil, no muestra tensión por lo que va a ocurrir, sino todo lo contrario. Su cabeza ladeada y su mirada parecen implorar al rey para que no detenga la ejecución. Llevada por la envidia, prefiere ver al niño muerto antes que se lo entreguen a la verdadera madre.

Acompañando a estos personajes principales, Giordano representa alrededor a una serie de personajes secundarios que contemplan el episodio. En un primer plano,

introduciéndonos en la escena, sitúa tres personajes cuyas figuras aparecen cortadas por el marco: un hombre barbado de mediana edad, de espaldas; un niño negro, vuelto también de espaldas; y otro niño, de perfil, a la izquierda de la composición, cuya vestimenta contrasta con la indumentaria más exótica de las otras personas²². A la derecha y en una posición algo más elevada, se sitúa un hombre de edad madura, también cortado por el marco, de pie y apoyado en un bastón. Probablemente sea un servidor del rey, quizá su mano derecha. Tras la escena principal que ya hemos comentado en el párrafo anterior, en distintos planos, podemos observar a varios hombres, que miran angustiados la escena. Su marcada expresividad contrasta con la serenidad del rey y su ayudante. El miedo en sus ojos y la crispación de sus manos denotan el temor al percatarse del origen divino de la sabiduría y poder de Salomón: «Todo Israel oyó aquel juicio que había pronunciado el rey, y temieron al rey, pues vieron que Dios le había dado sabiduría para juzgar» (Reyes I, 3:28). Al fondo, una apertura al paisaje con unas arquitecturas monumentales y un cielo algo nublado, cierran la composición.

²² ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Op. Cit.*, p. 266. Sus ropas, desde luego, no siguen el estilo veterotestamentario del resto de personajes, sino que parecen más propias del siglo XVII.

3.4. Salomón, modelo e imagen de Carlos II

El programa iconográfico que, como ya hemos comentado, se desplegó por vez primera en una de las bóvedas de la basílica de El Escorial, le fue sugerido a Giordano por el prior del monasterio, Fray Alonso de Talavera²³, según se desprende de la correspondencia que, sobre los frescos escurialenses, intercambió éste con don Eugenio de Marbán y Maella, secretario de su majestad. Así, en una carta enviada el 11 de marzo de 1694, el padre Talavera le apuntaba que se debía «pintar a Salomón por lo que tiene de alusión su sabiduría con la que representan los Doctores de la Iglesia cuyo triunfo se pintó en la bóveda inmediata»²⁴.

El programa de la bóveda de El Escorial se desplegó atendiendo a la tradicional identificación del rey Salomón con los Habsburgo españoles, desde Felipe II hasta Carlos II (y por extensión de Carlos I con el rey David, representado en la otra bóveda del antecoro)²⁵. El proyecto escurialense exaltaba a la monarquía española desde el punto de vista político y religioso al asimilar los valores de David y Salomón y presentarlos como símbolos de los reyes españoles de la Casa de Austria²⁶. La iconografía de los lienzos que Carlos II encargó después tenía como objetivo subrayar su propia imagen como Nuevo Salomón, bien en el plano sagrado, por sus valores religiosos y el origen divino de su poder real, bien en el político, como soberano sabio, justo y prudente, y bien por sus labores constructivas, al finalizar las obras iniciadas por sus antepasados en aquellas partes que seguían sin decorar²⁷. Con los oportunos recursos simbólicos e iconográficos fue posible transformar la débil imagen del último monarca español de la Casa de Austria

²³ HERMOSO CUESTA, M., *Op. Cit.* p. 84, indica que, a instancias de don Eugenio Marbán y Maella, Fray Alonso de Talavera debía disponer los temas a representar en El Escorial en colaboración con el monje jerónimo fray Francisco de los Santos, pero, debido a la complicada materialización de algunos de los temas propuestos, se solicitó el consejo de Palomino.

²⁴ CARR, D.W., *Luca Giordano at the Escorial. The frescoes for Charles II*, Tomo II, Tesis Doctoral, Nueva York, New York University, Institute of Fine Arts, 1987, p. 131, doc. 44, citado por ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Op. Cit.*, pp. 270-71.

