

Adición al catálogo de Lucas Jordán: la Concepción del camarín de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real y su contexto immaculadista¹

Carlos SÁNCHEZ MARTÍN

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
rexfordi@mixmail.com

Cándido DE LA CRUZ ALCAÑIZ

Universidad de Castilla La Mancha
Departamento de Historia del Arte
candidocruz@hotmail.com

RESUMEN

El presente artículo analiza la desconocida pintura de Luca Giordano, en España conocido como Lucas Jordán, "Inmaculada Concepción" del camarín de la Virgen del Prado de Ciudad Real. Pretendemos realizar comentarios y reflexiones sobre esta pintura y más concretamente las implicaciones artísticas y culturales que conlleva. El ambiente de devoción en Ciudad Real es el contexto de esta aportación. Es una obra de gran interés para el estudio de la producción de Lucas Jordán en España y para abogar por su puesta en valor.

Palabras clave: Barroco, Pintura, Lucas Jordán, Inmaculada, Ciudad Real, Camarín, Virgen del Prado, Religiosidad.

Addition to the catalogue of *Lucas Jordan*: the Conception of the rel small chapel of *Virgen del Prado* of Ciudad Real and its context of immaculate fear

ABSTRACT

The present article analyzes the unknown painting of Luca Giordano, in Spain known as Lucas Jordán, "Inmaculada Concepción" of the rel small chapel of the *Virgen del Prado* of Ciudad Real. We intend to carry out commentaries and reflections about this picture and particularly its artistic and cultural implications that it involves. The ambient of devotion in Ciudad Real is the context of this contribution. This is a very relevant work for the study of the production of Lucas Jordán in Spain and for defend its important role.

Key words: Baroque, Painting, Lucas Jordán, Immaculate, Ciudad Real, Rel small chapel, Virgen del Prado, Religiousness.

¹ Agradecemos con estima y aprecio a Don Francisco del Campo Real, director del Museo Diocesano de Ciudad Real por su siempre constante apoyo y por la facilidad que siempre ha mostrado para nuestro libre acceso a los bienes del museo.

El Museo Diocesano de Ciudad Real conserva un lienzo del pintor napolitano Luca Giordano, más conocido en España como Lucas Jordán. Se trata de una Inmaculada Concepción (81 x 67 cms.) firmada en su ángulo inferior derecho *Jordanus F.* A pesar de tratarse de una buena obra no ha recibido la atención merecida por parte de los especialistas².

Fue, sin duda, uno de los artistas más importantes e influyentes de su tiempo. Nació en 1634³ en Nápoles. Tras el aprendizaje en el taller de Ribera, viajó a Roma hacia 1652, Florencia en diversas ocasiones y casi con seguridad a Venecia. En sus viajes aprendió y asimiló el arte de las distintas regiones que visitaba, creciendo su fama y aumentando los encargos. Será en 1692, gracias a su labor como fresquista y al conocimiento que de sus lienzos se tenía en la corte española, cuando llega a Madrid como pintor real de Carlos II. Es en esta fecha cuando empieza su etapa española con los frescos que realizó para la escalera y Basílica de El Escorial, la Capilla del Alcázar Real de Madrid, el Casón del Buen Retiro, el Palacio Real de Aranjuez, el camarín de la Virgen de Atocha, la iglesia de San Antonio de los Portugueses y la bóveda de la Sacristía de la Catedral de Toledo. También realizó diversos lienzos para decorar los Reales Sitios y diferentes encargos para comitentes hasta su regreso a Nápoles en 1702, falleciendo en 1705. A lo largo de su vida recibirá las influencias de la pintura veneciana, romana, de la propia napolitana, de Guido Reni, Rubens, Pietro da Cortona o Velázquez entre otros. Fue conocido por su rapidez de ejecución como *Luca fa presto*, si bien el apodo lo acuñó su padre al meterle prisa en finalizar sus primeras obras.

La dependencia artística de Ciudad Real a lo largo de la Edad Moderna fluctúa entre diversos focos de atracción, siendo Toledo el eje de referencia más importante debido mayormente a ser la capital eclesiástica de la zona. Conforme avanzamos en el siglo XVIII observamos que esta dependencia se atenúa con respecto a Madrid, capital del reino, a causa del proceso centralizador común a toda Europa y en concreto al caso castellano. Ejemplo de ello podría ser el devenir histórico que rodeó la llegada a Ciudad Real de un cuadro de Lucas Jordán, pintor de corte de Carlos II.

La composición sometida a estudio versa sobre el tema de la Inmaculada Concepción, como ya hemos dicho, presentada de cuerpo entero con las manos juntas en actitud de oblación y la mirada elevada. La figura de María domina el eje central del cuadro al situarse en el plano más cercano del espectador del lienzo, remarcado por el característico cromatismo celeste del manto de la Virgen. Al mismo tiempo la luz subraya la preponderancia de la figura central. Una luz dirigida hacia el citado manto desde la vertiente izquierda del cuadro, provoca un juego de matices que enriquecen las posibilidades plásticas de las telas y del dorado del cabello, a la manera característica del napolitano. El cuerpo de la Virgen presenta un giro ser-

² Ferrari, O.y Scavizzi, G: *Luca Giordano*. 2 vols. Electa. Nápoles, (1966) 1992. No aparece mención alguna en el magnífico corpus y estudio realizado por estos investigadores.

³ Al respecto de su nacimiento han existido siempre diversas dudas acerca de la fecha exacta dándose continuados errores entre los especialistas. Hoy sabemos que 1634 es la fecha correcta de su nacimiento. Una disertación sobre esta cuestión en Hermoso Cuesta, M.: *Lucas Jordán .Estado de la cuestión*. Diputación de Zaragoza. Zaragoza, 2002.



Fig. 1. "Inmaculada Concepción" (Museo Diocesano, Ciudad Real)

penteano acentuado por la dirección de los pliegues del manto y la posición de las manos logrando una composición quebrada y llena de movimiento, insinuada a su vez por la mirada, sin menoscabar el carácter estilizado.

El pincel del artista se muestra suelto y casi abocetado en sus resultados dando más importancia al color que al dibujo. Dicho efecto se acentúa en los planos más alejados al ojo del espectador para transmitir sensación de profundidad. Utiliza una paleta de colores pastel con veladuras apreciables en los cabellos de la Virgen.

