

**La difusión del modelo. Pietro da Cortona  
y Luca Giordano en la Inmaculada  
Concepción con Dios Padre**

**Cándido de la CRUZ ALCANIZ**  
Ciudad Real



El mundo barroco nace bajo el estigma de Trento. En este período de controversia surge una conciencia colectiva que identifica su propio tiempo como un período de crisis participando del concepto evolutivo de las sociedades<sup>1</sup>. En este sentido, los viajes constituyen una motivación psicológica necesaria para el ser humano como ansia de conocimiento y evasión, y son reflejo de la información a través de relatos e imágenes que se recibían sobre lugares lejanos<sup>2</sup>. De este modo, se produce una enorme difusión de ideas y conceptos haciendo patentar los diversos puntos comunes que unen a las sociedades católicas.

La figura de la Virgen María cobra un papel protagonista. Tanto luteranos como calvinistas intentaban reducir el papel de la Virgen en la obra de la Redención, por lo que la multiplicación de las imágenes alusivas a María se hace patente en el mundo católico en la segunda mitad del siglo XVI y en todo el siglo XVII. La finalidad del arte se compromete con este nuevo sentido convirtiéndose en un modelo de impresión, conmoción y persuasión colectiva<sup>3</sup>.

La Inmaculada Concepción es la representación de la Virgen en el pensamiento de Dios. Supone la elección de la mujer anterior a Adán y Eva. Ella es eterna y como tal no ha sido concebida bajo el pecado original. La visualización del misterio se centra en su función dentro de la redención humana, y así la Virgen del Apocalipsis que aplasta al dragón tal y como la describe San Juan constituye un mensaje salvífico instaurado en el devenir eterno<sup>4</sup>. Los protestantes habían aceptado la existencia de Cristo anterior a los tiempos pero renunciaban a conceder la misma categoría a la Virgen. La inserción de la figura de

---

1. MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona 1975, p. 56.

2. HAZARD, P., *La crisis de la conciencia europea (1680-1715)*, Madrid 1941, pp. 16-34.

3. ARGAN, G.C., *Renacimiento y barroco*, Madrid 1987, t. II, pp. 262-263.

4. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona 2000, t. II, p. 82.

Dios Padre junto con la Inmaculada Concepción presenta una imagen que engloba, resume y presenta al fiel la valorización y defensa católica de la Virgen María. Los artistas desempeñarían un papel fundamental en la afirmación dogmática de la Inmaculada Concepción. Apoyos doctrinales importantes a la mariología concepcionista fueron las obras de Thomas de Vio, Ambrosio Catharinus y los jesuitas Meter Canisius en Alemania y Francisco Suárez en Granada<sup>5</sup>.

Dentro de la cultura artística del Barroco hay que señalar la figura de Pietro da Cortona como una de las más sobresalientes destacando como pintor, arquitecto, diseñador y tratadista. Aunque su verdadero nombre es Pietro Berrettini, es conocido universalmente por el lugar en que nació en noviembre de 1597<sup>6</sup>, Cortona, una pequeña localidad de la Toscana. Marchó a Roma, en donde se convirtió en discípulo del artista Baccio Carpi (1574-1654), quien además le instruyó en la devoción, la piedad y la caridad. La influencia de su maestro estará marcada por la adhesión a la temática contrarreformística<sup>7</sup>. Durante su aprendizaje en Roma, la *Chiesa Nuova* constituyó una importante fuente de inspiración para el ojo del joven pintor descubriendo la figura de Rubens. A partir de 1624-1625 participaría activamente en la Academia de San Lucas de Roma. Lanfranco, Domenichino, Guercino y los hermanos Carracci dentro del ambiente romano influirán en la nueva pintura de Cortona. Pero, en Roma, se encuentran también Simón Vouet y Nicolas Poussin conformando un exuberante ambiente cultural en la plenitud del barroco romano. Su obra capital en este periodo es la decoración de la bóveda del salón del palacio del Cardenal Barberini, su protector, que lo fue también de otros pintores como Poussin. También trabajaría bajo el mecenazgo de los Médicis llevando a cabo la decoración de la *Camera della Stufa* y los salones del *Palazzo Pitti*. Su mayor virtud fue revolucionar la pintura al fresco decorativa del Barroco, a partir de sus efectos de perspectiva y del elaborado juego de luces<sup>8</sup>. Falleció en mayo de 1669, definiéndose su pintura en un alegorizar, en una amplificación retórica<sup>9</sup>.

5. STRATTON, S., *The Immaculate conception in Spanish Art*, Cambridge 1944, pp. 38-39.

6. En torno a la problemática de su fecha de nacimiento véase, FAGIOLO DELL'ARCO, M., *Pietro da Cortona e i "cortoneschi"*, Milano 2001, pp. 28.

7. VALENTI RODINÒ, S. P., *Pietro da Cortona e i disegno*, Milán 1997, p. 40.

8. LO BIANCO, A., "Pietro da Cortona: Carriera e fortuna dell'artista", en LO BIANCO, A., (coord.), *Pietro da Cortona 1697-1669*, Milano 1997, pp. 21-40.

