

NUEVA APORTACION A LA OBRA DE LUCAS JORDAN

IGNACIO CENDOYA ECHANIZ Y PEDRO MARIA MONTERO ESTEBAS

El Santuario de Loyola en Guipúzcoa, alberga en su seno un lienzo desconocido del relevante pintor italiano Lucas Jordán que representa *La Visión de San Antonio*. La autoría viene dada por la firma que identifica al autor¹, corroborándose en su tratamiento estilístico. Este denota una agilidad manifiesta tanto en el dibujo como en la pincelada, característicos de la producción de Jordán. La escena relata la aparición del Niño al santo franciscano, tema muy frecuente en su iconografía. Ese esquema adoptado recoge una fórmula contemplativa de gran tradición en el panorama pictórico europeo durante todo el siglo XVII. Así, los gestos de todos los personajes reponen a una serie de actitudes perfectamente codificadas, que conformaban un lenguaje claramente comprensible para la mentalidad barroca. Recogiendo los principios propios de la mística franciscana, entendida como lenguaje conformador de ideas artísticas ya desde el período medieval, se utilizan elementos significantes propios del método ignaciano —vertidos en sus *Ejercicios*—, manteniendo al mismo tiempo una actitud visionaria de tipo teresiano. La aparición sorprende al santo en una especie de oratorio escasamente definido, que, frente a la delimitación de ámbitos real y celestial renacentista, opta por una ilusión formal que rompe las fronteras barrocas².

La composición que nos ocupa reproduce una puesta en escena en la que los personajes acusan una interrelación psicológica y formal que ha sido concebida como vehículo de expresión perfecto para el desarrollo del concepto de visión. El santo, de rodillas en su oratorio, contempla extasiado la aparición del Niño Jesús y la Virgen. La comunicación entre los dos primeros es directa, mientras que el papel de María ofrece un cariz secundario en lo temático, aunque no en lo formal. La gama cromática, exenta de las explosiones y exaltaciones de sus frescos, revela el abandono de una manera quizás demasiado fuerte, en beneficio de una tonalidad más apagada, como consecuencia de su contacto con la pintura española³. La fe-

¹ Firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: «Jordan f. 1700». Sus medidas son 0,92 × 0,70 m.

² GALLEGO, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, p. 298. MARTINEZ-BURGOS GARCIA, Palma: *Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990, p. 170.

³ DURAN GONZALEZ-MENESES, Reyes: *Catálogo de los dibujos de los siglos XVII y XVIII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*, Madrid, 1980, p. 42.

cha de 1700 corrobora cronológicamente esa evolución, ayudándonos a comprender la contención un tanto académica expresada por el artista. En cierto modo, nos encontramos en el preanuncio de un barroquismo matizado, que, tras alcanzar la plenitud, camina hacia una ligereza de signo rococó⁴. El tipo del santo y de la Virgen entran dentro de los modelos más estereotipados en la producción del pintor italiano, presentando el dibujo una destreza de ejecución que muestra, una vez más, la audacia que se le atribuye. A pesar de la aparente simplicidad del conjunto, se observa en él aspectos —ya fijados con anterioridad en sus grandes desarrollos— de gran trascendencia en la pintura española del siglo XVIII. El arquetipo empleado para la Virgen puede rastrearse en Palomino⁵, Maella y la enorme diversidad de seguidores y copistas que la forma de hacer de Jordán creó en España.

Este renovador de las concepciones figurativas al fresco, trasgresor del iluminismo del Baciccia, que hizo pasar la pintura de factor puramente intelecto —lectura sucesiva de imágenes— a hecho visual de conjunto⁶ —en sacrificio de las partes—, ofrece en su amplio catálogo creaciones menores, productos de la copiosa actividad pictórica que desarrolló a lo largo de su vida. Ello fue posible gracias a su particular método de trabajo, el cual le valió el sobrenombre de «Luca fá presto»⁷. El lienzo que analizamos constituye un ejemplo de esta serie de obras de tono menor que el pintor dejó en España. Dicha afirmación puede apoyarse en dos constantes propias de este tipo de obras, una escasa composición y un convencional tratamiento técnico. Si bien dentro del panorama pictórico regional supone una realización destacable, su significación encuentra mayor apoyatura en la firma que en la autoría, juicio motivado por la excelsa calidad alcanzada en otras obras del artista. Aunque nada se sabe documentalmente sobre su factura, donación u otros avatares, es un hecho importante el poder incorporar al catálogo de Jordán una nueva obra fechada en los últimos años de su permanencia en España y, por extensión, de su producción.

⁴ VVAA, *Nápoles i el Barroco Mediterrani. La pintura mediterránea de 1630 a 1670*, Valencia, 1990, p. 85. La evolución estilística del pintor, así como de su entorno, se analiza en VVAA, *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*, Madrid, 1985.

⁵ Es Antonio Palomino el máximo exponente del modo de hacer de Lucas Jordán; así lo demuestra en el programa decorativo de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Ejemplo destacado de su quehacer, en cuanto a obras de caballete se refiere, son los lienzos cobijados en la ermita de San José, en la cercana localidad de Azcoitia, lo cual convierte a la zona en lugar pictórico privilegiado dentro del ámbito regional. Vid. Juan José MARTIN GONZALEZ, «La ermita de San José en Azcoitia», *Goya*, 1975, p. 11-17.

⁶ VITZTHUM, Walter: *La galleria di Palazzo Medici-Riccardi*, Milán, 1965, p. 3.

⁷ Antonio Palomino, *Vidas* (Madrid, 1724) Madrid, 1986 (ed. a cargo de Nina Ayala Mallory), pág. 350. Trabajo esencial, por lo que a su método y producción se refiere, es el desarrollado por O. FERRARI y Giuseppe SCAVIZZI, *Lucca Giordano*, Nápoles, 1966.



Jordán. f.º 2
1700

Santuario de Loyola (Guipúzcoa).
1. Visión de San Antonio de Padua,
por Lucas Jordán.—
2. Firma del pintor.