En un plano más lejano, el ya referido manto de la figura central, se ve prolongado en su efectismo por una diagonal que flanquea y divide la composición. Diagonal que nace en el ángulo superior derecho representada por la *Porta Coeli* y atravesando el cuadro hasta desembocar en la *Turris David* sustentada por angelotes. Las nubes desarrollan esta diagonal haciéndola descender en cascada desde un plano lejano hasta llegar a un plano cercano inmediato a la Virgen. De este modo consigue romper las dos dimensiones dando profundidad a la obra. De las dos partes que se originan, la superior aparece difuminada por la *Electa ut Sol*, luz divina y fuente de conocimiento que circunscribe la cabeza; en la inferior la aparición de diversos angelotes ayudan a la sustentación de la Virgen provocando el efecto de cimentación compacta de la imagen, aumentado por el abigarramiento de aquellos y por un cromatismo menos claro. Parece evidente que al presentar la escena, el artista busca centrar en la figura de María la simbología católica y contrarreformista de eslabón entre cielo y tierra. De ahí sin duda que la parte inferior correspondiente a su atributo más terrenal, la Torre de David, aparezca más oscurecida frente a la parte superior en donde la intensa luz marca el carácter divino de la Puerta del Cielo.

Como es sabido Lucas Jordán aborda el tema de la Inmaculada Concepción en su etapa italiana. En 1665 pinta "*L'immacolata e Dio Padre*" para la iglesia *dei Cappuccini* en Cosenza⁴ que hoy alberga el *Duomo* de la misma ciudad. Es conocida en nuestro país a través de una copia española del siglo XVIII en el Palacio Real de Riofrío en Segovia, firmada Pérez⁵, inspirada por la réplica reducida y no completamente autógrafa de la obra de Cosenza de la colección madrileña Benavides⁶.

La "*Immacolata con le sante Caterina, Chiara, Agnese ed Elisabetta d'Ungheria*" para la iglesia de *Santa María dei Miracoli* en Nápoles, fechada cerca de 1683⁷. En la misma ciudad se conserva otro ejemplo en la iglesia *del Gesù delle Monache*⁸. Se trata de una pieza de altar para la segunda capilla de la izquierda de la citada parroquia, acompañada por frescos de Solimena. Otro ejemplo de su producción, de la misma época que las dos anteriores, sería la "Inmaculada Concepción" que se encuentra en la colección madrileña del Marqués de Talora⁹. Los casos de "*San Giovanni Evangelista ha la visione dell'Immacolata*" de

⁴ Ferrari y Scavizzi, *op. cit.* A 172.

⁵ Luca Giordano y España. Patrimonio Nacional. Madrid, 2002. p. 319.

⁶ Ferrari y Scavizzi, *op. cit.* p. 277.

⁷ *Ibid.*, A 337.

⁸ *Ibid.*, "Immacolata con santa Teresa e santa Chiara" A 336.

⁹ *Ibid.*, A. 338.

Salzburgo y de la Casita de El Pardo en Madrid¹⁰, réplicas fechadas hacia 1687, enseñan en esta ocasión a San Juan Evangelista en Patmos con su visión prelude de la Inmaculada Concepción.

La *Cittá mariana*, subnombre de Nápoles, pretendía evitar las interferencias en la captación de la alegoría concepcionista, y los artistas eran los encargados, dentro de un debate teológico, de precisar una descripción eficaz¹¹. Por ello la claridad de la representación.

Una de sus obras maestras y la Inmaculada más importante de su producción es la que se puede contemplar en el florentino *Palazzo Pitti*. Imagen toscana por antonomasia debido a su experiencia en Florencia y al carácter aristocrático del encargo, solicitado por Cosme III de Médici para renovar la decoración pictórica de la iglesia *dei Santi Quirico e Lucia all' Ambrogiana en Montelupo Fiorentino*¹² fechada en torno a 1688. Lucas Jordán se adapta al gusto local y de los comitentes, como hará en otras ocasiones, caso de la Concepción de Ciudad Real, motivo de este trabajo.

Ferrari y Scavizzi fechan hacia 1693-94, ya en España, una Inmaculada Concepción en la Casita del Príncipe de El Escorial. La Virgen sigue el ejemplo pictórico de la ya comentada Inmaculada del Pitti, pero ahora se invierten la dirección de las manos y la cabeza como es usual en la producción de Lucas Jordán. Es una manera de reciclaje, que no repetición, de los logros visuales alcanzados por sus imágenes más plásticas. Ferrari ya destacó este procedimiento en el autor, que daba especial importancia a los dibujos preparatorios. Éstos podían ser usados nuevamente a la hora de acometer creaciones con mismo tema de obras suyas anteriores, pero sometiendo el resultado a una serie de modificaciones que producían obras muy distintas y originales. Este uso del dibujo era además un paso facilitador para el trabajo del taller, en el momento de repetir temas ya utilizados¹³.

El caso de la imagen florentina fue una cima de su fama y de su arte y por ello resulta lógica su reutilización adaptada o modificada. Ejemplo de ello es la Inmaculada que dio a conocer Hermoso Cuesta en el 2001 situada hoy en el Palacio Arzobispal de Madrid¹⁴. Vuelve a aparecer Dios Padre acogiendo a la Virgen. Ésta se presenta más tosca y pesada que en otros ejemplos suyos.

Completando el recorrido de las Inmaculadas giordanescas más significativas en general, y en España en concreto, se encuentra la del Museo Diocesano de Ciudad Real, que motiva y encabeza este artículo. Los procesos de reutilización comentados van a aparecer en nuestra imagen no por ello sin aportar aspectos originales. Síntoma de reelaboración son los pliegues marcados diagonalmente, visibles en la

¹⁰ *Ibid.*, A 426 y A427.

¹¹ De Maio, R.: "Pintura y Contrarreforma en Nápoles." en *Pintura Napolitana de Caravaggio a Giordano*. Madrid, 1985, pp. 23-44.

¹² Ferrari y Scavizzi, *op. cit.* A 442.