9. ARGAN, G. C., *Renacimiento y barroco*, Madrid 1987, t. II, p. 334.

Realizaría para la iglesia de San Filippo Neri de Perugia la “*Immacolata Concezione*”<sup>10</sup> que supone el inicio del tema central de este artículo. Se trata de una obra poco conocida dentro del repertorio gráfico del artista a pesar de estar documentada por fuentes setecentistas italianas como Morelli y Marciano<sup>11</sup>. El trabajo responde al encargo realizado por el cardenal Capponi en 1658 a través de la recomendación del pintor por parte del padre Antonio Bernabei<sup>12</sup>. En marzo de 1659 se acuerda un pago global de 400 escudos por el trabajo de Cortona, pero la muerte del cardenal Capponi el 5 de abril del mismo año produce que su sucesor, Scipione Capponi, reconsidere los términos del contrato y la cantidad pactada debido a la excesiva colaboración del discípulo de Cortona, Ciro Ferri. En 1661, el cuadro se encuentra finalmente en la iglesia de San Filippo bajo la aprobación de Scipione Capponi<sup>13</sup>. La colaboración del taller no disminuye en ningún momento la importancia del lienzo y demuestra la supervisión del maestro para garantizar la calidad y la afinidad plástica del estilo constituyendo una “marca de fábrica de Cortona”<sup>14</sup>. El lienzo manifiesta el hábito de trabajar conjuntamente situando a Ciro Ferri como el imitador más fiel de su maestro.

Dentro del dinamismo propio de la pintura barroca, la obra se organiza en planos diagonales que unen a Dios Padre, la Virgen y el dragón. Este modelo de composiciones diagonales era frecuente en Roma siendo utilizado por Lanfranco, Domenichino, Reni, Sacchi...<sup>15</sup>. La Virgen se presenta a la izquierda con las manos sobrepuestas sobre el pecho y la mirada dirigida hacia el dragón y el globo, resaltada por la luminosidad del manto azul. Tal y como refiere la iconografía habitual de la Inmaculada, ésta se presenta joven, de cabellos dorados, coronada por las estrellas y con la luna a los pies. El debate sobre la figura de la Inmaculada Concepción tendrá mayor peso en España pues como demuestran las imágenes, aparecerá pla-

---

10. Ver fig. 1.

11. MORELLI G. F., *Breve notizie delle Picture e sculture che decorano l'augusta città di Perugia*, Perugia 1683, p. 122, y MARCIANO, G., *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio*, Napoli 1693, v. III, p. 559 en LO BIANCO, A., (coord.), o.c., p. 380.

12. LO BIANCO, A., (coord.), o. c., p. 380.

13. Idem.

14. LO BIANCO, A., “Pietro da Cortona: Carriera e fortuna dell'artista”, en LO BIANCO, A., (coord.), o.c., pp. 34-35.

15. SCHLEIER, E., “Pietro da Cortona e la Nasita del Barocco a Roma” en LO BIANCO, A., (coord.), o.c., pp. 50-51.

gada de los símbolos lauretanos, con los pies bajo el manto y la luna con las puntas hacia abajo.

La figura de Dios Padre es una reconfiguración del ejecutado en “*La Santissima Trinità*” para San Pedro en Roma y que Cortona realizará en 1628 gracias a la mediación del cardenal Barberini<sup>16</sup>. También aparece en el “*Sacrificio di Noè*”<sup>17</sup>, en “*Danielle nella fossa dei leoni*”<sup>18</sup> o en “*La creazione degli animali*”<sup>19</sup>. En todas ellas, Dios Padre viene caracterizado por un rostro enérgico, fuerte, con barba y cabellos largos y arropado en amplias telas. Este posicionamiento del Creador obtendrá una clara programación y difusión; en este sentido, véase la “*Sacra Famiglia*” de Giacinto Calandrucci<sup>20</sup> (1646-1707, alumno de Carlo Maratta), “*Il Sacrificio di Aronne*” del “cortoneschi” Guglielmo Cortese<sup>21</sup> o “*L’Immacolata*” del también seguidor de Cortona, Raffaello Vanni<sup>22</sup>. Según Anna Lo Bianco, la representación del dragón supone una memoria a la factura de Giulio Romano tratándose de una figura usual dentro de la plástica barroca y advertida igualmente en la obra del escultor Alessandro Algardi, lo que demuestra la estrecha unión entre Cortona y este artista<sup>23</sup>. Se puede encontrar el mismo detalle en un grabado de F. Spierre, sobre un original de Cortona, para el frontispicio del Misal Romano conservado en la Biblioteca Casanatense<sup>24</sup>.

El color aparece dominado por una luminosidad clara y sin interferencias, que declara la apertura de la “pintura solar” de los años sesenta, reflejo del neovenetismo romano<sup>25</sup> que ya había comenzado a mostrarse en los años treinta.

La novedad de esta iconografía no se encuentra en la aparición de Dios Padre como tal, que se muestra usualmente desde el siglo xv y xvi verticalmente sobre la Virgen, sino en su papel protagonista den-

16. LO BIANCO, A., (coord.), o.c., il. 43, p. 65.

17. BRIGANTI, G., *Pietro da Cortona*, Firenze 1962, fig. 269.

18. BRIGANTI, G., o.c., fig. 270.

19. *Ibid*, fig. 64.

20. SESTIERI, G., *Repertorio della Pittura romana della fine del seicento e del settecento*, Torino 1994, t. II, fig. 191.

21. LO BIANCO, A., (coord.), o.c., fig. 193, p. 224.

22. *Ibid*, fig. 89b, p. 424.

23. *Ibid*, p. 380.

