

La obra pictórica de Lucas Jordán en El Escorial

Francisco J. PORTELA SANDOVAL
Universidad Complutense
Madrid

I. La obra escurialense de Lucas Jordán

- 1.1. *La bóveda de la escalera principal.*
- 1.2. *Las bóvedas de la basílica.*
 - 1.1.1. La bóveda de la Encarnación.
 - 1.1.2. La bóveda de los Bienaventurados o del Juicio de San Jerónimo.
 - 1.1.3. La bóveda del Triunfo de la Iglesia Militante.
 - 1.1.4. La bóveda del Triunfo de la Pureza Virginal.
 - 1.1.5. La bóveda del Tránsito de la Virgen.
 - 1.1.6. La bóveda del Juicio Universal.
 - 1.1.7. La bóveda del Paso del Mar Rojo.
 - 1.1.8. La bóveda de la Victoria sobre los Amalecitas.
 - 1.1.9. La bóveda de la historia de David.
 - 1.1.10. La bóveda de la historia de Salomón.
 - 1.1.11. Los ángeles con los símbolos de la Pasión.
- 1.3 *Las pinturas sobre lienzo en el Real Sitio.*

II. Bibliografía

Artista de primer orden, una de las personalidades claves en la historia del barroco italiano, genial fresquista y fecundísimo inventor (realizó) la pintura de las bóvedas de la iglesia del Escorial, verdadero manifiesto de los nuevos tiempos que –como en el Gesú romano años antes por obra de Ratti y del Baccicia– transformaban las desnudas arquitecturas de la severa Contrarreforma en un gozoso y glorioso canto triunfal... y especialmente en la bóveda de la gran escalera del claustro consiguió uno de sus más hermosos y deslumbrantes logros..., con su arte hecho de agitación y movimiento, figuras volantes en audaces escorzos, colorido vibrante y pincelada libre y nerviosa, pero su rapidez de ejecución, casi frenética, iba a ser vista por la crítica neoclásica como nefasta y se le acusaría de corruptor del gusto, sin apreciar que con su intervención se iniciaba el último capítulo de la pintura barroca española. En estos términos se refería a nuestro artista no hace muchos años el profesor Pérez Sánchez¹, cuya ausencia en estas jornadas por una imprevista enfermedad todos lamentamos, a la vez que hacemos votos por su pronto y total restablecimiento.

Mas, antes de entrar en el estudio pormenorizado de la obra de Lucas Jordán en el monasterio escorialense, es obligado trazar un breve apunte biográfico del artista. Para ello podría servirnos, por ejemplo, lo que Ceán Bermúdez recogió en su célebre *Diccionario*², aunque, como buen partidario de las teorías neoclásicas, no alcanzó a valorar con acierto la aportación de Jordán, incluyendo, por ejemplo, la comparación –igualmente recogida por Jovellanos poco antes– que cierto magistrado había hecho del pintor napolitano con Lope de Vega al decir que *ambos se contentaron con producir mucho, sin empeñarse en producir bien, aunque dotados de talentos originales; de*

1. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid 1992, p. 343.

2. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800 (reimpr. Madrid 2001), tomo II, pp. 328-350.

manera que Lope fue tan perjudicial a la poesía española como Jordán a la pintura.

Sí indicó Ceán que Lucas Jordán o Luca *fa presto*, sobrenombre por el que era más conocido en Italia, había nacido en Nápoles en 1632, pero se equivocó al copiar la biografía elaborada por Francesco Baldinucci sobre los datos recogidos con anterioridad por su propio padre Filippo, porque el nacimiento del pintor se produjo el 18 de octubre de 1634 como hijo de Antonio Giordano, pintor de mediana valía, y de su esposa Isabella Imparato, quienes le impusieron en el bautismo los nombres de Luca Agostino Francesco.

Al parecer, conforme Palomino se lo había oído comentar al artista ante Carlos II y así lo recogió en su biografía³, siendo todavía un niño ya practicaba la pintura, pues *de la misma suerte que a los niños les ponen a aprender la cartilla, al mismo tiempo a él le pusieron a dibujar; y de suerte se hizo en él la naturaleza de la Pintura que a los siete años hacía ya cosas que, por ser de un muchacho de aquella edad, eran muy celebradas*. Poco más tarde frecuentó el taller de José de Ribera, el *Españoleto*, con el que permaneció durante nueve años, dando ya muestras evidentes de su facilidad para imitar el estilo de cualquier maestro, como es dado advertir en algunas de sus creaciones juveniles, dominadas por el tenebrismo, que incluso han sido estimadas como obra del propio Ribera.

Así se iniciaba la primera de las tres etapas que se pueden establecer en su vida y que, como fase inicial, alcanzaría hasta 1665. Muerto Ribera en Nápoles, Jordán viajó por vez primera a Roma en 1652 y entró en el taller de Pietro de Cortona, de quien llegó a ser oficial, perfeccionándose en la técnica de la pintura al fresco; más tarde, viajó por Florencia, Bolonia, Parma y Venecia, en donde –según sus biógrafos Baldinucci y De Dominici– estudió mucha pintura, lo que hizo que se fuera atenuando progresivamente el inicial tenebrismo riberesco y, dada su sorprendente facilidad para manejar los pinceles –de ello procede que fuera conocido con el sobrenombre de Proteo por su sorprendente versatilidad para imitar los estilos de los grandes maestros–, llevó a cabo numerosas copias de obras de los principales artistas, acuciado además, al parecer, por su padre, quien le animaba a trabajar deprisa; de ahí el apodo de *Luca fa presto* («Lucas, trabaja rápido») que le haría famoso. Efectivamente, Jor-

3. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid (ed. Aguilar), 1947, p. 1093.

dán fue el mejor imitador de toda la historia de la Pintura, desde los primitivos flamencos hasta Rafael o Tiziano e incluso Rubens.

La fama de Jordán fue en aumento desde entonces, recibiendo encargos de casi todos los rincones de Italia, en especial de Venecia, ciudad a la que por tal motivo tuvo que viajar con alguna frecuencia, llegando así a conocer muy a fondo la pintura de esta escuela y, en particular, la del Veronés, por la que se sintió especialmente atraído, sobre todo por su agitación. También volvió a Roma, aprovechando la ocasión para estudiar con mayor detalle la obra de Giovanni Lanfranco y, sobre todo, la de Pietro de Cortona, que ya conocía desde su primera estancia en la Ciudad Eterna. Desde ese momento, la pintura de Jordán fue revelando un estilo muy peculiar y fácil de reconocer a base de la repetición de figuras harto similares en su aspecto, pero combinadas de forma diferente sobre esquemas bien elaborados y reveladores de su excelente imaginación y de una sorprendente facilidad para componer, comparable a la de Pedro Pablo Rubens. Se cuenta que llegaba a hacer en un solo día lo que otros pintores al fresco tardaban semanas en ejecutar.

Después de viajar por las ciudades italianas antes mencionadas, así como por Florencia donde tuvo la ocasión de estudiar a Leonardo, Miguel Ángel y Andrea del Sarto, Jordán retornó finalmente a Nápoles, en donde estableció su taller y en 1658 se comprometió en matrimonio con Margarita Dardi, todavía una niña de sólo once años de edad, por lo que el casamiento no tendría efecto hasta seis años después, pero el compromiso ya le garantizaba una considerable seguridad de sustento dada la buena situación económica de la cónyuge. De este matrimonio tuvo cuatro hijos: Lorenzo, Ágata, Rosa y Ana.

Definida ya la pintura jordanesca en Nápoles, se abre la segunda fase, el momento de madurez, entre 1665 y 1692, en el que su producción fue constante y numerosa dada la facilidad con que estaba dotado el artista, el cual desde 1666 presidiría la cofradía de pintores de aquella ciudad, en la que había ingresado el año anterior. Buena representación de su estilo decorativo de este momento fue el conjunto de la iglesia de la abadía de Montecassino, una de sus realizaciones más importantes, contratada en 1677 y llevada a cabo entre dicho año y 1687 a base de diferentes lienzos y frescos con temas religiosos e historias de la vida de San Benito; pero lamentablemente se ha perdido a consecuencia de la destrucción del monasterio en 1943 durante la Segunda Guerra Mundial.

Todavía subsiste, por fortuna, la decoración que llevó a cabo en 1682 para la cúpula de la capilla Corsini en la florentina iglesia del Carmine, en la que representó la llegada a la Gloria de San Andrés Corsini. Y casi al mismo tiempo se encargó de la decoración del gran salón del palacio Medici Riccardi de Florencia, que realizó por encargo del Gran Duque Cosme III de Toscana entre finales de 1682 y fines de 1685, con un largo paréntesis de dos años por problemas familiares que le obligaron a regresar a Nápoles; en la zona central de la bóveda explayó una completa glorificación del gobernante, personificada en varios miembros de la familia medicea y, en particular, en el comitente, y distribuyó por los bordes diferentes escenas alegóricas y mitológicas, omitiendo ya toda compartimentación espacial a la hora de distribuir las figuras por el amplio techo.

De regreso en Nápoles tras haber viajado otra vez en 1682 a Venecia, desde los primeros años de la década de los ochenta, y, sobre todo, a partir de 1684 Lucas Jordán realizó numerosos cuadros de tema religioso y mitológico con destino a España, de los que la mayor parte se conserva en las colecciones del Patrimonio Nacional. Tales encargos, efectuados por el marqués del Carpio, representante español en la capital partenopea, causaron gran impacto entre los pintores hispanos del momento a consecuencia de la gran novedad que suponían y además le hicieron merecedor de notable estimación en los ambientes cortesanos.