¹³ Ferrari, O.: "Drawings by Luca Giordano in the British Museum". *The Burlington Magazine*, CVIII, 1966, pp. 298-307 citado por Hermoso Cuesta, M. (2002) *op. cit.* pp. 55-57.

¹⁴ Hermoso Cuesta, M.: "Obras inéditas de Lucas Jordán en España". Revista *Artígrama*, 16. Zaragoza, 2001. pp. 395-398. El autor demuestra que la obra se trata en realidad del lienzo que Ponz vio en el altar mayor de la capilla del Palacio del Príncipe Pío en Madrid.

Inmaculada de la Casita del Príncipe y en la del Palacio Arzobispal de Madrid dentro de los casos españoles, o en la del palacio florentino o la del Marqués de Talora dentro de su etapa italiana. En esta última y en la de Ciudad Real el pliegue no sobresale del contorno del manto logrando así no romper las líneas verticales de la figura ni las transversales del fondo, alcanzando un efecto casi escultórico del tema y la estilización de María. La esbeltez de la imagen resulta una de las versiones más originales del autor modificando el original florentino. La dependencia hacia esta figura no por ello deja de existir, ya que en el cuadro del diocesano ciudadrealeño, son fuertemente apreciables una vez más, las influencias de la Inmaculada del *Palazzo Pitti*. La mirada y la posición de las manos se invierten coincidiendo en el gesto.

Su contexto cronológico puede ser fundamentado por diversos aspectos. La técnica de la Inmaculada ciudadrealeña resulta, como ya mencionamos, altamente abocetada, con apenas capa pictórica encima de la superficie preparatoria del lienzo. Estos aspectos coinciden con el ciclo de pinturas que, con el tema de la vida de la Virgen, ejecuta hacia 1696 para el camarín del monasterio extremeño de Guadalupe¹⁵. Los mantos holgados en sus pliegues nos conducen nuevamente a nuestra obra, formándose en ellos efectos de claroscuro similares a los analizados. Son los mismos ropajes que observamos en el ciclo de la vida de la Virgen en Viena¹⁶, del mismo año o como máximo de 1697, o en las pinturas de temática del Antiguo Testamento que alberga el Museo del Prado y Patrimonio Nacional¹⁷, ejecutadas también en 1696.

En la serie de Guadalupe, además se observa algo general en las obras sobre lienzo de estos años. La textura de los fondos aparece rapidísima en su factura, como bien vemos en los planos retrasados de la Inmaculada de Ciudad Real, lo que acerca las figuras al espectador. De hecho, en esta época se registra una mayor expresión del carácter humano y del valor terrenal de sus protagonistas, individualizándolos. Con todo ello, los personajes giordanescos se plasmarán en su vertiente más poética. Cabe recordar que en España disfrutó Lucas Jordán de un momento de gloria pictórica, serenidad y seguridad que debió influir en su producción. No obstante esta mirada interior viene ligada a la influencia de la pintura española en general y sevillana en particular. Ares Espada¹⁸ incluso alude a un posible viaje del pintor a la capital andaluza. Los aires murillescros son patentes en estas producciones en las que se enfatiza la intimidad, presentada ésta dentro del contexto de oración de la religiosidad española. Igualmente es palpable el sentimentalismo del pintor sevillano que Jordán parece recoger en sus cuadros religiosos, como la citada serie de Guadalupe y Viena o en el cuadro que analizamos. Incluso el carácter juvenil y humano de la Virgen ciudadrealeña, coincidiría con los postulados realistas de la escuela andaluza. Todas estas características se encuentran en los años españoles del

¹⁵ Ferrari y Scavizzi, *op. cit.* A 583 a, A 583 b, A 583 c, A 583 d, A 583 e, A 583 f, A 583 g, A 583 h.

¹⁶ *Ibid.*, A 603 a, A 603 b, A 603 c, A 603 d, A 603 e, A 603 f, A 603 g, A 603 h, A 603 i.

¹⁷ *Luca Giordano y España, op. cit.* cat. 51, cat. 52, cat. 53, cat. 54, cat. 55, cat. 56, cat. 57.

¹⁸ Ares Espada, S.L. *Il soggiorno spagnolo di Luca Giordano*. U. Padua. tesis doctoral inédita. 1954, en Ferrari y Scavizzi, *op. cit.* p. 233.

pintor napolitano y en concreto en la segunda mitad de la última década del siglo XVII. Un fuerte goce espiritual parece traspasar las obras religiosas de aquellos años, incluida la Inmaculada del Museo Diocesano de Ciudad Real, subrayado siempre por una dorada luz intensa, apreciable en ejemplos como la "Visitación de Viena", que llega a nacarar la piel de las figuras. Incluso el paralelo con cuadros como el mencionado llega a los aspectos cromáticos del manto de la Virgen, que repite el azul luminoso, siguiendo con los largos cabellos dorados, trazados con ligeros golpes de luz. Las manos adquieren formas menudas, con largos dedos que se estrechan en las puntas; en ambos casos se dan rostros semejantes que muestran ternura de modo carnoso. En los ojos destacará el golpe blanco de pincel. La serie del Antiguo Testamento, ya citada, y los lienzos del Palacio Real de Aranjuez: "Apolo y las Musas en el Parnaso" y "Orfeo tocando entre los animales"¹⁹, estos últimos cercanos a 1697, repiten las características estilísticas ya mencionadas resultando comprensible y razonable una datación de la obra ciudadrealeña cercana a esos años.

Dentro del marco evolutivo de la pintura inmaculadista del napolitano se encaja la obra estudiada entre la Inmaculada Concepción de 1693-94 y la del Palacio Arzobispal de Madrid que Hermoso Cuesta fechó en 1700-1702. Esta última, si no hay colaboración de taller, sigue el modelo ciudadrealeño hasta el punto de repetir la postura de dos de los angelotes que sostienen a la Virgen, claro está, con ligeras modificaciones²⁰.