24. *Idem*

25. SPINOSA, N., “Ribera en Nápoles”, en VARIOS, *El siglo de Oro de la pintura española*, Madrid 1991, p. 97.

tro de la imagen final. La figura de la Virgen deja de mostrarse frontalmente para presentarse lateralmente como “la obra maestra de Dios”<sup>26</sup>. Dios Padre y María participan así en la misma escena. De este modo, la imagen resuelve las dudas y refuerza el mensaje sobre la preservación del pecado original a través de su carácter preexistente al mundo. La idea de Pietro da Cortona, fijada en este lienzo, es la transmisión de un mensaje sin interferencias, de acuerdo con los principios de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola en el que la imagen había de ser aprehensible para entrar en contacto directo con el fiel<sup>27</sup>.

El debate sobre la Inmaculada Concepción propició que el papa Alejandro VII expresase y reforzase los decretos de Trento sobre la preservación de la Virgen del pecado original en la Bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* en 1661<sup>28</sup>, el mismo año que Pietro da Cortona presentaba su lienzo en San Filippo Neri de Perugia. La bula constituyó el documento doctrinal más importante, dentro del inmaculadismo, antes de la publicación de la bula *Ineffabilis* por Pío IX en 1854, y constituyó un logro para la diplomacia española de manos del obispo de Plasencia, don Luis Crespi de Borja<sup>29</sup>. *Sollicitudo omnium ecclesiarum* determinaba que María había sido preservada del pecado original en el mismo instante de su concepción en Dios siendo la preservación objeto de culto y creencia<sup>30</sup>. De este modo, la imagen de Cortona se erige como fiel reflejo del ambiente cultural y teológico contemporáneo. Durante el siglo XVII, Roma sería el centro artístico de Europa propagándose a todos los lugares las iconografías que surgían adoptándose en todos los pueblos católicos<sup>31</sup>. La composición cortonesca supondrá un hito dentro de la iconografía barroca siendo reproducida en multitud de ocasiones. El ejemplo más claro lo tenemos en el artista napolitano Luca Giordano<sup>32</sup>.

26. Título con el que el P. Binet consagró a la Virgen, en MÂLE, E., *El arte religioso de la contrarreforma*, Madrid 2001, p. 43.

27. SUÁREZ QUEVEDO, D., “Sombras, luces y penumbras en ambientaciones y figuraciones artísticas a fines a fines del siglo XVI e inicios del XVII”, en *Anales de Historia del Arte*, 13 (2003) 175.

28. DENZINGER, E., *El magisterio de la Iglesia*, Barcelona 1963, p. 297.

29. VÁZQUEZ, I., “Las controversias doctrinales postridentinas hasta finales del siglo XVII”, en GARCÍA VILLOSLADA, R., (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, Madrid 1979, t. IV p. 459.

30. *Ibid.*, p. 460.

31. MÂLE, E., o.c., p. 226.

32. Un recorrido por las fuentes y la crítica sobre Luca Giordano en HERMOSO CUESTA, M., *Lucas Jordán. Estado de la cuestión*, Zaragoza 2002.

Luca Giordano nació en Nápoles en 1634. Dentro de su aprendizaje en el taller de Ribera, se puede observar el paso del naturalismo al triunfalismo barroco del entorno romano (Lanfranco y Pietro da Cortona) que comienza a manifestarse en Nápoles a partir del cuarto y el quinto decenio<sup>33</sup>. En 1692 el artista napolitano llega a España como pintor real de Carlos II, siendo conocido también como Lucas Jordán, dejando una impresionante producción hasta su regreso a Nápoles en 1702, falleciendo finalmente en 1705. De la relación con Pietro da Cortona, nos habla Antonio Palomino. Menciona la asistencia que prestó Luca Giordano al pintor cortonés en varias pinturas al fresco que este efectuó y le sitúa como su maestro junto con Ribera<sup>34</sup>. La misma noticia se encuentra en el biógrafo del artista, De Dominici<sup>35</sup>. Del conocimiento de la obra de Cortona surge la Inmaculada Concepción que Luca Giordano pinta para la iglesia de capuchinos de Cosenza en 1665 y que hoy se encuentra en la catedral de la misma ciudad<sup>36</sup>. La disposición se invierte con respecto a la de Cortona aportando una mayor dimensión a la lectura de la imagen. Sobre un plano diagonal y más alejado compuesto por un grupo de angelotes, se superpone otro que cruza la composición desde la cruz a la cabeza de María definiendo la intención del lienzo. Dios Padre a la izquierda, elevado sobre nubes querúbicas y con la mano por encima de la cabeza de la Virgen, señala con su mano izquierda la cruz y el olivo como génesis y función de la concepción de María (redención de la humanidad a través de Cristo). El posicionamiento diagonal de Dios ya había sido anteriormente utilizado por el pintor napolitano. Un ejemplo se observa en la “*Destinazione de la Vergine*” para la iglesia de *Santa Maria in Campitelli* en Roma en donde Dios y el Espíritu Santo se dirigen directamente al Niño con la Virgen<sup>37</sup>; o en “*I santi protettori di Napoli adorano il Crocefisso*” para la iglesia de *Santa Maria del Pianto* en Nápoles<sup>38</sup>. Sobre el pecho de Dios Padre el Espíritu Santo, artífice de la concepción sin mácula de la Madre de Cristo. La Virgen dirige su mirada hacia la tierra, en actitud humilde

33. FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., *Luca Giordano*, Napoli 1992, v. I, p. 15.

34. PALOMINO, A., *El Parnaso español pintoresco y laureado*, (1724), Madrid 1988, pp. 501 y 530.

35. La noticia esta aseverada en la edición crítica FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o. c., v. I, p. 26.

36. FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o. c., v. I, pp. 39 y 240.

37. SCAVIZZI, G., “Attività di Giordano dal 1682 alla morte”, en VARIOS, *Luca Giordano, 1634-1705*, Napoli 2001, pp. 40-41.