²⁵ DE LA CUADRA BLANCO, J.R., “Arquitectura e historia sagrada. Nuevas consideraciones sobre la idea de El Escorial y el templo de Jerusalén”, monográfico de la revista, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 43 (2013), pp. 129-138, expone que el complejo constructivo de El Escorial fue levantado basándose en el modelo arquitectónico del Templo de Salomón y en el cual el rey hebreo aparece representado en diversos lugares: en la fachada de la basílica, en la celda del prior, en los frescos de la biblioteca, en el dormitorio real y, como no, en la bóveda de la iglesia.

²⁶ Hércules, imagen del héroe y de la virtud, era otro referente histórico cuyos valores se asimilaban también a la Casa de Austria, de la que era su mítico fundador.

²⁷ MÍNGUEZ CORNELLES, V., “La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo: construcciones iconográficas para un rey enfermo”, en CHECA CREMADES, F., (ed.), *El arte de las naciones: el Barroco como arte global*, Catálogo de exposición, Puebla, Museo Internacional del Barroco, 2016, p. 291.

y convertirlo en un soberano virtuoso, en digno heredero de una estirpe ideal, en ejemplo a imitar.

Esta naturaleza evocadora de las virtudes salomónicas la encontramos, sin duda, en nuestras pinturas, y es que estos lienzos no son solo la representación de unos episodios bíblicos, sino que están cargados de un claro sentido retórico, son metáforas visuales que renuevan la sentencia *Ut pictura poesis* de Horacio (*Ars Poetica*, 361), convirtiendo nuestras obras en pinturas parlantes al servicio de la monarquía. Estas representaciones laudatorias buscaban legitimar a Carlos II en un momento delicado para la corona española y lanzar un mensaje de autoridad y grandeza. Así, en el *Juicio de Salomón* nos hallamos ante la referencia visual del rey, sentado en su trono, cubierto por un rico manto color leonado, portando corona y cetro, y flanqueado por dos columnas salomónicas, como corresponde a la imagen de un monarca que ejerce su poder apoyándose en la justicia, la fortaleza y la sabiduría divina²⁸. Luca Giordano empleó para su exaltación una iconografía de larga tradición entre los Austrias españoles, pero la envolvió del vigor y la teatralidad barroca, adaptando la representación del monarca a los nuevos tiempos en los últimos años de vida de Carlos II.

²⁸ DE COVARRUBIAS HOROZCO, S., *Emblemas Morales*, Madrid, 1610, p. 282, citado por GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Emblemas regio-políticos de Juan de Solorzano*, Madrid, Ediciones Tuero, 1987, p. 172. Señala que la Majestad de un príncipe se manifiesta a través de la corona, el cetro, manto y trono; RIPA, C., *Iconología*, Tomo I, Madrid, Akal, 2015, p. 437. Asimila la columna a la Fortaleza y la adopta como su atributo, pues el hombre justo y virtuoso es firme como una columna.

4. LA FORTUNA HISTÓRICA DE LA SERIE

Recordemos que Giordano pintó, entre otras, la bóveda del antecoro que da paso al colegio en el Monasterio de El Escorial con historias del rey Salomón. Posteriormente, el maestro realizó una serie de catorce pinturas al óleo con episodios del *Antiguo Testamento* para una de las dependencias civiles de la ermita de San Juan en el parque del palacio del Buen Retiro, cuatro de las cuales, que hemos analizado, repetían los temas ya presentados en El Escorial. Del éxito de esta serie da fe el hecho de que Felipe V también encargara al napolitano un conjunto de pinturas con asuntos bíblicos para completar la decoración de la Capilla Real del Alcázar en las que Giordano reprodujo de nuevo los mismos temas. Luca comenzó la serie en España, pero en 1702 regresó a su país, donde terminó de abocetar las obras. A su muerte, en 1705, fue su discípulo Solimena el encargado de terminarla y enviarla a España. En la actualidad se conserva diseminada entre las colecciones de Patrimonio Nacional (Figs. 17-20).



17



18



19



20

Fig. 17. *Salomón recibiendo la inspiración divina*. Lienzo. Luca Giordano (serie completada por Solimena). 1701-1704. Palacio Real de Aranjuez.

Fig. 18. *El juicio de Salomón*. Lienzo. Luca Giordano (serie completada por Solimena). 1701-1704. Palacio Real de Madrid.