Refiriéndonos a sus aspectos iconográficos, el cuadro objeto de estudio presenta multitud de matices analizables. Las Inmaculadas que produjo en España presentan por lo general las manos juntas en actitud orante, siendo respuesta a la Inmaculada del Palacio Pitti. De hecho, gran parte de la producción inmaculadista de la pintura española, ya desde antes de Pacheco, adoptará esta postura²¹. Resulta extraño observar cómo en todas las inmaculadas analizadas, excepto la de Ciudad Real y su consecución madrileña del Palacio Arzobispal, aparecen los pies descubiertos sobre la luna. Esto responde a un debate teológico en torno a un dogma aún no ratificado. Pacheco, en su tratado de pintura²² insiste sobre la falta de idoneidad a la hora de mostrar los pies de la Virgen María, atendiendo al decoro de la figura. Para ratificar esta asimilación a los postulados iconográficos españoles véase el lienzo de "San Fernando ante la Virgen"²³ de hacia 1700 donde tampoco se muestran los pies de María. Todo esto demuestra que al pintar la Inmaculada para el camarín de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real, Lucas Jordán ya conocía las variantes iconográficas que se filtraban principalmente desde la escuela sevillana. Factor añadido a esto es el hecho de coincidencia completa con los modos propuestos por

¹⁹ Ferrari y Scavizzi, *op. cit.* A 612 a, A 612 b.

²⁰ Hermoso Cuesta, M. (2001). *op. cit.* pp. 395-398.

²¹ Ejemplo de ello son las diversas versiones que sobre el tema ejecutó Francisco Pacheco cuyo modelo será seguido en Sevilla por Velázquez, Zurbarán o Murillo, e incluso trasladándose a otros focos como el caso de Alonso Cano en Granada. La fijación de unos modos de representación de la Inmaculada se verán fijados y difundidos a través de grabados del siglo XVI principalmente flamencos, como se señala en: Stratton, S. *La Inmaculada Concepción en el arte español*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 1989. pp. 46-48

²² Pacheco, F. *Arte de la pintura*, (1649). . Cátedra. Madrid, 1990. pp. 580, 584.

²³ *Luca Giordano y España, op. cit.* cat. 80.

Pacheco en su tratado²⁴. Es más, la rejuvenecida Virgen de Jordán, dentro de los privilegios dados en su concepción, mira a la luz divina, hacía arriba, símbolo de conocimiento como señalaba Francisco Pacheco²⁵ aunque ya lo anticipa en obras italianas. En definitiva, Lucas Jordán aprehendió los modos castellanos de forma paulatina desde su llegada a España en 1692, y de forma algo más concreta la influencia sevillana en el tema inmaculadista desde Pacheco a Murillo, o el también sevillano Velázquez, o los no sevillanos Zurbarán y Alonso Cano, siendo el cuadro analizado la primera muestra de ello dentro del tema concepcionista, ya que la de El Escorial la ejecuta al poco de llegar a España, sin haber canalizado en su totalidad los modos locales.

Los atributos que presenta el lienzo son múltiples sin por ello perder el cuadro su carácter unitario. Van desde las comunes azucenas, rosas, palmera o espejo a las más inusuales en Lucas Jordán Torre de David, Puerta del Cielo y Estrella del Mar, en los que parece repetir el esquema diagonal que usó su maestro Ribera para el fondo de la Inmaculada de las Agustinas de Salamanca en 1635; incluso la Puerta del Cielo guarda gran similitud con esta obra. La proliferación de atributos no esconde el sentir narrativo de la pintura ni obliga a pensar que es debido a las variantes de comitentes de Italia a España²⁶. En definitiva, parece evidente que nos encontramos ante un pintor culto, que maneja fuentes diversas y que incluso las renueva durante su vida y las adapta a la situación.

El fervor a la Virgen del Prado y a la Concepción de María aumenta en España y Ciudad Real en todo el siglo XVII. Es preciso explicar el contexto de devoción que girará en torno a la adquisición cofrade del cuadro de Jordán.

En Toledo, capital eclesiástica de la zona, se observa la fuerza que poseía la temática inmaculadista desde el siglo XVI. En Ciudad Real también se erigieron votos al misterio concepcionista; ya en el siglo XVII, en 1631, se renovaron estos votos celebrándose el domingo infraoctava la fiesta en el convento de San Francisco²⁷. Los franciscanos destacaron, junto a jesuitas y otras órdenes, en la

²⁴ Pacheco, F. *op. cit.* p. 576. "Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mesillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuere posible al humano pincel. [...] Hase de pintar con túnica blanca y manto azul ... vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto a la sagrada frente; las estrellas sobre una manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos...".

²⁵ *Ibid.*, pp 583-584. "Pues Dios amontonó en ella, aventajadamente, todos los privilegios que esparció entre todos las criaturas; desde el primer instante de su purísima concepción tuvo perfecto uso de razón, libre albedrío y contemplación y vio la divina esencia...".

²⁶ Scavizzi, G. "La actividad de Giordano desde 1682 hasta su muerte." en *Luca Giordano y España*, *op. cit.* p. 52.

"Aunque para la planificación de sus historias debió ser aconsejado por teólogos y por otras personas eruditas, los documentos y, sobre todo, las obras demuestran que él siguió su inspiración, que los temas se negociaban y nunca se le imponían, y que siempre, fue capaz de plasmar sus narraciones con el sello de su personalidad".

²⁷ Hervás y Buendía, I. *Diccionario histórico, geográfico, biográfico y bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, (1890, 1899 y 1918). Diputación de Ciudad Real. Ciudad Real, 2002. 2 vol. p. 351-352.

defensa de este dogma. A inicios de la Edad Moderna se levanta el convento de las Franciscas de la Concepción o Monjas de Jesús, claras defensoras del inmaculadismo y lugar de celebración del voto tras la exclaustación²⁸. También en el siglo XVI, en 1528, se abrió ya al culto una capilla dedicada a la Concepción de Nuestra Señora en la Casa Consistorial de la ciudad²⁹. Años después, en 1548, se funda el Colegio de Ancianos nobles de la Purísima Concepción. En el siglo XVII, estos fervores concepcionistas encontrarán amplia continuación. Ejemplo de ello será el Hospital de la Concepción que, más tarde en el siglo XVIII, acogerá a la cofradía de la Inmaculada Concepción³⁰. En 1674, el regidor de la ciudad, familiar del Santo Oficio y Caballero de Santiago, don Álvaro Muñoz de Figueroa, ordena la fábrica a sus expensas del Convento de Mercedarios "... en honra de la Concepción Purísima de la Virgen Nuestra Señora"³¹. Su portada acogerá una escultura de la Inmaculada y un lienzo del mismo tema domina el altar. Insistiendo en el peso de este ambiente de devoción, se constata la existencia de la cofradía de la Concepción en el siglo XVII³², probablemente la misma cofradía de la Inmaculada Virgen María con ordenanzas dadas desde el 25 de Mayo de 1571 y la misma que más tarde se acogerá en el Hospital de la Concepción.