Tiempo después, dado que su fama en España ya era grande, tras las gestiones realizadas mediante la intervención de Cristóbal de Ontañón, persona de confianza del Rey, Carlos II le cursó la invitación oficial para entrar a su servicio a través del conde de Santisteban, D. Francisco de Benavides, virrey de Nápoles, y poco después, el 31 de marzo de 1692 el pintor recibió la cantidad inicial de mil quinientos ducados de plata para poder efectuar el viaje. Jordán embarcó en Nápoles el 22 de abril en una galera capitaneada por su propio yerno, Antonio González Brito, y llegó a Barcelona en el siguiente mes de mayo para arribar a la Corte el 3 de junio en compañía de varios familiares y de dos ayudantes, contándose la anécdota de que el monarca le envió su propia carroza a una distancia de 40 kilómetros para que terminase el viaje de modo más descansado. Vino, en efecto, acompañado de varios familiares y colaboradores, pues no se olvide que tenía ya casi sesenta años de edad, por lo que parece razonable que exigiera, además, unas condiciones muy ventajosas para desplazarse, tanto para él mismo como para los suyos. Lo cierto es que fue recibido con grandes honores y se le otorga-

ron importantes cargos en Palacio –como el oficio de Furriera, aunque sin obligación de servir al monarca para que pudiera disponer de todo el tiempo para sus trabajos artísticos–, señalándosele asimismo el nada despreciable sueldo mensual de cien doblones al mes, que luego fueron aumentados hasta doscientos escudos de oro.

Ya en la Corte, en donde su llegada provocó, al parecer, fuertes envidias de algunos pintores, sobre todo de Claudio Coello, que era pintor del Rey, Jordán ejecutó varios cuadros de asunto religioso para el palacio del Buen Retiro y el uno de septiembre siguiente se puso en camino hacia San Lorenzo del Escorial para realizar varias decoraciones al fresco en el Real Monasterio, de las que más adelante se tratará con detenimiento.

Más tarde, entre 1695 y 1696 se centró en la confección de numerosos lienzos para el mismo palacio madrileño (hoy repartidos entre el Museo del Prado y las colecciones reales) y en 1697 estuvo ocupado en la ejecución de ocho escenas de tema mariano para el camarín de la Virgen de Guadalupe en su monasterio cacereño, en uno de los cuales se autorretrató el propio artista con sus característicos anteojos.

Los años siguientes conocieron la febril actividad del artista napolitano como decorador de bóvedas, entre las que se cuenta la del gran salón de fiestas del mismo palacio del Buen Retiro, el famoso Casón, en el que, también en 1697, desarrolló una gran composición alegórica de la fundación de la Orden del Toisón de Oro, que no fue otra cosa que un nuevo pretexto para la exaltación de la Monarquía de los Austrias, precisamente en un momento en el que lo que ahora se ha dado en denominar declinación del Trono español ya se había convertido en una verdadera decadencia. Después de realizar esta bóveda, que está considerada por sus biógrafos como su mejor obra, en 1698 llevó a cabo la grandiosa ornamentación del techo de la sacristía de la catedral de Toledo, en la que Jordán situó en lugar destacado el tema emblemático de dicho templo con la imposición de la casulla por la Virgen a San Ildefonso.

En todos las obras indicadas, el pintor dio claras muestras de la rapidez y facilidad de trabajo que le habían hecho famoso, así como de su gusto por concentrar las figuras en las zonas bajas de las bóvedas, próximas a las cornisas, dejando casi libre de adornos la parte central, para la que reservaba contingentes nubosos, grupos de ángeles o masas neutras. Con ello, Jordán preparaba el camino a los gran-

des conjuntos ornamentales que el veneciano Gian Battista Tiepolo desarrollaría en el siglo XVIII.

La labor artística de Jordán en España continuaría todavía en los años siguientes, interviniendo entre 1698 y 1700 en la decoración pictórica de la iglesia madrileña de San Antonio de los Alemanes, en donde representó varios milagros del santo lisboeta en las paredes, a la vez que retocaba las pinturas que pocos años antes habían realizado en la bóveda Juan Carreño de Miranda y Francisco Rizi, así como los italianos Mitelli y Colonna. Y en este mismo año Jordán había participado igualmente en la decoración de la basílica madrileña de la Virgen de Atocha, que desapareció en un incendio acaecido en el siglo XVIII.

Después de muerto el rey Carlos II en 1700, y aunque su sucesor Felipe V de Borbón le animó a permanecer en la Corte al confirmarle en el puesto de pintor real, Lucas Jordán decidió regresar a Nápoles el 8 de febrero de 1702, aprovechando precisamente un viaje del monarca a aquellos territorios. Tras embarcar en Barcelona y hacer escala en Livorno, el pintor se encontró de nuevo en su ciudad natal, donde continuó trabajando para la Corona española y desarrolló una actividad eminentemente decorativa, como revela la sorprendente ornamentación de la capilla del Tesoro de la napolitana cartuja de San Martino, realizada en 1703, al parecer en el increíblemente breve espacio de sólo tres o cuatro jornadas.

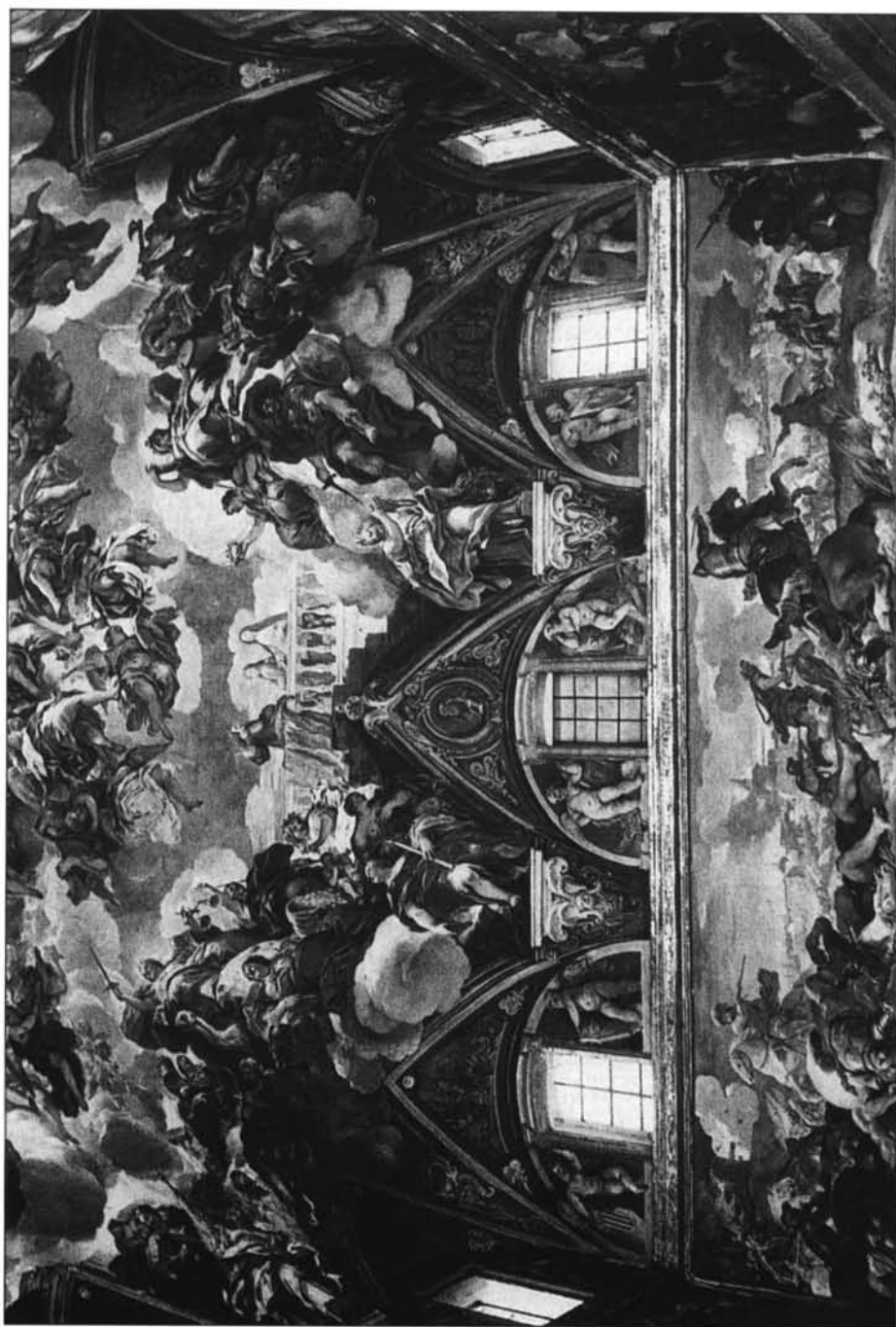
En los últimos días de diciembre de 1704, el pintor cayó enfermo e hizo testamento y poco después, el 3 de enero de 1705, fallecía en Nápoles a los setenta y un años de edad, siendo enterrado al día siguiente en la iglesia de Santa Brígida.

I. LA OBRA ESCURIALENSE DE LUCAS JORDÁN

La intervención de Lucas Jordán en el monasterio escurialense se extendió a la escalera principal y a diez de las bóvedas de la basílica, así como también a la elaboración de numerosas pinturas de tema religioso y profano que hoy engalanan tanto el monumental edificio religioso como la Casita del Príncipe.

1.1. *La bóveda de la escalera principal*

En acentuado contraste con las escenas de la vida de Cristo que exornan tanto los muros del claustro como la parte baja de la caja de



Lucas Jordán: Parte baja de la bóveda de la escalera. El Escorial.

la propia escalera y que habían sido pintadas al fresco a finales del siglo XVI por los italianos Luca Cambiasso y Pelegrino Tibaldi, Jordán decoró la bóveda de la escalera principal del monasterio con uno de los más fastuosos conjuntos pictóricos del Barroco, pero también con absoluto respeto hacia la estructura arquitectónica herreriana.