Fig. 19. *Salomón ungido rey*. Lienzo. Luca Giordano (serie completada por Solimena). 1701-1704. Palacio Real de Aranjuez.

Fig. 20. *Salomón y la reina de Saba*. Lienzo. Luca Giordano (serie completada por Solimena). 1701-1704. Palacio Real de la Zarzuela.

Otra demostración del alcance de esta serie es que en 1756 Fernando VI la eligió para que en la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara realizaran «una tapicería de estofa fina, por las pinturas de Jordán que están en el Retiro»²⁹, con destino al Palacio Real de Madrid, donde la pudimos admirar. Las copias utilizadas como cartones para los tapices se encargaron a Corrado Giaquinto³⁰, pero fueron realizadas en su mayoría por pintores de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre los que se encontraba José del Castillo, autor del cartón de nuestro *Juicio de Salomón*³¹. Estas copias, una vez utilizadas, fueron entregadas al cardenal Lorenzana, arzobispo de Toledo, para que decoraran la Catedral Primada, donde pudimos contemplarlas (Figs. 21-28).



21



22



23



24

Fig. 21. *El sueño de Salomón*. Cartón. Corrado Giaquinto. 1756-1762. Catedral de Toledo.

Fig. 22. *El juicio de Salomón*. Cartón. José del Castillo. 1756-1762. Catedral de Toledo.

Fig. 23. *Salomón ungido rey*. Cartón. Santiago Müller. 1756-1762. Catedral de Toledo.

Fig. 24. *Salomón y la reina de Saba*. Cartón. Santiago Müller. 1756-1762. Catedral de Toledo.

²⁹ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Op. Cit.*, p. 265.

³⁰ En aquel momento director artístico de la Real Fábrica y director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

³¹ LÓPEZ ORTEGA, J., “Sobre pasajes de la vida de José, David y Salomón: acerca de la decoración del cuarto de Carlos III en el Palacio Real de Madrid (1756-1771)” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, N.º 55, 2015, p. 131. Los otros tres cartones que nos interesan fueron realizados por Santiago Müller (*Salomón es ungido rey* y *Salomón y la reina de Saba*) y por el propio Corrado Giaquinto (*El sueño de Salomón*).



Fig. 25. *El sueño de Salomón*. Tapiz. Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Palacio Real de Madrid.
 Fig. 26. *El juicio de Salomón*. Tapiz. Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Palacio Real de Madrid.
 Fig. 27. *Salomón ungido rey*. Tapiz. Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Palacio Real de Madrid.
 Fig. 28. *Salomón y la reina de Saba*. Tapiz. Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. Palacio Real de Madrid.

De los tapices que hoy cuelgan en distintas dependencias del Palacio Real y que fueron realizados en seda y lana por los Vandergoten³², queremos destacar las cenefas. En ellas, unos pequeños *putti* y tritones (masculinos y femeninos) refuerzan, a través de los elementos que portan, el mensaje de exaltación de las virtudes del monarca ya contenido en los propios episodios representados en los paños:

³² Familia de maestros liceros flamencos que, elegidos por Felipe V, fundaron la Real Fábrica.

- En el tapiz de *El sueño de Salomón*, el pequeño tritón anuncia con su caracola la gracia divina que Dios ha otorgado al rey, la sabiduría, gracias a la cual gobernará con prudencia y buen juicio, trayendo prosperidad y abundancia a su pueblo, la cual se representa a través del racimo de uvas que sujeta con su mano la ninfa marina que le acompaña (Fig. 29).
- El *putti* del *Juicio de Salomón* porta en su mano un lirio, el cual se asocia a la idea de grandeza y, además, perfecciona al gobernante³³. Se apoya en un león, imagen de la fortaleza, pero también de la vigilancia que un monarca prudente tiene³⁴ (Fig. 30).
- Relacionado también con la idea de vigilancia encontramos en las cenefas de los tapices *Salomón ungido rey* y *Salomón y la reina de Saba* un tritón que porta un óvalo en cuyo centro se representa la fábula de Mercurio y Argos, narrada en *Las Metamorfosis* de Ovidio. En ella aparece Mercurio, a punto de matar a Argos, el guardián de los cien ojos, y raptar a Ío, transformada en vaca. Con esta alegoría se pone de manifiesto la vigilancia y la prudencia que un gobernante precavido tiene en su labor de estado³⁵ (Fig. 31).