Dentro de la devoción mariana, no puramente concepcionista, se encuentra el culto a Nuestra Señora del Prado, representado y canalizado por la existencia de la cofradía de los Esclavos de la Madre de Dios del Prado de Ciudad Real³³. Dicha cofradía nacerá como refundación de la antigua cofradía de Nuestra Señora de la Pedrera, existente desde 1547, en que ya poseía censos a su favor³⁴. Esta última rendía su devoción en un pequeño hospital situado "entre huertos heriales"³⁵ a una antigua imagen en un "altar de açulejos"³⁶ renacentista, hoy ya no existente. Se encontraba entre las cofradías adscritas a la iglesia parroquial de Santa María³⁷. La situación era extramuros, al final de las actuales calles Pedrera alta y Pedrera baja³⁸. Al refundarse la cofradía y cambiar su nombre el 8 de Octubre de 1633, por Bula Apostólica de Urbano VIII, aprobando las ordenanzas el cardenal Infante D. Fernando de Austria, arzobispo entonces de Toledo, se decidirá prestar el culto y oración en la iglesia parroquial de Santa María la Mayor, actual catedral de Ciudad

²⁸ *Ibid*, pp. 355-356.

²⁹ *Ibid.*, p. 325.

³⁰ *Ibid.*, p. 360.

³¹ *Ibid.*, p. 354.

³² Jara, P.J. *Historia de la imagen de Nuestra Señora del Prado, fundadora y patrona de Ciudad Real, en la que se resumen, como pertenecientes a ella, sucesos muy importantes de la General de España y particularmente de la dicha capital y su provincia*. Ramón C. Rubisco. Ciudad Real, 1880. pp. 341-347.

³³ Archivo de la Parroquia de la Merced (En adelante: A.P.M.). Ciudad Real, número 946. Libro de actas y entradas de la Cofradía de Esclavos de la Madre de Dios del Prado. Desde 1633. Agradecemos a dicha parroquia el habernos permitido la consulta de sus fondos históricos.

³⁴ Jara, P.J. *op. cit.* p. 345.

³⁵ A. P. M. doc. cit. fol. 4r.

³⁶ A. P. M. doc. cit. fol. 14v.

³⁷ Jara, P.J. *op. cit.* p. 338.

³⁸ *Ibid.*, p. 372.

Real, a la Virgen Nuestra Señora del Prado de origen medieval³⁹. Es en ese momento cuando se decidirá la venta de la antigua capilla y su altar de cerámica al ser una "sala mui viessa y a peligro de hundirse"⁴⁰, ejemplificando los esfuerzos que desde un principio impulsará la cofradía en la mejora del culto y en su ornato.

Desde unos principios humildes la cofradía se cimentará como aglutinadora de la devoción en Ciudad Real. Las entradas de esclavos en esos primeros años son casi en su totalidad vecinos de la ciudad, en muchos casos de baja extracción. En la cuarta década del siglo XVII se comienzan a registrar entradas de vecinos de localidades de toda la provincia, lo que nos habla de la prosperidad creciente de la cofradía. La presencia continuada de entradas de monjas de la Concepción Francisca muestra ya el culto inmaculadista, si bien destacan sobre todo las entradas de dominicas del convento de Nuestra Señora de Gracia llegando a ingresar doña Beatriz de Guevara, priora del mismo⁴¹. Igualmente aumenta la presencia nobiliar adhiriéndose la marquesa de Cardeñosa o el Capitán General Alguacil de Mariquita en Nueva Granada⁴². Este último dona un trono de plata a la imagen de Nuestra Señora del Prado⁴³, constatando el interés de los cofrades por mejorar y embellecer la imagen de la titular, aspecto éste que será una máxima a lo largo del siglo. En la década de 1650 continuará el auge de la cofradía con entradas singulares como el procurador general de Roma del hábito de Agustinos Recoletos, o Catalina Ponce de León, condesa de Pinto, y su familia⁴⁴.

Habrà probablemente un antes y un después en la cofradía tras el 8 de Marzo de 1681. En esta fecha el cardenal D. Luis Manuel Fernández Portocarrero, entonces arzobispo de Toledo, concede cien días de indulgencia "... por vez que rezaren dos salves ante la imagen pidiendo por la exaltación de la Santa Fe, la concordia entre Príncipes Cristianos y por la salud de sus Magestades que Dios guarde y la fortuna de su monarquía"⁴⁵. El arzobispo toledano, consejero influyente de su majestad Carlos II, parece proteger de esta forma a una cofradía perteneciente a su término eclesiástico así como garantizar por vía de la oración, el correcto devenir del país, potencia decaída en aquella época, y de la monarquía representada por un rey que ya anunciaba su incapacidad. Tras ese año se multiplicarán los ingresos de cofrades ingresando nuevas monjas concepcionistas, incluso del convento de Alcázar de San Juan⁴⁶, recordando que el título de la cofradía era de advocación mariana. El número de entradas de vecinos de Madrid llega a máximos encontrándose incluida la de Sor Juana de la Anunciación, religiosa de las Descalzas Reales de Madrid⁴⁷, convento de amparo y filiación real. Este incremento parece hablarnos no sólo de la cen-

³⁹ A. P. M. doc. cit. fol. 4r-11r.

⁴⁰ A. P. M. doc. cit. fol. 4v.

⁴¹ A. P. M. doc. cit. fol. 28v.

⁴² A. P. M. doc. cit. fol. 29v.

⁴³ Hervás y Buendía, I. *op. cit.* p. 410.

⁴⁴ A. P. M. doc. cit. fol. 33v.

⁴⁵ A. P. M. doc. cit. fol. 2r.

⁴⁶ A. P. M. doc. cit. fol. 35v.