Ceán escribió que aquí Jordán *representó en tres fachadas del friso la batalla de San Quintín con todo el furor y fracasos del asunto, y en la quarta la colocación de la primera piedra de aquel gran edificio con todo el acompañamiento que hubo en este acto*. Pero para mayor detalle, es necesario acudir a la *Descripción*⁴ que realizó el monje jerónimo Francisco de los Santos —el mismo que, siendo prior, figura mostrando la custodia al rey Carlos II en el famoso lienzo de la Sacristía pintado por Claudio Coello—, quien, al parecer, fue, en unión del prior Talavera, el que suministró la idea de los temas a situar en los frisos de la escalera, si bien creemos que no ocurriría así en los de la iglesia en contra de la opinión de Gregorio de Andrés, que supuso que el P. Santos llegó a ser algo semejante al monseñor Agucchi de la romana Galería Farnesio que pintara Aníbal Carracci.

Por otro lado, buena parte de lo que el P. Santos escribió en su *Descripción* fue aprovechado por Palomino para el siguiente comentario: *En tres lados del ancho friso que queda entre las dos cornisas, representó en el de Mediodía la batalla que precedió al asalto de San Quintín en la que fue roto el ejército francés y preso el Condestable Montmorency con su hijo y otros muchos de la nobleza de Francia. En la de Poniente figuró las disposiciones del sitio, situación de las baterías y asalto a la plaza; y en el del Norte el momento en que los soldados vencedores presentan a Manuel Filiberto, Duque de Saboya, las banderas tomadas en el asalto, y preso, al Almirante de Francia, que la defendía, a quien se ve delante del Duque a caballo, pero descubierta la cabeza y desarmado*. A la vista de estas escenas⁵, resulta fácil entender las afirmaciones escritas por el P. Santos a través de frases como que Jordán *representó el valor de los capitanes y de los jefes; el esfuerzo de los soldados..., la furia y el*

4. DE LOS SANTOS, P. FRANCISCO, *Descripción de las excelentes Pinturas al fresco con que la Magestad del Rey nuestro Señor Carlos II que Dios guarde ha mandado aumentar el adorno del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*, breve manuscrito conservado en la Biblioteca del cenobio laurentino (Ms. J-II-3).

5. Precisamente, en el lado derecho de este friso se encuentra una piedra sobre la que luce la firma del pintor: «JORDANUS, F.», en negro, con caracteres cursivos y a gran tamaño.

brío de los caballos, que parece casi que puedan hacerse oír los clarines y los tambores que los animan; el violento encuentro contra el ejército enemigo; los golpes, las heridas, la sangre que inunda el campo; el fuego, el humo espantoso de la Artillería, mosquetones y carabinas que llena de terror el aire.

A su vez, indica Palomino que *en la parte de Oriente se ve a Felipe II de pie y delante del Rey a los famosos arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, acompañados del eminente lego fray Antonio de Villacastín, mostrándole la traza y planta del Escorial*⁶. *En el otro extremo de este mismo lienzo se figura parte de la obra en su principio y varios operarios abriendo zanjas, conduciendo piedras y colocándolas otros.*

En estas escenas de batallas, que constituyen un avance de las composiciones del mismo tema que Jordán pintaría en los años siguientes para los Sitios Reales y también para el Casón del Buen Retiro, el napolitano pareció sentirse muy a gusto al presentar a numerosos jinetes en actitud de lucha entre nubes de fuego que alcanzan a confundirse con las del celaje. De ellas se conservan varios bocetos o «modelinos» en el Museo del Prado, de las que las dos que se estiman como originales de Jordán (*La batalla de San Quintín*, n.º inv. 417; y *La captura del Almirante de Francia*, n.º inv. 419) estaban, según Ceán, en 1800 en las habitaciones del Infante Don Luis en el palacio del Buen Retiro. También se conocen otros bocetos, entre ellos uno en la colección de la Casa de Alba, así como un dibujo preparatorio en la Galería degli Uffizi de Florencia (n.º 6674).

Todo este amplio friso —de unos tres metros de altura y que sorprendentemente Scavizzi, en reciente publicación, califica de «un largo friso al óleo sobre lienzo»— simula ser un tapiz clavado a la pared, al igual que el de la Sala de Batallas del palacio. En él se finge una cenefa negra, roja y blanca como remate de la parte alta de los paños, llegando a apreciarse una cierta caída y varias curvaturas de la presunta tela en los extremos y hasta un trozo como desgarrado.

Además de precisar que la cornisa que corre sobre este friso está dorada, al igual que los marcos de las catorce ventanas, cabe indicar que a cada lado de estas últimas aparecen, sobre fondo verde, unos *angelillos como crecidos Niños sin más adorno que las alas, de tan*

6. Junto al Rey, que aparece acompañado de Miguel de Antoña y otros bufones, en el lado derecho de esta escena se encuentra un personaje de traje azul y con anteojos que está situado entre el bufón y el perro y que es un autorretrato del propio pintor.

vivas carnes y tiernos movimientos y posiciones que admiran en frase del P. Santos, y que, en número de veintiocho, sostienen o están apoyados en escudos que lucen los blasones de los reinos españoles. A su vez, en los lunetos de las ventanas, pintados igualmente en tono verdoso, se muestra una especie de medallones en grisalla que imitan pórfito y en los que se representan algunas de las victorias del emperador Carlos V, salvo en el central del lado oriental en el que figura el retrato del rey Felipe IV como si fuera de bronce dorado, apareciendo en igual lugar del lado opuesto y con semejantes características el de su hijo Carlos II, el monarca reinante en el momento de llevarse a cabo la decoración.

Figuró –describía más adelante Ceán– *en la parte superior de la bóveda la gloria celestial con la beatísima Trinidad y muchos ángeles y santos, introduciendo en ella al emperador Carlos V y a su hijo Felipe II. Acomodó en los ángulos, espacios, colaterales y huecos de las ventanas las virtudes cardinales, otras figuras alegóricas, las hazañas del emperador con ángeles y escudos de armas; y todo lo concluyó en siete meses, que se necesitaban para trazas y bocetos, afirmación que puede estar basada en la que formulara el P. Santos en 1697, poco tiempo después de terminada la decoración⁷, y que, al igual que ocurriría con las de las bóvedas de la basílica, fue copiada casi literalmente por otros escritores, entre ellos Palomino, sin hacer la menor alusión a que era original del monje jerónimo.*

En efecto, la parte principal de la amplia escena la ocupa el trono de la Santísima Trinidad, envuelto en ángeles y nubes y bañado de intensa luminosidad; a la derecha se encuentra la Virgen con varios ángeles portadores de los emblemas de la Pasión y enfrente de ellos varios santos que fueron reyes: por los españoles, San Hermenegildo y San Fernando; San Eusebio, rey de Hungría; San Enrique, emperador de Alemania; y San Casimiro, príncipe de Polonia; y algo más abajo, San Jerónimo, que, con el característico atuendo cardenalicio, parece presentar a Carlos V y a su hijo Felipe II, el primero ofreciendo a la Trinidad las coronas imperial y real y el segundo, un orbe o globo terráqueo que simboliza su poder sobre todo el planeta. Cerca se encuentra San Lorenzo, el santo patrono del monasterio, que parece interceder igualmente. Y por encima del celaje azul revolotea un

7. SANTOS, P. F. de los, *Descripción de San Lorenzo del Escorial* (en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias* Madrid, 1933, vol. II, pp. 292).



Lucas Jordán: Bóveda de la escalera del Monasterio del Escorial.

conjunto de ángeles que, en atrevidos escorzos, tañen instrumentos musicales.

Toda esta zona esencial de la pintura, en cuyo esquema compositivo pudiera haber influido de manera considerable⁸ la famosa «*Gloria*» que Tiziano pintara en 1551 para el César Carlos –cuya efigie y la de otros miembros de la Familia Real asimismo figuran en el gran lienzo del veneciano–, está como enmarcada por las representaciones de las cuatro virtudes cardinales, una en cada esquina, a las que acompañan sus virtudes adyacentes, todo en clara alusión a que las practicaron los reyes, pues *sin las quales* –como escribiera el P. Santos– *por más que aliente el oro las Coronas, son de ínfimo precio sus quilates*.

En las esquinas de la parte baja aparece, a la izquierda, la Justicia, con los característicos atributos de la espada y la balanza y, a sus pies, un avestruz; más abajo aparece otra amplia matrona con manto carmín y ropaje azul, que sujeta el cetro con la mano derecha y apoya el mismo brazo en un león, símbolos ambos de la Monarquía, a la vez que en la mano izquierda porta un cuerno de la abundancia. En la esquina contraria se encuentra la Fortaleza, con manto azul, unas fascas en la mano diestra y con la zurda apoyada en una columna, rodeada de otras figuras femeninas y masculinas con corona, llaves, armas, etc. En la esquina derecha del extremo opuesto se desarrolla la representación de la Templanza que, con manto rosáceo, muestra en la mano diestra el habitual freno de caballo. En el ángulo contrario aparece la Prudencia, sosteniendo una serpiente y un espejo. Y en los dos espacios colaterales se encuentran, en el lado sur, una bella matrona que simboliza la *Majestad Regia* y en el norte, la *Iglesia Católica como auxiliándose de forma mutua*, ocupando estas últimas figuras el espacio situado entre los dos lunetos centrales de cada lado.

Estas representaciones de las Virtudes Cardinales, que mantienen con rigor los postulados establecidos por Cesare Ripa en su *Iconología*, ya habían sido plasmadas unos años antes por Jordán de modo muy semejante en la bóveda del salón principal del palacio Medici Riccardi florentino.

En uno de los lados menores, el occidental, y con arreglo a la habitual mezcla de lo real y lo fantástico, de lo material y de lo espiri-

8. Estamos convencidos de esta influencia, ya apuntada por Pita Andrade («Las pinturas al fresco en El Escorial», *GOYA*, n.º 56-57, 1963, p. 164), sobre todo teniendo en cuenta que el lienzo se encontraba entonces en el monasterio.

tual, tan propio de los tiempos del Barroco, tras un balconcillo o balaustrada aparece el monarca reinante Carlos II en actitud de explicar el significado de la magna obra a su esposa D.^a Ana de Neoburgo y a su madre, la reina D.^a Mariana de Austria, que aparece vistiendo tocacas de viuda, al tiempo que por entre los balaustres asoman un perro y una pequeña figura de bufón con vestido azul, apreciándose igualmente bajo la joven reina otra imagen infantil.