38. *Ibid.*, pp. 138-139.

asumiendo su función y con las manos entrecruzadas sobre el pecho. En el plano inferior el dragón apocalíptico<sup>39</sup> de siete cabezas cerrando el ciclo de la preexistencia de la Virgen en la mente de Dios. A diferencia de la obra de Perugia, Luca Giordano introduce varios símbolos lauretanos como el espejo y las azucenas que completa la función mariológica del lienzo.

La polémica sobre el papel de María en la redención debe resolverse al presentarla de la manera más perfectamente posible; por ello debía reflejar la santidad absoluta del Padre y mostrarse siempre bajo la acción del Espíritu Santo para que en ningún momento pudieran darse resquicios teológicos aprovechables por los protestantes que hicieran dudar sobre la generación de Jesús<sup>40</sup>. La escuela de Oxford, mediante Duns Scoto, defendió la doctrina inmaculista en el siglo XIII. El teólogo escocés fue el que definió la importancia de la Virgen en la redención de la humanidad. Afirmaba que María contrajo el pecado original pero de manera diferente, ya que fue redimida por Cristo. De este modo, se unía la preservación de María con la redención de Cristo<sup>41</sup>. Sin embargo, las tesis de Escoto no podían servir para el periodo de controversia postridentino por lo que era necesario afirmar que María en ningún momento albergó el pecado original ya que su concepto es anterior a Adán y Eva.

Con este lienzo, que completa al realizado por Cortona, Luca Giordano crea una imagen eterna que resume la función de la Virgen en la historia de la salvación.

La claridad que el artista napolitano confiere al mensaje percibido es producto de un debate teológico que se estaba produciendo en la *Cittá mariana*, sobrenombre con el que se conocía a Nápoles, en la que los artistas debían producir una alegoría eficaz capaz de persuadir al fiel sobre su función<sup>42</sup>. Luca Giordano se preocupaba por la

---

39. El dragón tiene claros puntos de referencia con los ejecutados en la *Vision de San Juan evangelista* de Salisburgo y el Pardo, FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o.c., v. II, A426 y A427.

40. BARBAGLIO, G., y DIANICH, S., *Nuevo diccionario de teología*, Madrid 1982, v. I, p. 979.

41. VARIOS, *Inmaculada: 150 años de la proclamación del Dogma*, Córdoba 2004, p. 34.

42. DE MAIO, R., "Pintura y Contrarreforma en Nápoles", en VARIOS, *Pintura Napolitana de Caravaggio a Giordano*, Madrid 1985, pp. 23-44.

función de sus cuadros llegando incluso a imponer su criterio por encima de los teólogos que diseñaban los programas<sup>43</sup>.

En el palacio arzobispal de Madrid<sup>44</sup> se encuentra una remodelación de la tela de Cosenza. Está fechada por Ferrari y Scavizzi entre 1665 y 1669<sup>45</sup> por lo que las dos inmaculadas se realizaron en un corto espacio de tiempo, pero se desconoce la vía de llegada. Invierte el eje compositivo de la Inmaculada de Cosenza acercándose al esquema formal impuesto por Cortona. En esta ocasión, Dios Padre se sitúa a la derecha de lienzo dirigiéndose a la Virgen, la cual mantiene la posición orante de la tela de Cosenza. En la parte inferior un angelote se encuentra en la acción de aplastar la cabeza del dragón. La luminosidad del lienzo revela su aprendizaje en el neovenetismo romano dentro de los reflejos áureos propios de la característica “pintura solar”.

La Virgen presenta peculiaridades -aparte de las formales- que confirman la fecha de creación de Ferrari y Scavizzi (1665-1669). La Virgen muestra los pies, lo que explica que el lienzo fuese realizado antes de que Giordano llegase a España. Observando las diferencias entre las inmaculadas giordanescas producidas en Italia y las efectuadas en España, advertimos que durante su etapa española aprenderá progresivamente los modos locales apareciendo sus inmaculadas con los pies cubiertos a diferencia de los modelos italianos.

Véanse la Inmaculada del Museo diocesano de Ciudad Real<sup>46</sup>, San Fernando ante la Virgen<sup>47</sup> o la Inmaculada en la capilla del mismo palacio arzobispal de Madrid<sup>48</sup>. Este hecho responde a la existencia en España de un debate teológico sobre la imagen y presentación de la Inmaculada Concepción, la cual quedará fijada a partir de las visiones de doña Beatriz de Silva en el siglo XVI y *El arte de la Pin-*

43. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., “La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio del Escorial”, en *La Ciudad de Dios*, 203 (1990) 68-88.

44. Ver fig. 2.

45. FERRARI, O., Y SCAVIZZI, F., 1992, o. c., p. 283, y FERRARI, O., Y SCAVIZZI, F., *Luca Giordano*, Napoli 1966, v. II, p. 102

46. SÁNCHEZ MARTÍN, C., y DE LA CRUZ ALCAÑIZ, C., “Adición al catálogo de Lucas Jordán: la Concepción del camarín de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real y su contexto inmaculadista” en *Anales de Historia del Arte*, 14 (2004) 213-227.