⁴⁷ A. P. M. doc. cit. fol. 39r.

tralización de la cofradía sino también de su acercamiento a la corte con los ingresos en 1690 del conde de Arenales⁴⁸, o de D. Felipe Muñiz de Salcedo, "contador de su magestad"⁴⁹. La importancia de la cofradía en estos años ya es nacional con entradas desde lugares tan alejados como Galicia, Arévalo, Cádiz, Badajoz, Sevilla, Ceuta... La Bula Apostólica concedida por el papa Inocencio XII en 1692, por la que se concede remisión de todos sus pecados a quién ingresa -siendo un aliciente para la relación con la cofradía- y Jubileo Plenísimo para la celebración de las fiestas de María incluyendo la Inmaculada Concepción⁵⁰. Todo esto desembocará en la entrada del mismo rey Carlos II el 28 de Octubre de 1700⁵¹ poco antes de su fallecimiento y cuando la influencia de Portocarrero era máxima hasta hacerle modificar su testamento a favor de Felipe de Anjou, futuro Felipe V. Quizás del arzobispo toledano vino la idea de la entrada real en la cofradía que él mismo había beneficiado con anterioridad. En esta etapa final de la enfermedad regia, Carlos II debió buscar garantías de salud y salvación en la providencia divina, quizás por ello entra en la cofradía. En el dato de un milagro de fertilidad en el seno de la cofradía, en 1682, aún podría esperarse la deseada sucesión monárquica⁵².

Todos los aspectos analizados parecen señalar que la actividad de los esclavos de la Virgen del Prado estuvo directamente relacionada con la llegada a Ciudad Real de la obra del pintor napolitano. Como es norma común en las cofradías de advocación, que suelen realizar las decoraciones pictóricas de los camarines en donde residen. No hay que olvidar que en época barroca las diversas cofradías de la provincia ciudadrealeña contrataron las decoraciones pictóricas en Madrid por estos mismo años, caso del camarín de la Virgen de las Nieves en Almagro, de hacía 1676, con un programa pictórico de escuela madrileña dirigido a ensalzar la Inmaculada Concepción de María o el de las Virtudes de Santa Cruz de Mudela, pintado en 1699, donde parece que interviene el seguidor de Lucas Jordán, Antonio Palomino, y donde también aparecerá el tema inmaculadista⁵³. Esto nos lleva a fijarnos en la importancia de la centralización del gusto por aquellos años.

En la misma Ciudad Real se llevará a cabo en las últimas décadas del siglo XVII la decoración del altar mayor de la iglesia del convento de Mercedarios con lienzos de escuela madrileña siguiendo modelos de Pereda por un posible discípulo suyo. La

⁴⁸ A. P. M. doc. cit. fol. 44v.

⁴⁹ A. P. M. doc. cit. fol. 42v. Viene recogido como "Filipe Muñiz de Salcedo". El hecho de la entrada de tan importante personaje para la historia artística de Ciudad Real, como comprenderemos más adelante, dentro de la cofradía no ha sido tratado ni recogido hasta la fecha. Es más, en su registro de entrada del 22 de febrero de 1690 aparece su segundo apellido -Salcedo- no citado con anterioridad.

⁵⁰ A. P. M. doc. cit. fol. 47v.

⁵¹ A. P. M. doc. cit. fol. 61r.

⁵² A. P. M. doc. cit. fol. 39v. "... Josepha María del Prado... sucedio a esta muger aver tenido ocho abortos sin recibir ayuda por que al tiempo de nacer se le morian, se ofrecio a Nuestra Señora del Prado asi sus padres sentándose esclavos de dicha imagen como la criatura que naciese de que fuese esclava, con que a la novena criatura que fue esta, salio aluz y rrecivio el santo santo sacramento del bautismo y se sento por esclava como dicho es".

⁵³ Herrera Maldonado, E. y Sainz Magaña, E. en *Ciudad Real y su provincia*. Vol. 3. Geber. Sevilla, 1997. pp. 237-253. Otros camarines ejecutados en la provincia por estos años son los de la Virgen de la Carrasca, en Villahermosa (1682), o el de Nuestra Señora de Peñarroya, seguramente ya en el siglo XVIII.

pieza central será una magnífica Inmaculada Concepción ya mencionada. Incluso la construcción del camarín de Nuestra Señora del Prado viene acometida desde el seno de la cofradía a través del contador de la Hacienda Real, el ya citado Felipe Muñiz de Salcedo⁵⁴, que costeó la fábrica del camarín y de su escalera⁵⁵ tras ingresar el 22 de febrero de 1690 en la cofradía.

Una hipótesis razonable y de peso es que la llegada del lienzo corriera a cargo de este ilustre personaje. En 1698 se recoge en el "Libro de Actas y entradas" de la cofradía la construcción de una galerada de piedra para la escalera del camarín⁵⁶ que coincide con las fechas propuestas para la datación del cuadro. El edificio del camarín de Nuestra Señora del Prado, incluida su monumental escalera y su antecamarín, responde a patrones arquitectónicos y estéticos alejados del gusto popular, elaborándose con materiales nobles como son las diversas gamas cromáticas de mármoles y jaspes dentro de un lenguaje culto y cortesano⁵⁷.

La conexión con la corte de Felipe Muñiz de Salcedo podría haberle acercado al pintor de su majestad, que precisamente entre 1697-1698 se encuentra en Toledo ejecutando la bóveda de la Sacristía de la Catedral. El hecho de la posible llegada del lienzo desde Toledo no implica un gusto menos centralizado ya que la obra de Lucas Jordán representa el gusto cortesano, bastante alejado por aquellos años de las maneras pictóricas de la Ciudad Imperial. La estancia de Lucas Jordán aquí por esos años era un encargo real⁵⁸. De hecho Carlos II y Mariana de Neoburgo se encuentran entre octubre de 1697 y abril de 1698 en Toledo. No menos deseable sería la posibilidad de que el cardenal Portocarrero, benefactor de la cofradía, a través de Carlos II auspiciase la llegada del lienzo al camarín ciudadrealeño, o bien la iniciativa fue del propio monarca que como hemos dicho acabó perteneciendo a la cofra-

⁵⁴ Un familiar cercano, Felipe Muñiz Delgado, probablemente su padre aparece como poeta aficionado en Biblioteca Nacional (Sig. 2-34.892) *Academia que se celebró en la Ciudad de Ciudad-Real; día primero de Mayo de 1678*. Documento reeditado con introducción y notas por Juan Manuel Rozas en 1965 en Ciudad Real.