Jordán, que, por expreso deseo del monarca, disponía de «todo lo necesario para su asistencia y mayor comodidad», trabajó en el ornato de esta bóveda de la escalera entre el mes de septiembre de 1692 y los primeros días de abril de 1693. Sus progresos en el mismo, como luego en el de las bóvedas del templo, fueron seguidos muy de cerca por el Rey por medio de varias visitas, pero, sobre todo, merced a las cartas⁹ que, con gran frecuencia, le remitía el prior del monasterio, el P. Alonso de Talavera, a través de su secretario D. Eugenio Marbán y Mallea; en ellas le daba detallada información «con distinción y claridad» sobre los progresos de la pintura, lo que, al parecer, llegó a molestar al artista por lo que podía suponer de desconfianza hacia su tarea, sospecha en la que posiblemente no iba muy desencaminado. También el propio Palomino fue comisionado por el soberano para que, en su condición de pintor de la Corte, le informase con detenimiento sobre lo pintado y sobre su calidad, siendo él quien explica que Jordán *acabó esta obra en siete meses que parece no era bastante tiempo (ni) para ejecutar los diseños y borrones que hizo para ella, así del todo como de cada grupo de historia en particular*¹⁰.

A la hora de pintar, Jordán aprovechó la primitiva capa de estuco dada a la bóveda en el siglo XVI y se sirvió de ella como *arriccio* o mortero de base sobre el que luego aplicar el *intonaco* o enlucido, en este caso de unos cinco milímetros de grosor y elaborado a base de cal, arena y polvo de granito; en él se realizaba ya el dibujo previo a cada jornada de trabajo, para lo que se valía de cartones cuyas figu-

9. Las cartas, más de ochenta en total y conservadas en el AGP (San Lorenzo, leg. 1996), fueron publicadas por ANDRÉS, G. DE «Correspondencia epistolar entre Carlos II y el Prior del Monasterio de El Escorial P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)» en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, San Lorenzo del Escorial, 1965, vol. VIII, pp. 209-289. Sobre el tema, cf. asimismo CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., «Las pinturas de la escalera imperial» en *La Ciudad de Dios*, vol. CXCIX (1986), pp. 253-300; y «La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio del Escorial» en *La Ciudad de Dios*, vol. CCIII, n.º 1 (1990), pp. 68-88.

10. *Ibidem*, p. 1096.

ras se transponían mediante la técnica del estarcido, cuya huella punteada retocaba luego por medio de pinceles mojados en una tonalidad rojiza, aprovechando incluso su transparencia como base para obtener morados y violetas al pintar sobre ella con azules.

En cuanto a los colores empleados por el pintor napolitano en esta bóveda, al igual que en las de la basílica, cabe enumerar el negro de humo y también la tierra negra para los grises oscuros; el vitriolo romano o sulfato de cobre para los verdes, minio y óxidos de hierro para los rojos, esmalte para los azules, blanco de San Juan o cal apagada y también polvo de mármol para los blancos, y amarillo de plomo y amarillo de Nápoles para dicho color. El conocimiento de todos estos detalles, así como de la aparición de arrepentimientos, ha sido consecuencia de la excelente restauración a que han sido sometidas las pinturas en fecha reciente¹¹.

Esta decoración, como las restantes de Jordán en España, hay que observarla como continuación del gran paso adelante dado por el pintor entre 1682 y 1683 en la bóveda del salón principal del florentino palacio Medici Riccardi, en el que ya había concebido el espacio como un todo unitario, prescindiendo por completo de cualquier división en escenas aisladas. De esta manera demostró haber asimilado plenamente la lección de su maestro Pietro de Cortona en los salones del palacio Pitti, igualmente de Florencia, hasta convertirse en uno de los máximos exponentes de la agitación y dinamismo propios del barroco decorativo.

1.2. *Las bóvedas de la basílica*

Agradó extraordinariamente –añade Ceán– *esta obra (la de la escalera) al rey, a la corte y a los inteligentes y dió motivo a que pintase diez bóvedas de la iglesia de aquel monasterio, que todavía estaban en blanco desde el tiempo de Felipe II.* Al decir que estaban en blanco, Ceán quiere indicar que aún mostraban su claro recubrimiento de estuco, utilizado por Jordán como *arricio*, conforme antes se explicó, aunque siempre se haya dicho que había sido levantado.

11. Sobre los aspectos técnicos de la pintura de esta bóveda, cf. BALAO GONZÁLEZ, A.; RALLO GRUSS, C. y SÁNCHEZ-BARRIGA FERNÁNDEZ, A., «Lucas Jordán en la Corte hispana. Estudio comparativo de tres obras de pintura mural», *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, n.º 4, 2001 (en prensa).



Lucas Jordán: *La Encarnación*. Bóveda de la iglesia del Escorial.

Los trabajos preparatorios para pintar las bóvedas de la iglesia se iniciaron a primeros de abril de 1693, nada más concluir la decoración de la escalera monacal, acometiendo en primer lugar, por indicación del monarca, las cuatro que estaban sobre los altares de los relicarios dispuestos en las esquinas del templo, a las que siguieron las cuatro intermedias y, por último, las dos de los antecoros. Por las cartas que el P. Prior remitió al monarca con frecuencia casi semanal, se conoce con bastante precisión el desarrollo cronológico de las obras decorativas, como se irá indicando al tratar de cada bóveda.

Parece lógico que un conjunto ornamental tan amplio y destinado a una basílica de la importancia de la escurialense necesitaba contar con unas personas que asesorasen al artista a la hora de establecer los oportunos programas iconográficos. En esa tarea participó de modo intenso el prior fray Alonso de Talavera, quien sometía al monarca los temas propuestos, si bien, poco a poco, el Rey fue dejando mayor libertad al monje jerónimo para fijar la iconografía a realizar e incluso parece que también el pintor introdujo algunos temas a su elección. Por el contrario, no hay constancia documental de que en tal asesoramiento hubiese participado el teórico y pintor Palomino, aunque en sus escritos haga al respecto algunas alusiones, tal vez un tanto exageradas. Pero sí es cierto que, como atinadamente observó el marqués de Lozoya hace ya varias décadas, con toda la información documental existente es posible realizar *la historia detallada del proceso de una creación artística como tal vez no se pueda señalar otra en la Historia del Arte*¹².

Lo que está claro es que, en un principio, ni el Rey ni nadie tenían idea previa de qué temas había que pintar en las bóvedas y sólo después de acabada la primera a completa satisfacción de todos, se fue estableciendo un programa más amplio que, fijado en su mayor parte por el prior Alonso de Talavera¹³, fue de antemano aprobado por Su Majestad. No es de extrañar que así fuera dada la extraordinaria valía del monje jerónimo toledano, quien, como bien ha indicado el P. Campos¹⁴, además de predicador del Rey y catedrático de Teología, tras los dos trienios en que desempeñó el cargo de prior escu-

12. LOZOYA, marqués de, «La pintura al fresco en El Escorial. Lucas Jordán», en *El Escorial. 1563-1963*, Madrid, 1963, vol. II, pp. 450.

13. A través de las cartas, por ejemplo, entre otras, las n.º 14, 20, 31 y 49 de la relación publicada por G. de Andrés, se observa que el P. Prior fue pensando sobre la marcha los temas a desarrollar en cada bóveda de la basílica.

14. *Ibidem*, p. 73, nota 16.

rialense, fue obispo de Cádiz durante diecinueve años hasta su muerte en 1714.

Como era usual en este tipo de tareas, el fresquista realizó con anterioridad «modelinos» o bocetos al óleo con el conjunto de las escenas y también dibujos correspondientes a las figuras o grupos de ellas. En este sentido, Ferrari y Scavizzi lamentan que no se conserve un número considerable de ellos, aunque sí aluden a que hay algunos dibujos preparatorios en la Biblioteca Nacional de Madrid y en varias colecciones particulares estadounidenses.

Vamos a servirnos de la detallada descripción que Palomino, como testigo directo de su ejecución, realizó de estas bóvedas en su conocido libro¹⁵, si bien parece obligado insistir en que el escritor se inspiró –por no decir que, en numerosas ocasiones, copió literalmente– en la *Descripción del Monasterio* redactada por el P. Santos y publicada en 1698.

1.1.1. La bóveda de la Encarnación

Palomino inicia su minucioso análisis indicando que Su Majestad determinó que pintase las bóvedas y *principalmente las cuatro donde terminan las dos naves colaterales. La primera que se determinó pintar fue la que cae sobre el altar de Nuestra Señora al lado del Evangelio (el de la Anunciación pintada por Federico Zuccaro) y donde está el depósito de singularísimas reliquias, así de esta gran Reina como de su Hijo Santísimo y de los tres Santos Reyes que le adoraron. Y así hizo una maravillosa unión de la Concepción Purísima de María Señora nuestra, de la Anunciación, Nacimiento de Cristo y Adoración de los Santos Reyes y asimismo puso la caída de Luzbel arrojado del empíreo por el sagrado Arcángel Miguel y a los ángeles buenos glorificando a el Señor. En las cuatro pechinas de esta bóveda, ocasionadas de los cuatro arcos que la reciben, pintó las cuatro Sibilas que más claramente anunciaron los misterios de nuestra Redención. La primera es la Cumana..., la segunda la Cumea..., la tercera es la Pérsica.... (y) la cuarta es la Líbica....*

De esta bóveda, de la que se conserva un dibujo parcial en la Albertina de Viena, se sabe por las cartas que el 5 de abril de 1693 Jor-

15. *Ibidem*, pp. 1096-1105.

dán ya tenía pensado tanto el tema como su desarrollo y que ya estaba concluida poco antes del 26 de julio del mismo año¹⁶.