Fig. 29. Tapiz de *El sueño de Salomón* (detalle de la cenefa).

³³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Valencia, Universidad literaria de Valencia, Departamento de Arte, 1985, p. 31.

³⁴ *Ibidem*, p. 38, propone que esta asociación del león con la vigilancia viene del mundo egipcio, fue recogida por Horapollo y seguida por emblemistas como: Alciato (Embl. XV), Valeriano (Hier. I), Horozco (Embl. Mor. I-XXX), Saavedra Fajardo (Empresa XLV) y es que el león no cierra del todo los ojos cuando duerme, siempre parece estar vigilante.

³⁵ Muchos emblemistas han simbolizado esta idea de vigilancia a través de la representación de ojos y manos: Alciato (Embl. XV), Saavedra Fajardo (Empresa LI), Solorzano (Embl. LIV), etc.



Fig. 30. Tapiz de *El juicio de Salomón* (detalle de la cenefa).



Fig. 31. Tapices de *Salomón y la reina de Saba* y *Salomón ungido rey* (detalle de las cenefas).

El éxito de nuestro gran pintor y su magnífica serie se advierte en que fue repetidamente elegida para decorar distintos Reales Sitios. La basílica de El Escorial (frescos), la ermita de San Juan del Buen Retiro (óleos), la Capilla Real del Alcázar (óleos, segunda serie), la Catedral Primada de Toledo (cartones) y el Palacio Real de Madrid (tapices) son o han sido testigos de la admiración que en su época despertaron estas composiciones que Giordano inauguró y en las que demostró todo su talento y capacidad creadora como pintor al servicio de la monarquía.

5. CONCLUSIONES

La principal conclusión a la que hemos llegado es que los lienzos con historias del rey Salomón, que Luca Giordano pintó para una de las dependencias anexas a la ermita de san Juan en el palacio del Buen Retiro de Madrid, fueron uno de los encargos más importantes de la monarquía al pintor napolitano. A través de Salomón se querían manifestar simbólicamente los valores de Carlos II y proyectar al exterior, desde ese espacio gubernamental, un mensaje propagandístico que favoreciera la débil imagen del rey y apuntalara su inestable reinado.

Tras estudiar las historias de Salomón resulta evidente que Giordano supo aunar en ellas las más variadas referencias y estilos de otros pintores, pero siempre imprimiéndoles su toque personal. En el *Juicio de Salomón* encontramos afinidades con obras de Tiziano, Veronés, Ribera, Pietro da Cortona, Rubens e incluso de Velázquez. El napolitano supo conjugar aquí el dinamismo y la teatralidad flamenca, la luminosidad y el colorido veneciano y la monumentalidad y el decorativismo romano para ofrecer una gran composición barroca de puro movimiento, luminosa, rica y vibrante. De Rubens, además, copió parcialmente, a través del grabado de Bolswert, su famosa obra *Juicio de Salomón* (ca. 1617), lo que pone de manifiesto su maestría ya que, como buen pintor, no hace una mera copia de la estampa, sino que interpreta con libertad el grabado del neerlandés.

Podemos afirmar que uno de los temas predilectos de la monarquía hispana tenía como protagonista a la figura de Salomón. Las virtudes del rey hebreo, Sabiduría, Justicia y Prudencia, se asimilan aquí a la figura de Carlos II y gracias a ellas el debilitado rey se convirtió en un héroe, en un espejo en el que mirarse. El napolitano encajó a la perfección con los intereses de una monarquía que no solo buscaba en el arte un fin estético, sino también propagandístico, cualidad que el gran duque de Toscana ya percibió antes de que Giordano viniera a España, refiriéndose a él como «pintor maravilloso, hecho por Dios para satisfacer a los príncipes»³⁶. El éxito de esta serie dio como resultado la realización de copias en lienzo, cartón y tapices, lo que deja claro que estamos ante uno de los grandes ciclos del arte de Giordano. Estas copias fueron utilizadas por los Austrias y Borbones para decorar distintos Reales Sitios, a los cuales transformó en espacios simbólicos.