47. VARIOS, *Luca Giordano y España*, Madrid 2002, cat. 80, p. 277.

48. HERMOSO CUESTA, M., “Obras inéditas de Lucas Jordán en España”, en *Artigrama*, 16 (2001), pp. 395-398.

*tura* a mediados del siglo XVII de Francisco Pacheco. En su tratado, Pacheco insistirá sobre la falta de decoro al presentar los pies de María<sup>49</sup>. Otro punto donde se distinguen las singularidades entre las representaciones españolas e italianas es la luna sobre la que se asienta la Virgen. En España, generalmente, se fija con la punta hacia abajo<sup>50</sup>. En las inmaculadas giordanescas de Cosenza y del palacio arzobispal de Madrid, la luna aparece con las puntas hacia arriba, mientras que en las obras del pintor napolitano, durante su acomodación a los modos españoles, se muestra hacia abajo<sup>51</sup>. La influencia de la pintura española en Luca Giordano responde a las inquietudes intelectuales del pintor siendo evidente su adecuación a una estética diferente y su capacidad de asimilar los nuevos modos propuestos.

Con la misma composición se menciona una réplica no autógrafa de la obra de Cosenza en la colección Benavides<sup>52</sup>, lo que indica que Luca Giordano trabajó esta iconografía en diversas ocasiones.

Se desconoce el camino de llegada de la Inmaculada Concepción al palacio arzobispal. En la iglesia de Santa María de la Almudena de Madrid se hallaba un lienzo de similares características al de Cosenza y al del Palacio arzobispal, cuyo título conocido a través de Ponz<sup>53</sup> y Céan Bermúdez es *La Concepción de la Virgen preservada por el Padre eterno*<sup>54</sup>. Palomino escribe sobre esta imagen situándola junto a la sacristía de dicha iglesia y la emplaza como una de las obras realizadas por Giordano antes de llegar a España<sup>55</sup>. La vía de llegada puede relacionarse con doña Mariana de Austria cuya residencia oficial a partir de los años setenta es el palacio de Santa María (palacio de los duques de Uceda) situado junto a la iglesia parroquial de Santa María<sup>56</sup>. Desde 1660 hay constancia de cuadros de Jordán en la corte<sup>57</sup>.

---

49. PACHECO, F., *Arte de la pintura*, (1649), Madrid 1990, pp. 580 y 584.

50. *Ibid*, p. 577.

51. La influencia de la pintura española en Luca Giordano responde a las inquietudes intelectuales del pintor siendo evidente su adecuación a una estética diferente y su capacidad de asimilación.

52. FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o.c., v. I, p. 277.

53. PONZ, A., *Viage de España*, (1778), Madrid 1988, v. II, p. 99.

54. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de bellas artes...*(1800), Madrid 2001, p. 346.

55. PALOMINO, A., *op. cit.*, p. 530.

56. GONZÁLEZ ASEÑO, E., "Envíos de pinturas de Giordano a España en 1688", en *Luca Giordano y España*, o.c., p. 79.

57. *Ibid*, p. 73.

La iglesia fue demolida en 1869, previa decisión del Ayuntamiento, debido a su mal estado de conservación<sup>58</sup>. En una guía madrileña de 1813 se consigna el dato de que “en la capilla derecha hay un cuadro de Jordán”<sup>59</sup> mientras que en el inventario de 1869<sup>60</sup> con motivo de la demolición de la iglesia el cuadro no aparece, siendo estos los años en los que se desconoce su ubicación. La información que recogen Palomino, Ponz y Ceán sobre su composición, así como la realización antes de su llegada a España permiten expresar la hipótesis de la identificación del lienzo del palacio arzobispal con el que se encontraba en la antigua iglesia de la Almudena. Sin embargo, la ausencia de apoyo documental que corrobore esta identificación deja esta hipótesis en el aire.

A lo largo de su obra, Luca Giordano reutilizará elementos ya creados para la formación de escenas de similares temáticas sin que ello suponga una merma de la originalidad final que presenta el lienzo. Los diseños de la Inmaculada Concepción del palacio arzobispal y del de Cosenza guardan gran relación con el dibujo de *L'Immacolata Concezione* hallado en una colección particular londinense<sup>61</sup> y datado por Ferrari y Scavizzi en torno a 1665-1670<sup>62</sup>. Para Giancarlo Sestieri, el diseño del dibujo supone una memoria a la obra ribericana sugerida por el movimiento y volúmenes de la figura, unido a la experiencia romana con Cortona, Gaulli y Bernini<sup>63</sup>. De hecho, Ribera también reproducirá de manera sucinta la figura de Dios Padre en la paradigmática Concepción de las Agustinas de Salamanca, al cual dispone de forma diagonal y con el brazo extendido, lo que supone una referencia más de Giordano a esta obra de su maestro<sup>64</sup>. La composición ribericana es un homenaje a Van Dyck y que se recoge direc-

58. BRAVO NAVARRO, M., *La Almudena: Historia de la iglesia de Santa María la Real y de sus imágenes*, Madrid 1993, pp. 64-65.

59. *Paseo por Madrid o guía del forastero de la Corte*, Madrid 1813, p. 33, en *Ibid.*, Anexo II, p. 4.

60. *Ibid.*, p. 65.

61. FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o.c., v. II, D 50.

62. *Ibid.*, v. 2, p. 367.

63. SESTIERI, G., “Alcuni contributi alla grafica napoletana tra Sei e Settecento” en *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, p. 311.

64. El eje diagonal que va desde la *porta coeli* hasta la *turris davis* guarda relación con la Inmaculada del Museo diocesano de Ciudad Real, en SÁNCHEZ MARTÍN, C., y DE LA CRUZ ALCAÑIZ, C., o. c., p. 220. Una referencia exacta a la figura de Dios Padre de Ribera en *Sant'Anna e la Vergine* en FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o.c., v. I, A49.b.

tamente de la formación en Roma (1630-1632) en donde el clima artístico se decantaba hacía el “neovenetismo”<sup>65</sup>.