La composición, en la que el pintor enlazó con acierto los temas de la Purísima Concepción, la Anunciación, la Natividad y la Epifanía tiene como punto de vista dominante el grupo de la Virgen, sobre la que aparecen Dios Padre y el Espíritu Santo, en tanto que San José, a la izquierda, y los tres Reyes Magos, al lado opuesto, flanquean a María, ocupando el resto de la superficie coros de ángeles en atrevidos escorzos, pero dejando amplios espacios de cielo azul, tal vez más que en ninguna otra bóveda. Debajo de María, en el mismo borde de la cornisa, se encuentra una horripilante personificación de Lucifer, que finge ser expulsado al abismo por el arcángel San Miguel, cuya rutilante y blanca figura, seguida de numerosos ángeles, ocupa el lado izquierdo de la bóveda. A su vez, las cuatro sibilas ocupan las pechinas sin apenas desbordar un hipotético marco delimitado por la mancha azul del cielo.

1.1.2. La bóveda de los Bienaventurados o del Juicio de San Jerónimo

En la bóveda correspondiente al lado de la Epístola se pintó una tropa numerosa de bienaventurados cuyas reliquias se veneran en el relicario de aquella capilla, así de mártires y vírgenes como de confesores [es el correspondiente al San Jerónimo pintado por Federico Zuccaro]. Y en las cuatro pechinas los cuatro sagrados doctores de la Iglesia, con advertencia que donde había de estar San Jerónimo, está sólo el león como en guarda de su púrpura y librería; y más arriba está un ángel tocando la trompeta del Juicio Final que tan presente tuvo este santo doctor, a quien señala el ángel al mismo tiempo, que está figurado arriba ante el Tribunal Supremo, desnudo y como llamado a juicio, que era su meditación continua.

Esta bóveda, de la que, a través de las cartas, se sabe que ya estaba acabada el 26 de julio de 1693, presenta gran cantidad de figuras de santos, muchos de ellos fácilmente identificables por sus atributos; así, San Juan Evangelista, con túnica verde y manto rojo, escribiendo y con el águila a su lado; San Pedro, con túnica azul y manto amarillo; Santiago, con túnica roja, manto verde y portando el báculo de peregrino; San Pablo, con túnica verde y manto rojo, en actitud

16. ANDRÉS, G. de, *o.c.*, pp. 221 y ss.

de escribir y con la espada ante él; apareciendo reunidos en una esquina San Bartolomé, casi desnudo y con la piel en su mano izquierda; San Marcos, con túnica amarilla, manto azul y con un libro en las manos y el león a los pies; y san Lucas, vestido con túnica violácea y manto amarillo como en actitud de pintar a la Virgen, etc., al igual que otros santos más, como San Lorenzo con la simbólica parrilla. Todos ellos aparecen distribuidos como en círculos sobre fondo de nubes sin que apenas se advierta el cielo azul.

En la zona central, menos concurrida de figuras, se encuentran varios ángeles en forzados escorzos y la figura de Cristo, que, parcialmente cubierto su cuerpo con manto azul, dirige la mirada hacia los ángeles que le muestran el flagelo con que se atormentaba San Jerónimo, al tiempo que con la mano diestra señala hacia el cuerpo del santo penitente, que, casi desnudo, es ascendido por otro grupo angelical desde la pechina en la que aparece su emblemático león. Precisamente, las otras tres pechinas están ocupadas por las imágenes sedentes de los restantes tres Padres de la Iglesia (San Agustín, debajo de la figura de San Lucas; San Gregorio, bajo la de San Pablo y San Ambrosio, junto a San Pedro).

1.1.3. La bóveda del Triunfo de la Iglesia Militante

Con referencia a esta bóveda de los pies de la iglesia en el lado del Evangelio escribió Palomino que *en la bóveda tercera, que cae hacia la parte del Colegio, se pintó el Triunfo de la Iglesia Militante, que en carro triunfal majestuoso, asistida del Espíritu Divino..., enriquecida de sus dones, fertilizada de sus frutos, ilustrada de sus doctrinas y verdades, acompañada de la Fe, Esperanza y Caridad y de las demás virtudes, reforzada con los sacramentos de hermoso rostro, como de su cabeza Cristo, vestida y coronada con los ornamentos pontificios, va representando en la Silla apostólica la majestad suprema de los vicarios de Cristo sobre todas las majestades de la Tierra; ahuyentando con sus sacras y divinas luces las horrorosas tinieblas de la herejía y las oscuridades de los vicios y descubriendo el verdadero camino del Cielo.*

Acompañan este soberano triunfo –sigue indicando Palomino– la hermosa comitiva de las Virtudes, representadas en doncellas de suma belleza; y las Ciencias, así divinas como humanas o filosóficas, todas con la debida distinción y significación representada en sus divi-



Lucas Jordán: *Triunfo de la Iglesia Militante*. Bóveda de la iglesia del Escorial.

sas y trajes. La Sagrada Teología preside a otro lado con cetro en la mano como Reina de las humanas Ciencias, que reconocidas la sirven. Y la Mística o infusa, ilustrada con luz sobrenatural en suave reposo y otros efectos virtuosos, repartidos en las cuatro pechinas; pero los vicios y los errores abatidos, las herejías y heresiarcas ahuyentados y fugitivos como las tinieblas de la luz.

Y concluye el conocido teórico mencionando que *ayudan a tirar este triunfal carro los santos padres y sagrados doctores, cuyas reliquias se veneran en las capillas correspondientes y cuyas cuerdas de oro recoge y une el Doctor Angélico Santo Tomás, que, recopilando todas las sentencias y doctrinas de los santos padres, colocó la suya en la alta esfera que la goza la Iglesia. Y en el centro de esta bóveda se descubre la Gracia en forma de doncella hermosa, vestida de blanco en significación de la pureza, adornada de una estola por la inmortalidad que nos granjea y alargando la mano y trabándola con otra que sale de entre unas nubes da a entender la amistad de Dios para con los hombres, que la gozan; repartiendo al mismo tiempo gran copia de dones, significados en la variedad de flores que vierte, de que algunos ángeles forman guirnaldas para solemnizar con hermosos ademanes tan sagrado triunfo.*

Esta bóveda que, a tenor de la correspondencia del Prior, se sabe que quedó concluida el 22 de agosto del mismo año de 1693, es una de las que muestra mayor cantidad de figuras, por lo que la superficie de celaje queda considerablemente reducida. Destaca por su ubicación en un nivel superior la figura de la Iglesia, coronada con tiara y portando una llave y una cruz patriarcal, bajo la representación del Espíritu Santo, y precedida de una procesión de santos obispos iniciada por Santo Tomás con su inconfundible hábito de dominico. Tal multitud se funde estrechamente con las figuras de las Virtudes que se encuentran en las pechinas, pero sin que haya diferenciación alguna entre aquélla y éstas.

1.1.4. La bóveda del Triunfo de la Pureza Virginal

En la otra bóveda, que corresponde sobre la capilla de las Once Mil Vírgenes, cuyas reliquias enriquecen también esta portentosa basílica, —sigue describiendo Palomino— se pintó otro no menos majestuoso Triunfo de la Pureza Virginal, en el cual María Santísima, con belleza superior a lo imaginable, acompañada de hermosa tur-

ba de aquellas que a costa de tiránicos martirios o voluntarias mortificaciones conservaron intacta la flor de su virginal pureza, va presidiendo en la popa del carro triunfal como Reina y Virgen de las Vírgenes, suelto el cabello, con tunicela cándida y manto azul en demostración de la pureza celestial, con cetro de oro y con hermoso ademán, conduciéndolas a las deliciosas nupcias del Cordero Inmaculado que se apacienta entre azucenas, el cual se mira expresado a la proa del carro como sobre un lucido trono, y dos ángeles volando llevan la corona imperial en las manos como que espera a su Madre Santísima para coronarla por Emperatriz de los Ángeles y de las Vírgenes, las cuales ayudan a conducir el carro con los tirantes tejidos de las hermosas hebras y obras de sus manos, que vienen a unirse en las del Amor Divino, que las conduce y excita al curso de la eterna felicidad a que aspiran. Hace compañía al Cordero una festiva tropa de alados niños con guirnaldas de flores blancas y encarnadas, con palmas y laureles para coronar los triunfos amantes de las escogidas esposas del Cordero.

Al Amor Divino acompañan –sigue relatando Palomino– los Auxilios en hermosa volante copia de alados espíritus disparando suaves flechas de amoroso fuego a las sagradas vírgenes; y otros ángeles de mayor magnitud vertiendo rosas, llevando uno de ellos un título en que le dice al Amor: «Ductore sic te praevio». Y en el centro de esta bóveda se ve la Vigilancia rodeada de ángeles de bello aspecto con un reloj (de arena) en la una mano y en la otra un clarín, cuya sonora voz explica una letra que dice: «Prudentes Virgines (lampades aptate vestras)» y todas parece que al impulso de esta voz van siguiendo presurosas con sus palmas y trofeos la bandera de Santa Úrsula como la siguieron las Once Mil de su compañía, cuyo Triunfo se venera en dicha capilla¹⁷. Discurren también en otro coro gozosas las santas del estado conyugal, alegres de ver tan bien logrado el fruto del santo matrimonio.

Y concluye la larga descripción del escritor cordobés con la mención de que *representanse también en el recinto inferior y pechinas de esta bóveda algunas de las insignes matronas de la Escritura Sagrada, que fueron sombras de tan soberanas luces: como María la hermana de Aarón; Débora, juez y profetisa del pueblo de Dios; la hermosa Joel, que triunfó del general Sisara, enemigo del pueblo*

17. Palomino olvida indicar que también aparece un angelillo que lleva una banderola en la que puede leerse: «*Non pro te sed pro ómnibus*».

hebreo. Abisag Sunamitis; Rut con una macolla de espigas; Rebeca con una hidra o cántaro; Raquel con su cayado de pastora; Susana, Abigail, Ester y Judit, todas con extremada belleza, ornato y acompañamiento según lo requiere su significación, con símbolos muy apropiados a las superiores excelencias y privilegios de esta gran Reina y Señora que fue depósito de los tesoros del Amor Divino.