³⁶ DE DOMINICI, B., *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Tomo III, Nápoles, 1742, p. 406, citado por HERMOSO CUESTA, M., *Op. Cit.* p. 283.

Luca Giordano, una de las grandes figuras de la historia del arte español y europeo, renovó la pintura española del siglo XVII, introduciendo en la tradicional España del seicento las formas vanguardistas del pleno barroco. Sus obras fueron un punto de inflexión en las creaciones de su tiempo y su influencia en el arte español posterior es también indiscutible, influencia que se puede rastrear por toda la Península hasta bien entrado el siglo XVIII. Tuvo el reconocimiento de sus contemporáneos y el apoyo de sus comitentes, ya que se acomodó con extraordinaria facilidad a las demandas de éstos, lo que se tradujo en más encargos a los que hizo frente gracias a su gran capacidad de trabajo y rápida ejecución.

Fue un maestro serio, trabajador infatigable, gran conocedor de la producción de otros artistas y con un permanente interés por aprender todo aquello que le permitiera madurar artísticamente. Quizá se le pueda reprochar su excesiva preocupación por conseguir muchos encargos y, por tanto, más ingresos, pero no se le puede calificar, como hizo el academicismo ilustrado (por su “faprestismo” y eclecticismo), de pintor acelerado, fácil e incapaz, pues esa afirmación distorsiona la imagen de un pintor cuidadoso, talentoso y con una gran capacidad creativa.

6. BIBLIOGRAFÍA

ASCUNCE MEJÍA, P., *Las ermitas del Buen Retiro: religión, ocio y organización del parque*, Trabajo Fin de Grado inédito, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2018.

CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, J., “La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio de El Escorial”, en GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. (dir.), *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz, Instituto de Estudios Iconográficos Ephialte, 1990, pp. 374-382.

CORRAL, J. DEL, “Las ermitas del Buen Retiro” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Tomo XXIII, (1986).

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Emblemas regio-políticos de Juan de Solorzano*, Madrid, Ediciones Tuero, 1987.

DE LA CUADRA BLANCO, J.R., “Arquitectura e historia sagrada. Nuevas consideraciones sobre la idea de El Escorial y el templo de Jerusalén”, monográfico de la revista, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 43 (2013).

FERNÁNDEZ BAYTON, G., *Inventarios Reales II, Testamentaría del rey Carlos II, 1701-1703*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1981.

GARCÍA CUETO, D., “Tendencias de la pintura mural madrileña desde el inicio del reinado de Carlos II hasta la llegada de Luca Giordano”, en RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A. (dir.), *Carlos II y el arte de su tiempo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2013, pp. 257-64.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M., *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Valencia, Universidad literaria de Valencia, Departamento de Arte, 1985.

HERMOSO CUESTA, M., *Lucas Jordán y la Corte de Madrid. Una década prodigiosa 1692-1702*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.

LÓPEZ ORTEGA, J., “Sobre pasajes de la vida de José, David y Salomón: acerca de la decoración del cuarto de Carlos III en el Palacio Real de Madrid (1756-1771)” en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, N.º 55, 2015, p.131.

MARTÍN MORENO, A., *Luca Giordano*, Madrid, Ediciones Aldeasa, 2002.

MÍNGUEZ CORNELLES, V., “La imagen del poder durante el reinado de Carlos II de Habsburgo: construcciones iconográficas para un rey enfermo”, en CHECA CREMADES, F., (ed.), *El arte de las naciones: el Barroco como arte global*, Catálogo de exposición, Puebla, Museo Internacional del Barroco, 2016, p. 291.

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.A., *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado*, Tomo III, Madrid, 1715-24, (Se cita por la edición de Madrid, Aguilar, 1988).

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. et al., *Luca Giordano y España. Catálogo de la exposición, Madrid, Palacio Real, del 7 de marzo al 2 de junio de 2002*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000.

RIPA, C., *Iconología*, Tomo I, Madrid, Akal, 2015.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *El palacio del rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005

ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado: catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017.

7. WEBGRAFÍA

<http://oa.upm.es/51481/>

<http://www.antwerpen.be>

<https://www.metmuseum.org>