El dibujo ha sido relacionado con las versiones de *San Juan Evangelista y la visión de la Inmaculada*<sup>66</sup> que se encuentran en Salisburgo y El Pardo, con el *Sacrificio de Moisés*<sup>67</sup> del Museo de Capodimonte, o con la Inmaculada de Cosenza<sup>68</sup>. El formato reducido y ajustado a una composición unitaria –en contra de la mayor complejidad y medidas de las mencionadas visiones de San Juan Evangelista-, el mismo planteamiento formal con Dios Padre a la derecha y dispuesto diagonalmente sobre la Virgen sitúan el dibujo muy cercano a las realizaciones de Cosenza y del palacio arzobispal<sup>69</sup> pudiendo ser considerado como una idea inicial para este tipo de iconografía o para un lienzo de Jordán cuyo paradero desconocemos. De hecho, las características del dibujo se asemejan notablemente a un óleo sobre cristal firmado “Pérez” que se encuentra en el Palacio Real de Riofrío<sup>70</sup>. La obra debió pertenecer a la colección de Isabel de Farnesio ya que en el ángulo inferior derecho aparece la flor de lis, símbolo de la colección. Isabel de Farnesio sintió especial relevancia por el pintor napolitano acumulando un importante número de obras suyas<sup>71</sup>. Ha sido catalogado por Pérez Sánchez como copia del siglo XVIII de una obra desconocida de Giordano cuyo original no pertenece a Patrimonio Nacional<sup>72</sup>. La disposición se invierte respecto al dibujo. Dios Padre aparece a la izquierda con los brazos extendidos, amplios ropajes azules y nimbo trinitario. La posición declamatoria de la Virgen que se presenta arrodillada es similar al dibujo de la colección londinense al igual que los colores y la luminosidad característicos de la “pintura solar” de Jordán. Las divergencias se dan en la posición de las manos de la Virgen que aquí aparecen sobrepuestas sobre su pecho, en la actitud reservada de la misma, en la aparición

65. SPINOSA, N., “Ribera en Nápoles”, en PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., y SPINOSA, N., (coords.), *Ribera*, Madrid 1992, cat. 66, p. 46 y pp. 284-285.

66. SESTIERI, G., “Alcuni contributi alla grafica napoletana tra Sei e Settecento” en *Scritti di storia dell’arte in onore di Raffaello*, o.c., p. 311.

67. FERRARI, O., y SCAVIZZI, F., o.c., p. 367.

68. VARIOS, *Luca Giordano, 1634-1705*, o. c., p. 400.

69. Esta obra del Palacio arzobispal es desconocida visualmente por la historiografía italiana de Luca Giordano.

70. VARIOS, *Luca Giordano y España*, o. c., p. 319.

71. HERMOSO CUESTA, M., “Obras de Lucas Jordán en la colección Isabel de Farnesio”, en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 85 (2001) 33-170.

72. VARIOS, *Luca Giordano y España*, o. c., p. 319.

de un angelote en la parte superior derecha con una corona aumentando los principios del mensaje, la situación de la paloma y la diferencia entre los dragones.

Los análisis del dibujo y de este óleo sobre cristal resultan necesarios porque nos permiten reconstruir el desconocido lienzo de producción giordanesca, y como veremos tiene relación con una obra de Mariano Salvador Maella. Se conoce la faceta de Luca Giordano como pintor de óleos sobre cristal como los realizados en Florencia a su regreso a Italia en 1702<sup>73</sup>.

En suma, Luca Giordano es el artífice de la introducción de esta iconografía en España siendo evidente el enorme peso que el pintor tuvo en la pintura española de finales del XVII y en todo el siglo XVIII llegando incluso hasta Goya y Vicente López<sup>74</sup>.

El ambiente inmaculadista en España era muy fuerte; Felipe III y Felipe IV solicitaron a Roma la definición del dogma, consiguiéndose tan solo bulas papales

de la *opini6n pía* por Gregorio XV en 1617 y por Alejandro XVII en 1661<sup>75</sup>. Los votos de defensa de la Inmaculada Concepci6n proliferaban en universidades, cabildos, 6rdenes religiosas; se levantaban cofradías y santuarios bajo el título concepcionista y la religiosidad popular mostraba una altísima devoci6n por esta figura. Cesare Calderari y Alonso de Bonilla<sup>76</sup> expresaron en este siglo XVII el nuevo énfasis teológico sobre la existencia primigenia de la Virgen en la mente de Dios. Otros escritores inmaculistas fueron M. Cid, Diego de la Cueva, A. Díaz, P. Díaz de Agüero, B. Díaz Giral y Juan Cueva y Bayas<sup>77</sup>.

73. MELONI TRKULJA, S., "Luca Giordano a Firenze" *Paragone* 267 (1972) en HERMOSO CUESTA, *Lucas Jordán. Estado de la cuesti6n*, o.c., p. 61.

74. Sobre la influencia de Luca Giordano en la pintura española veáse PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., "La huella de Luca Giordano en la pintura española", en VARIOS, *Luca Giordano y España*, o.c., pp. 57-71.

75. FALCÓN MARQUEZ, T., (coord.), *La inmaculada en el arte andaluz*, Córdoba 1999, p. 10.

76. Cesari Calderari, *Conceptos espirituales sobre el magnificat*, Madrid, 1600, y BONILLA, A., *Nombre y atributos de la impecable siempre Virgen María, Señora Nuestra*, Baeza, 1624, en STRATTON, S, o.c., p. 43.