Esta bóveda, que fue realizada por Jordán entre septiembre y noviembre de 1693, está concebida a modo de círculos concéntricos que se van sucediendo hacia el centro, en el que domina la masa azul del cielo y hacia el que vuelan varios ángeles portando flores e inscripciones alusivas al tema principal. La Virgen, con manto azul y sentada en un carro, parece desfilar ante una legión de mujeres que se cubren con púdicas vestimentas y de santas ataviadas con los hábitos de sus respectivas Órdenes religiosas (carmelitas, franciscanas, etc.), destacando Santa Úrsula, que porta un estandarte en uno de los lados fronteros a la Virgen.

En varias de las figuras resulta evidente el recuerdo de anteriores creaciones jordanescas, en particular en la representación de las mujeres fuertes de la Biblia, que parecen repetir las que pintó en la bóveda de la cartuja napolitana de San Martino en torno a 1690, poco antes de su viaje a España. Por otro lado, dado que estas cuatro bóvedas carecen de lunetos, Jordán supo integrar perfectamente las figuras de las pechinas con las que ocupan la superficie central, consiguiendo un completo sentido unitario.

1.1.5. La bóveda del Tránsito de la Virgen

En relación con esta bóveda explica Palomino que, *en consecuencia de estas cuatro bóvedas de los ángulos de la iglesia, determinó el señor Carlos Segundo que se pintasen también al fresco las otras cuatro bóvedas del crucero; y la primera que se ejecutó fue la inmediata a la de la capilla mayor, donde está pintada la Coronación de Nuestra Señora de mano de Luqueto. Respecto de lo cual y de estar también expresada su gloriosa Asunción en el retablo, pareció conveniente el delinear en esta bóveda los actos antecedentes de su glorioso Tránsito. Éste expresó el artífice hacia la parte del mediodía sobre el florido lecho virginal de esta Soberana Reina, a el cual cercan los apóstoles con dolorosas expresiones de tan lamentable pérdida; y otros que se hallaban en distantes provincias se ven venir*

conducidos de ángeles; y de éstos asiste numerosa turba, repartidos en diferentes sitios, cercando el sagrado lecho y teniendo el pabellón; y en lo alto, con piadosa introducción, se ven descender los gloriosos padres de esta gran Señora y su felicísimo Esposo a recibir su alma sacratísima; y a los lados de la ventana, en la una parte está José con la floreciente vara que salió de su raíz, símbolo muy propio de esta gran Reina; y en la otra Josafat, a cuyo valle había de ser conducido, como lo fue en hombros de los apóstoles, su sacratísimo Cuerpo desde Jerusalén al sepulcro nuevo que por superior providencia estaba allí prevenido. Y en el capialzado de la ventana están Abrahán e Isaac en el sacrificio como principales patriarcas del árbol genealógico de esta gran Señora y como los primeros a quien fue revelada la promesa del Mesías que, como Sol de Justicia, había de nacer de esta Soberana Aurora.

A el otro lado, que mira al Norte –sigue la descripción de Palomino–, se delineó el Sepulcro (en que fue colocado su castísimo y sagrado Cuerpo), debajo del cual, en el capialzado de la ventana, se ve Jacob en el misterioso sueño de la escala, suceso bien aplicado a el Tránsito de esta gran Señora, al que llamó San Juan Damasceno Gloriosa Dormición, que conmovió a los coros celestiales a bajar y subir con gozosas y suaves músicas a su celebridad; a los lados de la ventana están los santos reyes Josías y Ezequías, cuyos nombres (según el Doctor Máximo) suenan lo mismo que fuego y fortaleza del Señor, prerrogativas bien acreditadas en esta gran Reina. Arriba circundan los apóstoles el sepulcro en varios efectos de admiración, habiendo echado de menos el sagrado Cadáver, y otros mirando a lo alto a un conducto de gloria que se descubre, por donde se supone haber sido el camino de su milagrosa Asunción, lo cual acredita numerosa turba de ángeles y serafines que, con flores, palmas y ramos verdes parecen solemnizar la dicha que en su posesión interesan.

A través de la correspondencia mantenida entre el Prior y el secretario regio se sabe que el uno de octubre de 1693 Su Majestad –posiblemente, a instancias del propio Jordán– expresó el deseo de que, acabadas las cuatro bóvedas de las esquinas de la basílica, se pasara a decorar las otras cuatro intermedias, empezando por la más próxima al presbiterio. El siguiente nueve de octubre se sugirió el tema al monarca, que dió su aprobación nueve días más tarde, por lo que, al parecer, el inicio de las tareas tuvo lugar entre noviembre y diciem-

bre del mismo año, quedando acabada la pintura a mediados de enero de 1694¹⁸.

En la composición de esta bóveda¹⁹, además del punto dominante de atención que representa la yacente figura de la Virgen, cubierta con un manto azul y acompañada por los apóstoles, Jordán dispuso otro en el lado opuesto, en el que el sepulcro aparece rodeado de figuras de apóstoles, algunos en atrevidos escorzos y visiones de *sotto in su*. Los otros dos lados están ocupados por representaciones de ángeles que aparecen contemplados igualmente de abajo hacia arriba y visten telas de rico cromatismo, en tanto que la zona central queda reservada a masas de nubes dispuestas sobre un celaje azul de fondo y entre las que se encuentran la propia Virgen y varias figuras angelicales apenas esbozadas para sugerir la lejanía. Como ocurre en las composiciones de las otras bóvedas, varias de las figuras repiten esquemas ya utilizados por Jordán en ocasiones anteriores; así, por ejemplo, la figura durmiente de Jacob en el luneto parece un calco de la de Endimión en el lienzo dedicado a «*Diana y Endimión*», de hacia 1680 y hoy conservado en el Museo del Castelvecchio de Verona.

1.1.6. La bóveda del Juicio Universal

La segunda bóveda que se pintó de estas cuatro –sigue explicando Palomino– fue la que está hacia los pies de la iglesia, inmediata a la del coro (donde está ejecutada la pintura de la Gloria de la mano de Luqueto). Y en ésta se determinó pintar el Juicio Universal en que (además del particular) ha de manifestar la divina Justicia su rectitud en la debida distribución del premio eterno para los buenos y castigo sin fin para los malos. Para cuya expresión puso el artífice en el medio de la bóveda el majestuoso trono del Supremo Juez con acompañamiento de ángeles, donde está sentado Cristo Señor nuestro, con corona y cetro real y en la mano derecha una segur, levantado el brazo como que llegó ya el tiempo de segar las humanas mieses y separar de la cizaña el trigo, apurado y limpio, para colocarlo en las deliciosas trojes del cielo; y a su mano derecha se mira la Reina de los Ángeles majestuosamente vestida intercediendo con su Hi-

18. ANDRÉS, G. de, *o.c.*, pp. 243-245 y 248-256.

19. En el Palacio Real de Madrid se conservan dos pequeños dibujos preparatorios de esta escena, uno a lápiz con difumino y otro, una sanguina.

jo Santísimo como abogada de los pecadores; y a la una y la otra parte cercan los sagrados apóstoles la cumbre del trono, concurriendo también como jueces en este horroroso y severo Tribunal. El sagrado estandarte de la Cruz se mira en el aire a la vista del Juez Supremo cercada de resplandores; y de lo restante del aire se representa melancólico y funesto: el sol, luna y estrellas con desmayadas luces dan señales de las que han de preceder a aquel tremendo día que ha de ser paroxismo de la naturaleza toda.

Hacia los cuatro ángulos de esta bóveda se miran cuatro ángeles con sus trompetas esparciendo a las cuatro partes del mundo aquel horrendo sonido de la trompeta del Juicio, que ha de resonar en las cavernas más ocultas de la Tierra y en los sepulcros más escondidos de todas las regiones del mundo. Asia y Europa están a los lados de la una ventana, y a los lados de la otra están África y América, todas bien expresadas con sus divisas; y a la una y la otra parte se descubren varios sepulcros abiertos de donde van saliendo algunos esqueletos, y otros a medio vestirse de carne, otros milagrosamente subiendo ya resucitados, en cuya variedad de simetrías y anatomías, con la diferencia de coloridos en la diversidad de sexos en ésta y las demás historias, se descubre la eminente comprensión que tenía el gran Lucas Jordán de la estructura y organización de la figura humana en todos los estados y accidentes que la inmutan.

Termina Palomino explicando que sobre las ventanas, en término distante se ven ya congregados numerosos concursos de hombres y mujeres, unos a la mano derecha y otros a la siniestra del Juez, separados por ministerio de ángeles y conducidos a oír aquella última definitiva sentencia de su felicidad o infelicidad eterna: cuya ejecución se ve en los de la mano derecha, que alegres caminan acompañados de espíritus angélicos a gozar del sumo bien que les está preparado; y en los infelices de la siniestra, que lamentando con desesperación su desdicha, son violentados de espíritus infernales a precipitarse por la horrible boca de un dragón que, vomitando con extraña ferocidad voraces llamas de azufrado fuego, manifiesta el infeliz y despiadado tormento a que son destinados por su eterna condenación.

Por las cartas antes mencionadas, se sabe que Jordán proyectó la temática de esta bóveda a fines de septiembre de 1693 y que, aprobado el asunto en el mes de noviembre, empezó a pintarla el 20 de enero de 1694, nada más concluir la del presbiterio, quedando acabada el

10 de marzo siguiente²⁰. De ella se conservan unos dibujos preparatorios en la Albertina de Viena y otros en Norfolk y Nueva York.

Esta bóveda es la que ofrece un colorido algo más terroso en el celaje, sin duda por la razón del tema representado, trocando el intenso y luminoso azul de las otras por unas tonalidades más plomizas, sobre las que se advierten el Sol, la Luna y las estrellas sin apenas brillo. Esta misma búsqueda de ambiente mediante el color, seguramente adoptada de Cortona, ya la había utilizado Jordán en el gran salón del palacio Medici florentino, en cuya bóveda se sirvió de los tonos claros para lo grato y, por el contrario, de los oscuros, para lo dramático.