Felipe Muñiz Delgado es mencionado como "escrivano del rey nuestro señor, y del Ayuntamiento, y Millones, y Mayor de rentas de la ciudad de Ciudad-Real y su partido", influyendo de esta manera a su formación.

⁵⁵ Jara, P.J. *op. cit.* pp. 276-278 y Hervás y Buendía, I. *op. cit.* p. 337. Son los autores más significativos que tratan sobre este asunto, ya que los autores posteriores recogen lo expuesto por ellos. El primero confunde el apellido Muñiz volviéndolo Muñoz y llevando al error a posteriores historiadores.

⁵⁶ A. P. M. doc. cit. fol. 47r. "En 9 de Julio de 1698 años setrujo ael cimiterio desta iglesia la primera galerada de piedra para hacer la escalera del camarín de Nuestra Señora a las quatro de la tarde se leban to una tempestad de truenos y aire y laco (sic) una entella que dio en el abuja del chapitel de la torre de Nuestra Señora y no hico mas daño que derribar la picaria y entro en la Iglesia que estava con mucha gente y sin hacer agravio fenecio en la entrada de la torre. Fue tan grande el trueno que templo (sic) todo el templo caiendo aun tiempo muchos pedacos de hiero a el enlucido de la Iglesia. Diose a Dios las gracias y la Nuestra Madre".

⁵⁷ Herrera Maldonado, E. y Sainz Magaña, E. *op.cit.* pp. 251-253. Se señala la datación del camarín de Nuestra Señora del Prado a finales del siglo XVII.

⁵⁸ Palomino, A. *Museo pictórico y escala óptica con el Parnaso Español pintoresco laureado*. (1715-1724). Aguilar. Madrid, 1988. "... le mandó su majestad que fuese a pintar a el fresco la bóveda de la sacristía grande de la Santa Iglesia de Toledo". pp. 522-523.

día⁵⁹. En cualquier caso, Suzanne Stratton ha demostrado el incremento del fervor hacia la Inmaculada Concepción en la época del último Austria español, auspiciado por él mismo y con la complicidad de, entre otros, el cardenal Portocarrero. El rey buscará una definición de la doctrina de la Concepción precisamente por los años en que Lucas Jordán pintaba la Inmaculada ciudadrealeña⁶⁰.

La primera noticia que tenemos de la existencia del cuadro nos la da Antonio Ponz en su conocido *Viage de España*⁶¹. El insigne viajero e ilustrado español visitó Ciudad Real como bien específica en su tomo XVI. Como señala en el prólogo a este tomo "se tratará también en este libro de diferentes pueblos principales de la Mancha, particularmente de Ciudad Real, cabeza de tan importante provincia"⁶² por lo que se deduce que pasó el suficiente tiempo en la ciudad dando cuenta de su patrimonio. Observó en el camarín de la catedral, tras hacer un recorrido por la entonces parroquia de Santa María, "un cuadrito de la Concepción de Lucas Jordán"⁶³. Las especificaciones que ofrece el autor sobre el tamaño de la obra, sobre su delicadeza o sobre ambos aspectos se deducen del adjetivo diminutivo utilizado, llamándolo "cuadrito" asegurándonos que lo vio.

Pocos años después es citado por Ceán Bermúdez en su *Diccionario*⁶⁴ de 1800. El tratamiento que da de Lucas Jordán en esta obra básica para el estudio del pintor napolitano y del arte español en general, lo analiza Hermoso Cuesta⁶⁵ destacando cómo, debido al gran número de obras conservadas del napolitano, sólo menciona sus más ilustres e importantes empresas en España. El mismo Ceán advierte que formará una lista geográfica de los "principales pueblos de España en que se hallan las obras más señaladas de los diferentes autores"⁶⁶. Entre ellas Ceán cita la existencia de la Inmaculada Concepción en la parroquia de Santa María⁶⁷ que es la pintura que analizamos⁶⁸. Ceán, por su cercanía, en el caso de Lucas Jordán, menciona sobre todo las obras madrileñas siendo por ello más destacable su conocimiento de la de Ciudad Real, ya que se encuentra entre las poquísimas obras que cita del napolitano fuera de la capital y sus pueblos más cercanos. Esto no evita la lógica suposición de que Ceán utilizara a Ponz para conocer esta obra. Sabido es, como indica en su prólogo "que el *Museo pictórico* de D. Antonio Palomino y el *Viaje de España* de D. Antonio Ponz fueron el principio y término... de mi trabajo, útil a la verdad..."⁶⁹.

⁵⁹ Ruíz Alcón, M.T. *Lucas Jordán y el Cristo de Ocaña* en Hermoso Cuesta, M. (2002) *op. cit.* p 72-73. Como caso similar se puede apuntar cómo Carlos II utiliza a su pintor para canalizar su devoción particular con la cofradía correspondiente. Así le hará pintar las imágenes del Cristo de Ocaña, por el cual tanto él como Mariana de Neoburgo sintieron devoción.

⁶⁰ Stratton, S. *op. cit.* pp. 111-115

⁶¹ Ponz, A. *Viage de España*. (1772-1794). Aguilar, 4 vols. Madrid, 1988.

⁶² *Ibid.*, p. 314.

⁶³ *Ibid.*, p. 332.

⁶⁴ Ceán Bermúdez, J.A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*. (1800). Istmo. Madrid, 2001.

⁶⁵ Hermoso Cuesta, M. (2002) *op. cit.* p.29-31.

⁶⁶ Ceán Bermúdez, J.A. *op. cit.* p. XXXI.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 349.

⁶⁸ Sorprende por ello que no se señale en Ferrari y Scavizzi. *op. cit.*

⁶⁹ Ceán Bermúdez, J.A. *op. cit.* p. V-VI.

Fácilmente comprobable esta dependencia es el hecho de la repetición de algunas de las obras citadas por Ponz, caso de las de Córdoba, Jerez o la misma Ciudad Real entre otras.