77. CASTAÑER LÓPEZ, X., "Textos e imágenes en la configuraci6n plástica de los temas mariológicos en las iglesias alavesas (1500-1650)", en *Tiempo y Espacio en el Arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid 1994, v. II, p. 773.

Por los mismos años en que se introduce la nueva iconografía por Luca Giordano, la inserción de la figura de Dios Padre en las inmaculadas españolas se mostraba de manera circunstancial y en planos lejanos repitiendo el modelo de presentar a la Virgen frontalmente y rodeada de símbolos lauretanos. Ejemplos los tenemos en las pinturas de Escalante<sup>78</sup> y sobre todo de Valdés Leal<sup>79</sup>. A esta usual iconografía se superpone otra en la que gradualmente la figura de Dios Padre adquiere relevancia y participa del mensaje ofrecido al fiel. En este sentido observamos la Inmaculada Concepción que Francisco Pérez Sierra realizara para el convento de trinitarias de Madrid<sup>80</sup>. Poco sabemos de este artista y los datos que poseemos nos los ofrecen Palomino y Ceán. Nació en Nápoles en 1627 y su inicio en el campo artístico lo efectuó en el taller de Aniello Falcone. Se trasladaría a Madrid con motivo del viaje de su amo don Diego de la Torre ya que trabajaba como su paje de bolsa. Una vez en Madrid se pondría bajo las enseñanzas de Juan de Toledo llegando a colaborar con Carreño de Miranda y con Francisco Rizzi. Moriría en la capital española en 1709<sup>81</sup>. Pérez Sánchez comenta el presente lienzo datándolo en 1655 y definiéndolo como “lleno de recuerdos de Rizzi”<sup>82</sup>. El lienzo supone un híbrido entre la Inmaculada Concepción y la Coronación apareciendo en la parte superior dos angelotes sosteniendo la corona y el cetro, y Dios Padre a la derecha en enérgico escorzo. Estos angelotes con corona y cetro son usuales en estas representaciones y reproducen los modelos de Cerezo en las Inmaculadas de Málaga<sup>83</sup> y las de Claudio Coello del Museo Goya de Castres o de la iglesia de San Jerónimo el Real<sup>84</sup>. La composición evidencia los reflejos de su aprendizaje en Nápoles. En ella, la Virgen se desplaza hacia la izquierda dejando de ser ella el tema principal como

---

78. Inmaculada de las Benedictinas de Lumbier, FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra: Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona 2004, p. 300.

79. Véanse sus inmaculadas de la National Gallery de Londres y la de la Colección Natalio Rivas de Jaén.

80. VARIOS, *Inmaculada. Libro de imágenes de la exposición de Santa María la Real de la Almudena*, Madrid 2004, p. 143.

81. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, p. 81-83., y LÓPEZ SÁNCHEZ, F., “Testamento del pintor Pérez Sierra”, en *Archivo Español de Arte*, 268 (1994) 405-407.

82. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid 1992 p. 335.

83. GUTIÉRREZ PASTOR, I., “Novedades sobre Claudio Coello, con algunas cuestiones iconográficas y compositivas”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XV (2003) 42.

84. SULLIVAN E. J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid 1989, p. 195 y 207.

objeto de devoción para transmitir a través de la imagen la importancia de la creación de Dios. La transmisión de los modos napolitanos en la segunda mitad del siglo XVII muestra la enorme relación existente entre las dos zonas acentuándose con la presencia de artistas napolitanos en España<sup>85</sup>. Este conocimiento del contacto artístico se ha ido enriqueciendo con el estudio de la obra de Ribera y Luca Giordano. La diferencia a la hora de expresar temáticas iguales se debe al carácter desigual que adquiere la visualización de las imágenes en la religiosidad italiana o española.

De manera más directa advertimos la utilización de la iconografía analizada en la obra del pintor granadino Juan de Sevilla (1643-1695). Con grandes puntos de contacto con la pintura de Pietro da Cortona, realiza una Inmaculada Concepción hoy en colección privada<sup>86</sup>. Dios Padre, con amplios ropajes rojos, cae en cascada sobre una nube llevando en la mano izquierda un cetro. La Virgen sigue los modos de su maestro Alonso Cano, de quién sería uno de sus alumnos más aventajados junto con Pedro Atanasio Bocanegra. Dentro de su formación y producción hay que señalar su limitación a la ciudad de Granada junto con un posible viaje a Sevilla<sup>87</sup>. En la formación artística del barroco la utilización de grabados tiene una importancia fundamental que explica la enorme difusión de ideas, conceptos y formas en todo el occidente católico, siendo plausible que el conocimiento de la obra de Perugia se deba a un grabado no localizado.

En 1706 el pintor toledano José Jiménez Ángel llevaría a cabo la decoración al fresco del camarín de la ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Sonseca. Dentro del programa aparece la Inmaculada Concepción con Dios Padre que reproduce literalmente, de forma invertida, la composición que Pietro da Cortona realizara para la iglesia de *San Filippo Neri* incluyendo el dragón y el globo terráqueo<sup>88</sup>. Idén-

85. Se documenta el viaje y la estancia de Carlo Garofalo, discípulo de Luca Giordano, en HERMOSO CUESTA, M., "Nuevos datos sobre la presencia de artistas napolitanos en España en el siglo XVII", en *Artigrama*, 17 (2002) 313-328 y SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, J. R., "Carlo Garofalo en España. Puntualizaciones sobre un pintor «giordanesco»", en *Goya*, 288 (2002) 172-180.