Observando la bóveda desde los pies de la basílica, sobre la ventana termal del lado izquierdo (curiosamente, el contrario al que indica Palomino) aparecen los bienaventurados que, con cierta tranquilidad, miran y dirigen sus brazos hacia lo alto, en tanto que en el lado derecho los condenados se entremezclan en agitado torbellino, destacando sobre uno y otro grupo unos ángeles, con mantos de rico cromatismo, que tañen las trompetas indicadoras del Juicio. Estos grupos laterales están nítidamente separados del central, en el que, sobre un círculo de intensa luminosidad, destaca la figura sedente de Dios Padre, con corona, cetro en la mano izquierda y una segur en la diestra; la Virgen a su derecha y en un plano más bajo como intercesora, y San Pedro, a la derecha, en actitud de escribir al igual que los demás apóstoles. Otro foco luminoso indica la presencia de la cruz, que aparece desnuda entre nubes sin ángeles que distraigan su contemplación.

1.1.7. La bóveda del Paso del Mar Rojo

A esta bóveda se siguió la que está a la mano derecha del cruce-ro –indica erróneamente Palomino, ya que es a la izquierda–, en que se representó el viaje de los israelitas por el desierto a la tierra de promisión: alegoría muy propia de la Militante Iglesia para los fieles que por el mar sacrosanto del Bautismo caminan seguros a la Triunfante del Cielo por las asperezas del desierto del mundo.

En ella –sigue explicando– se ve expresada con tan maravillosa consonancia multitud de familias con la diversidad de trajes,

20. ANDRÉS, G. de, *o.c.*, pp. 243 y ss.

sexos y edades que causan una deliciosa armonía a la vista más atenta. Moisés está señalándoles el mar Bermejo que han pasado a pie enjuto a tiempo que se ve inundado en sus ya trabadas ondas el ejército de los egipcios que los seguían y en lo alto se descubre el Señor de los Ejércitos mandando a una turba de ángeles que, con espada en mano, centellas y rayos que despiden horrorosas nubes, muestran su indignación y en ellos ejecutan el estrago. Al otro lado se ve María, la hermana de Moisés, con otras damas de Israel cantando alabanzas a el Señor con variedad de instrumentos músicos en hacimiento de gracias de haber logrado la deseada libertad.

Completa la descripción diciendo que *sobre las ventanas de esta bóveda están a la una parte los dos artífices Beseleel y Oliab, que fabricaron el Tabernáculo, el Arca del Testamento, las mesas y los altares conforme a las trazas que entregó Dios a Moisés en el monte Sinaí. A la otra parte están Eliecer y Gerson (sobrinos de Moisés), que alegres salieron del Madián a darle la enhorabuena de sus triunfos. En las enjutas del formalete o medio punto²¹ donde está la ventana que cae a el Norte delineó Jordán a la una parte, la copiosa lluvia del maná y en la otra, a Sansón sacando de la boca del león el panal de miel, prefiguración una y otra del Augustísimo Sacramento que en este sagrado templo se venera y que es el objeto principal de los cultos que en él consagran nuestros ínclitos y católicos monarcas.*

A través de las cartas, se sabe que Jordán elaboró el proyecto de esta bóveda, situada bajo el órgano grande del lado izquierdo de la basílica, poco antes del tres de febrero, habiendo sido aprobado el diseño por el Rey el 12 de febrero. Inició la pintura a finales de dicho mes –consta que el de 8 de abril ya estaba empezada– y la acabó a mediados de abril²².

Celaje, nubes y grupos de figuras se compensan acertadamente en esta bóveda, en la que destaca el círculo de intensa luminosidad que aparece en el centro, sobre el que se recorta la figura de Dios Padre.

21. Se refiere a los dos huecos cerrados de la ventana termal del lateral del Evangelio del crucero.

22. Al parecer, en un principio se pensó decorar la bóveda con el tema de los 24 ancianos del Apocalipsis, pero Carlos II observó que no era una historia «real y física» como la del mar Rojo y expresó su parecer negativo.



Lucas Jordán: *Victoria sobre los Amalecitas*. Bóveda de la iglesia del Escorial.

1.1.8. La bóveda de la Victoria sobre los Amalecitas

Palomino explica que *la última bóveda del crucero, a la siniestra, contiene la victoria grande contra los amalecitas* – si bien, lógicamente, vuelve a equivocarse pues es la que está en el lado derecho – *que fue la primera que obtuvo el pueblo de Dios después de haber pasado el mar Bermejo, de que resultó el edificar Moisés a Dios altar en el desierto en la mansión de Rafidín, al cual altar puso por nombre Dominus exaltatio mea, atribuyendo a Dios la gloria de este primer triunfo; atención que tuvo también el señor Felipe Segundo, fundador de esta maravilla de este templo y de este altar, fabricado en este desierto después de haber obtenido la victoria de San Quintín, que fue la primera de su reinado, como ya se dijo.*

Descúbrese en esta pintura en lo alto de un collado a Moisés orando entre Aarón y Hus, que le tienen los brazos levantados porque no se le cansen para asegurar el triunfo de los israelitas. Y en medio del campo está Josué a caballo haciendo formidable estrago entre los amalecitas y mandando al sol se detuviese hasta que fuesen, como lo fueron, enteramente derrotados; en que califica la importancia de la oración para superar cualesquiera adversidades y triunfar de nuestros enemigos como se practica de día y de noche en el sagrado instituto de este religioso monasterio.

A los lados de esta bóveda y sobre las ventanas –sigue comentando el escritor– están cuatro de los más señalados jueces del pueblo de Dios. A la una parte Otoniel y Aod, el diestro en pelear con ambas manos, mostrando cada uno en la ferocidad de su semblante, traje y armas el esfuerzo con que vencieron, el uno a Chusán, Rey de Mesopotamia y Siria, y el otro a Eglón, Rey de Moab, conservando con esto la paz al pueblo dilatados años. A la otra parte están Gedeón y Jefé, ambos héroes celebérrimos, éste por la puntual adimplencia del sacrificio de su hija única cuando salió la primera a darle la enhorabuena del vencimiento de los amonitas (por amorreos); y el otro por haber sido a quien aseguró el Cielo el triunfo grande de los medianitas (por madianitas) soberbios con aquella señal del rocío sobre el vellocino, en que, según San Ambrosio, se prefiguró el misterio de la Encarnación. Y según los historiadores de los duques de Brabancia a este vellocino de Gedeón (más que al fabuloso de Jasón en Colcos) atendió Felipe, Duque de Borgoña, cuando instituyó la Orden del Vellocino o Toisón de Oro, que fue el año del Señor de 1430, de quien heredaron el gran Maestrazgo nuestros augustísi-

mos reyes para suscitar en las repetidas mercedes que franquean a diferentes príncipes de España y de Europa otros tantos Gedeones católicos, que en defensa de la Cristiandad, contrasten y sojuzguen el poder de los otomanos y de todos los madianitas enemigos de la paz y de la Iglesia.

Y concluye precisando que *hay también aquí debajo del arco donde termina la bóveda otra ventana grande en el medio punto con la luz del Mediodía*²³; y así se determinó pintar a un lado aquel suceso de Elías cuando fugitivo de Jezabel yacía rendido debajo del enebro y, reforzado con el pan y el agua que le suministró el ángel, caminó hasta la cumbre del monte Oreb. Y a el otro lado David recibiendo de Aquimelec sacerdote los panes de la Proposición: una y otra figuras del Augustísimo Sacramento que en este sagrado templo se venera, y con cuyo soberano alimento podrán esperar nuestros ínclitos monarcas el triunfo de sus enemigos, aún mejor que lo consiguieron estos dos profetas cuando ambos se hallaban perseguidos de enemigos muy poderosos, siendo aquella la sombra y ésta, la verdadera luz.

Se sabe que Jordán acometió la hechura de esta bóveda a mediados de abril de 1694 y que la terminó poco antes del nueve de junio, en que el Prior comunica al monarca que ya está acabada²⁴. De otra parte, resulta curiosa la disposición de sus pinturas porque casi la mitad de la superficie está ocupada por un intenso azul y en la restante se suceden las historias muy unidas entre sí, sin apenas separación alguna, destacando en la zona central la figura de Josué a caballo en lucha con otros jinetes, de la que, a juzgar por lo anacrónico de la indumentaria, podría decirse que es un calco o transposición de algunos de los grupos de la batalla de San Quintín que aparecían en el friso de la escalera principal.

1.1.9. La bóveda de la historia de David

Acabadas de pintar las cuatro bóvedas del crucero de la iglesia, mandó Su Majestad —explica Palomino— a Lucas Jordán pintase también otras dos bóvedas que están a las entradas del coro, la una hacia la parte del convento y la otra hacia la del Colegio.

23. Se refiere a la ventana termal del lado derecho del crucero.

24. ANDRÉS, G. de, *o.c.*, pp. 276-278.

En efecto, sabemos que, terminada la decoración de las ocho bóvedas de la iglesia sin novedad alguna, el pintor napolitano se apresó a decorar las de los llamados antecoros, que estaban divididas en cuatro lunetos²⁵, y que se habían dejado para el final por expreso deseo del Rey, quien, preocupado porque pudiera surgir cualquier contratiempo a causa de la avanzada edad del artista, no quiso que se acometieran hasta que hubiese quedado completamente terminado el ornato de las ocho bóvedas del templo. En este sentido, hay que recordar que Jordán pensó decorar los antecoros mientras que se hacían los andamios para las bóvedas del crucero, pero el monarca no aceptó la sugerencia. Consta que el 10 de junio de 1694 Jordán ya había empezado a pintar las escenas dedicadas a David, las cuales dio por terminadas a mediados del siguiente mes de julio.