Pascual Madoz será el próximo en dar noticias de la Inmaculada ciudadrealeña a mediados del siglo XIX⁷⁰. Comenta con las mismas palabras que Ponz la existencia del "cuadrito"⁷¹, lo cual, sin negar la posibilidad de que lo conociese directamente, fuerza a pensar que también se remite a Ponz.

Más tarde en 1869, Domingo Clemente menciona la existencia de esta Inmaculada Concepción haciendo alusión nuevamente a su condición de "cuadrito"⁷² por lo que parece seguir las palabras de Ponz de modo directo o bien a través de Madoz. No obstante parece lógico que lo vio, debido a la temática del libro.

El padre Joaquín de la Jara nuevamente lo ve en el camarín en 1880 volviendo a utilizar el término diminutivo, ya toda una constante en la antigua historiografía sobre la obra, aunque por las descripciones dadas acerca de la iglesia y de su camarín, no hay ninguna duda de su testimonio⁷³.

Pocos años después en 1893, Ramírez de Arellano desmiente las noticias anteriores al no encontrar el cuadro creyendo que el visto por Madoz era una Concepción de finales del siglo XVIII⁷⁴. Comenta lo mismo en una obra posterior⁷⁵ en 1914.

Realmente sabemos que no la vio porque la Inmaculada de Lucas Jordán se encontraba ya fuera del camarín. Portuondo nos aclara las dudas al señalar la nueva ubicación donde éste la encontró en 1917, en la Sacristía Nueva de la catedral⁷⁶.

Por tanto entre 1880, en que la vio el P. Jara, y 1893 en que no la localiza Ramírez de Arellano sufrió un cambio de ubicación. El motivo del traslado nos lo señala el hecho de que la iglesia parroquial de Santa María la Mayor había pasado a ser erigida como catedral, fundándose la nueva diócesis en 1851. El primer concurso de curatos no llegará hasta 1878, siendo por estas fechas cuando se comienzan a organizar activamente las estructuras diocesanas, coincidiendo con las fechas del traslado. Es lógico pensar que entre los cometidos del nuevo cuerpo de canónigos se encuentre el de inventariar los bienes eclesiásticos, incluyendo los artísticos; de hecho a la vuelta del cuadro encontramos pegado al lienzo un papelito con escritura decimonónica que se correspondería con dicho inventario ya que leemos "Procede de las antiguas Iglesias de Ciudad Real. Número de referencia 82" A esos años casi con seguridad corresponde el actual marco. Al inventariarse se procedería a una nueva ubicación de los bienes pasando el cuadro a la Sacristía Nueva, edificada a mediados del siglo XVII, donde la ve el ya citado Bernardo Portuondo y donde se

⁷⁰ Madoz, P. *Diccionario Geográfico- Estadístico- Histórico de España y sus Posesiones de Ultramar*. Tomo VI. Madrid, 1850.

⁷¹ *Ibid.*, p. 436.

⁷² Clemente, D. *Guía de Ciudad-Real*. Ciudad Real, 1869. p. 105.

⁷³ Jara, P.J. *op. cit.* p. 277.

⁷⁴ Ramírez de Arellano, R. *Ciudad Real Artística*. Ciudad Real, 1893. p. 33.

⁷⁵ Ramírez de Arellano, R. *Al alrededor de la Virgen del Prado*. Imprenta del Hospicio Provincial. Ciudad Real, 1914. p. 86.

⁷⁶ Portuondo, B. *Catálogo Monumental Artístico-Histórico de España. Provincia de Ciudad Real*. Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, 1917. p. 88.

pierde la pista de la noticia dada por Ponz, Ceán, Madoz, Clemente y el P. Jara⁷⁷.

Existe en la Biblioteca Municipal de Ciudad Real un índice incompleto de obras pictóricas, realizado de modo manuscrito el 26 de Mayo de 1941 y que ha sido siempre pasado por alto por la crítica contemporánea. En el mismo se da cuenta de la "Purísima Concepción" de Jordán entre los bienes de la catedral, con una breve descripción de la misma⁷⁸.

Sin embargo, en 1969, Hermenegildo Gómez Moreno no habla de la Concepción en su repaso a las restauraciones que se venían efectuando en la catedral desde 1961, a pesar de demostrar conocer bien los bienes catedralicios, incluido los pictóricos⁷⁹. Este dato nos indica un nuevo destino para el cuadro entre 1941 y 1961. La ficha de entrada al Museo Diocesano de Ciudad Real de 10 de Marzo de 1990, fecha en que se creó, indica la procedencia desde la iglesia parroquial de San Pedro en Ciudad Real, donde quizás llegó a causa de las obras de restauración en los años sesenta sin devolverse a su lugar anterior tras la finalización de las mismas.

En publicaciones contemporáneas se reseña como obra proveniente de la iglesia de San Pedro comentando únicamente su existencia, o dando una breve descripción formal⁸⁰.

Como conclusión de lo dicho podemos señalar que este rescate de la Inmaculada Concepción del camarín de Nuestra Señora del Prado de Ciudad Real puede ayudar al mejor conocimiento de la obra pictórica de Luca Giordano o de su etapa española como Lucas Jordán, así como del patrimonio artístico de Ciudad Real.

⁷⁷ Es significativo señalar cómo la crítica ha pasado por alto la existencia de este lienzo a pesar de que, junto a los autores ya mencionados, es citada en antiguas obras generales como *Guías Afrodísio Aguado, España y Portugal*. Afrodísio Aguado S. A. Madrid, 1942. o la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Tomo XIII. Espasa-Calpe. Madrid, 1912.

⁷⁸ Biblioteca Municipal de Ciudad Real. *Índice de las obras pictóricas que existen en los centros oficiales, iglesias y conventos de Ciudad Real con indicación del lugar en que se encuentran instaladas*. 1941. fol. 41v.

⁷⁹ Gomez Moreno, H. *Notas históricas alrededor de la imagen de la Santísima Virgen del Prado*. Editorial Calatrava. Ciudad Real, 1969. p. 239.

⁸⁰ Herrera Maldonado, E. en *La provincia de Ciudad Real (III): Arte y Cultura*. Diputación Provincial. Ciudad Real, 1992. p. 171 y Herrera Maldonado, E. y Sainz Magaña, E. *op. cit.* p. 288.