86. PAREJA LÓPEZ, E., *El barroco en la pintura*, Córdoba 2004, p. 185.

87. PAREJA LÓPEZ, E., (dir.), *Historia del Arte en Andalucía. El arte del Barroco*, Sevilla 1988, v. VII, p. 447.

88. Paula Revenga afirma la relación de la inmaculada de José Jiménez Ángel con la de Giordano en Cosenza, sin embargo la similitud con la obra de Pietro da Cortona sitúa a esta como fuente principal de la composición. REVENGA DOMÍNGUEZ, P., *Pintura y pintores toledanos de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid 2001, pp. 123-124.

tico esquema formal pero distinto colorido indican ineludiblemente la existencia de fuentes grabadas del lienzo de Pietro da Cortona.

La asimilación de la iconografía viene confirmada por la existencia de un grabado realizado por Ignacio Valls<sup>89</sup> en la década de los veinte del siglo XVIII. En él aparece Dios Padre, con idéntica situación a la presentada por Pietro da Cortona (la posición de los brazos y el ondulado de los ropajes muestran la inspiración en la obra de Perugia), sobre la Virgen y con la representación del Paraíso incluyendo la serpiente y la manzana. La finalidad del grabado, a través de la inserción del Paraíso, es reafirmar la idea de la preexistencia de María anterior al inicio de los tiempos. En la misma década de los veinte, Antonio Viladomat llevaba a cabo una composición unitaria de la Inmaculada Concepción para la iglesia de Santa María de Mataró<sup>90</sup>. La Virgen María se presenta con las manos unidas en señal de oración, Dios Padre elevado a su derecha y la paloma del Espíritu Santo sobre su cabeza, asemejándose al mencionado grabado de Ignacio Valls.

A finales del siglo XVIII surge un nuevo impulso en la devoción de la Inmaculada Concepción, en parte motivada por el rey Carlos III. En 1751, cuando era rey de Nápoles, creaba la Orden de la Concepción de la misma forma que lo hacía en España con la Orden de Carlos III en 1771 bajo la protección de la Inmaculada Concepción<sup>91</sup>. En 1761 y mediante Real Decreto, todos los reinos de España e Indias quedaban bajo el patronato de la Inmaculada Concepción y además, Carlos III obtuvo la precación *Mater Immaculata* por la que se podía rezar y contemplar misa de la Purísima Concepción algunos días al año, aparte de añadir la mencionada letanía después de la *Mater Intemerata*<sup>92</sup>.

La reelaboración formal del tema de la Inmaculada con Dios Padre en la estética neoclásica tiene un ejemplo en Mariano Salvador Maella<sup>93</sup>. Hacia 1800 realiza un lienzo adquirido por el Museo de Arte de la Universidad de Kansas<sup>94</sup> en el que se recupera la iconografía

89. Biblioteca Nacional, Inv. 13296.

90. ALCOLEA, S., *La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII*, Barcelona 1962, fig. 39.

91. RINCÓN GARCÍA, W., "Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III", en *Fragmentos*, 12, 13, 14 (1988) 145-161.

92. *Ibid*, p. 148.

93. Ver fig. 3.

94. MORALES MARIN, J. L., *Maella*, Zaragoza 1996, fig. 177, p. 174.

expuesta a análisis. La Virgen, con manto azul y túnica blanca, se encuentra en posición de arrodillarse ante Dios Padre y presenta las manos entrecruzadas sobre el pecho. Sobre la cabeza ostenta una corona de doce estrellas alusiva a su carácter apocalíptico. La pálida paleta de rosas, azules y amarillos reflejan la influencia de Tiépolo en el colorido<sup>95</sup>. Este lienzo guarda gran relación con la obra del Palacio Real de Riofrío encontrándose Dios Padre y la Virgen en idéntica posición, situándose este óleo sobre cristal como fuente de inspiración o bien su original de Jordán. Entre 1758 y 1764, Maella se encuentra en Roma como pensionado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Las copias enviadas a Madrid de las obras de Cortona y Maratta, así como el contacto con la obra de Giaquinto y Giordano le imbuirán en el universo pictórico barroco<sup>96</sup>.

La recuperación de Luca Giordano a finales del siglo XVIII es contraria a los principios estéticos neoclásicos. Las posturas negativas de Mengs, Ponz y Jovellanos evidencian la desafortunada crítica que Jordán alcanzó en este período. Sin embargo, la utilización del repertorio giordanesco se debe a la depuración que el espíritu ilustrado imprimía a la cultura de los siglos anteriores. Es necesario distinguir entre el formalismo neoclásico y el espíritu neoclásico. La pintura analizada de Maella responde a la reutilización de una imagen considerada como una representación cultural eficaz para el mensaje dirigido en la época.

A modo de conclusión se evidencia la rápida difusión de ideas, conceptos y concretamente imágenes entre Italia y España. Ante la posibilidad real de la existencia de más cuadros que traten esta iconografía, los ejemplos aquí expuestos manifiestan esta difusión y el éxito de su aceptación en España debido a que se trata de una imagen que engloba las tesis immaculistas de la época. La Inmaculada Concepción de Pietro da Cortona es el modelo en el que se apoyarán las sucesivas variaciones del tema. De este modo, el arte constituye un reflejo de la cultura de su tiempo y su utilización está adscrita a mensajes más o menos perceptibles pero deudores de la manifestación religiosa que domina el panorama europeo.

---

95. ALCOLEA GIL, S., "Mariano Salvador Maella, 1739-1819", en *The Register of Museum of Art*, 8-9 (1967), 37.

96. MORALES MARIN, J. L., o.c., fig. 177, pp. 35-40.