Y respecto de que cada una de éstas descansa sobre cuatro lunetos o medios puntos –aclara Palomino– se eligió para esta división diferente asunto. Y siendo aquella entrada de hacia la parte del convento por donde entran los monjes a cantar a Dios las divinas alabanzas y a los demás santos y religiosos ejercicios, se determinó pintar en la una luneta al santo Rey David, que fue el autor de los Salmos y Alabanzas divinas que allí se frecuentan en todas las horas canónicas, y así le pintó Jordán penitente y arrepentido delante del Profeta Natán, cuando convencido de las culpas que cometió contra Dios y contra Urías alcanzó con el dolor y arrepentimiento el perdón y la conmutación de la pena merecida: Dominus quoque transulit peccatum tuum, como se lo dijo el Profeta.

En el otro luneto correspondiente a éste –sigue la descripción del teórico– pintó el artífice al mismo Rey David arrepentido de la culpa de ambición por haber hecho numerar el pueblo y obligándole sin necesidad urgente a un tributo, y le acompaña el Profeta Gaad, enviado de la Majestad divina para que eligiese uno de los tres castigos o hambre universal por tres años o guerras sangrientas por tres meses o peste por tres días. Lo cual demuestra un ángel en lo alto entre los dos con las insignias que denotan estos tres horribles flagelos que son un azote, una espada y una calavera. Representase aquí David como cercado de angustias, profundamente humillado para dar a entender que tenía por mejor caer en las manos de Dios,

25. De la correspondencia mantenida entre el Prior y el Rey puede deducirse que el tiempo empleado en pintar cada luneto fue, en algunos casos, de poco más de dos jornadas.



Lucas Jordán: *Historia de David* (detalle). Bóveda de la iglesia del Escorial.

cuyas misericordias son infinitas, que no en las de los hombres cuya saña es implacable; y así la Justicia divina envió la peste en Israel.

En la otra luneta, que es la del lado derecho, se mira ya al Rey David ofreciendo holocausto al Señor sobre el altar que edificó en la era que compró a Ornam Jebuseo, dando rendidas gracias a Su Majestad por haberse dignado de aplacar su ira mediante sus ruegos y lágrimas, en cuya demostración está en lo alto el ángel envainando la espada de la divina Justicia, como le vio David y los demás que le acompañaban. Y al contorno del altar se ven diferentes novillos y reses, ejecutadas con gran propiedad, para ofrecerlas en el sacrificio. Y es de advertir que el sitio donde se edificó este altar fue en el monte Moria, donde después Salomón, su hijo, edificó el celebrado Templo de Jerusalén; bien semejantes circunstancias a las que concurren en este real, sagrado y magnífico templo edificado por el católico piadoso celo del Salomón de España.

Termina Palomino refiriendo que en el cuarto luneto, correspondiente al referido, está el santo Rey cantando en el arpa los Salmos que compuso para alabanza y glorificación del Señor, a quien parece está mirando, puestos con reverente atención los ojos en el cielo. En lo alto, entre doradas nubes, se descubre el dibujo o traza que recibió de la mano de Dios para la fábrica del Templo que había de ejecutar su hijo, señalando gozosos los ángeles que lo acompañan el sitio de su erección por ver que habría en la tierra lugar donde los hombres imitasen el oficio que ellos ejercitan en el cielo.

Motivos vegetales recorren los bordes de los lunetos y sirven para compartimentar las cuatro escenas, dejando sólo la zona central vacía para que unas nubes ocupen el espacio y entre ellas aparezcan unos ángeles. De ellos, el que viste túnica roja y porta los símbolos de las tres plagas o castigos, podría ser tomado como el prototipo por excelencia de las figuras jordanescas del género, al igual que los angelillos que, apenas abocetados y como en grisalla para sugerir lejanía, se ven detrás mostrando las características intensas manchas negras en los ojos.

1.1.10. La bóveda de la historia de Salomón

La bóveda de la otra parte, por donde entran los monjes del Colegio al coro (que son los que tratan de la Ciencia y Sabiduría), —sigue explicando Palomino— contiene en sus cuatro lunetos o divisiones

otros cuatro sucesos del sabio Rey Salomón. En la primera se representa cuando le ungieron Rey en Sión, Sadoc sacerdote y Natán Profeta. En el segundo cuando el Señor le infundió en sueños la sabiduría que humilde le había pedido, en cuya demostración se ve en lo alto un pedazo de gloria de donde se difunden luces y resplandores que a él se encaminan. En el tercer luneto, aquel célebre Juicio donde hizo este gran Rey el mayor examen de la verdad mandando dividir el chicuelo vivo a quien las dos mujeres pretendían por su hijo cada una, y visto el consentimiento de la una en la división, como la repugnancia en la otra, se lo mandó entregar a ésta como a verdadera madre: pues más le quería vivo en poder ajeno que muerto en el propio. Acción que sublimó mucho sus aplausos y en que acreditó el pueblo de Israel lo justificado de su obrar. En el cuarto luneto está el suceso cuando la Reina (de) Saba vino a visitarle en Jerusalén, atraída de la gran opinión de su sabiduría y a experimentarla en disputas y cuestiones ingeniosas, en que la halló superior a la fama.

Está documentalmente comprobado que Jordán se puso a pintar los lunetos dedicados a Salomón inmediatamente de terminar la bóveda de David a mediados de julio y que, al parecer, los acabó en una veintena de días²⁶, existiendo constancia de que en septiembre de 1694 ya estaba acabada la decoración de ambos antecoros.

El pintor se sirvió, en este caso, de una estructura compositiva muy semejante a la de la bóveda dedicada a David, separando las escenas en cada luneto mediante motivos vegetales y dejando la zona central para el cielo y las nubes; se evidencia tal vez una mayor sencillez en las figuras que integran cada escena, como si el artista deseara concluir ya de una vez sus trabajos escurialenses. Llama la atención la excelente arquitectura clásica a lo veneciano que se advierte en el centro de la bóveda tras la figura de Dios Padre; precisamente, la figura de este último es idéntica, pero invertida, a la que lo representa en la bóveda dedicada al Paso del Mar Rojo.

1.1.11. Los ángeles con los símbolos de la Pasión

Antes de terminar con este apartado dedicado a las pinturas al fresco, es obligado mencionar que también correspondió a Lucas Jordán la hechura de la decoración que cubre la parte superior del

26. ANDRÉS, G. de, *o.c.*, pp. 279-289.

muro de fondo al que está adosado el retablo mayor de la basílica. A uno y otro lado de éste, y tras las bronceas estatuas de los apóstoles Pedro y Pablo fundidas por los Leoni, se muestran unas figuras de ángeles y angelillos portadores de los distintos símbolos de la Pasión (corona de espinas, clavos, martillo y escalera en el lado del Evangelio; lienzo de la Verónica, columna, flagelo y lanza con esponja en el opuesto), varios de ellos en agitadas actitudes, sobre todo los de más abajo, todos los cuales, de no existir, hubiesen dejado esa pared en blanco.

Y concluye Palomino precisando que Lucas Jordán tardó *sólo dos años en pintar estas diez bóvedas, junto con los dibujos y manchas del colorido, cartones y otros estudios, incluyendo también la pintura de la escalera; que, viéndolo todo junto, parece que es menester la vida de un hombre para ejecutarlo....*; pero aun así, el Prior, que compartía la misma preocupación del soberano acerca de la total conclusión de la obra, apenas permitía descansar al pintor y se quejaba al soberano si Jordán no trabajaba, como cuando *por la tarde no pintó nada por haberse ido a divertir con el Mayordomo Mayor a la Villa del Escorial a una fiestecilla de toros que hubo*. Por el contrario, se cuenta que el artista napolitano tuvo algunos problemas con la Inquisición porque, en su frenética actividad decorativa, no dudaba en tomar los pinceles y subir a los andamios incluso en domingo.

Finalmente, el propio Palomino nos ilustra de que la tarea de Lucas Jordán, *que le dió a este sagrado templo el último complemento de su hermosura, se desarrollaba, especialmente en verano, desde las ocho de la mañana hasta las doce; y de allí hasta las dos comía y reposaba, volviendo después a la tarea hasta las cinco o seis de la tarde y después se salía al paseo en el coche que el Rey le tenía mandado reservar para sí siempre que le pidiese*.

1.3. Las pinturas sobre lienzo en el Real Sitio

Asimismo Ceán recogió en su *Diccionario*²⁷ que Lucas Jordán fue el autor de numerosas pinturas conservadas en los recintos escorialenses, pinturas en las que, al igual que en los frescos antes comentados, el artista napolitano demostró su magistral habilidad para

27. CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (reimpr. Madrid, 2001), tomo II, pp. 328-350.



Lucas Jordán: *Fábula de Aracne*. Monasterio del Escorial.

combinar las entonaciones venecianas de Tiziano y Tintoretto con la vivacidad cromática de Cortona. Así, indica este autor que *en el claustro alto principal eran suyos: San Gerónimo vestido de monje y Santa Paula; una Magdalena que copió del Ticiano; San Juan Bautista predicando en el desierto; la historia de la burra de Balán* (es el lienzo riberesco que ahora cuelga en la Sacristía); *la caída de San Pablo; la cena del Señor; Job en el muladar* (muy bello lienzo riberesco y de cronología discutida, igualmente en la Sacristía); *San Gerónimo penitente; San Onofre imitando al Spagnoletto; la historia de Jael* (y Sísara)—tal vez, el menos afortunado—; *la Magdalena penitente*, de factura muy suelta como de última época; *Noé dormido y beodo* (o *La embriaguez de Noé*, de época anterior a su venida a España para unos y de la etapa hispana para otros, que estuvo en las habitaciones reales y ahora también cuelga en la Sacristía); *Cristo servido de ángeles en el desierto* (obra posiblemente de los primeros tiempos españoles por su dibujo preciso, que figuró en las habitaciones del Rey y que actualmente decora la Sacristía); y *la degollación de los inocentes imitando a Tintoretto*, a los que habría que añadir *La aparición de la Virgen en Soriano* y un pequeño *Éxtasis de San Juan de Dios*, de hacia 1699 y posible boceto para el lienzo que realizara para el madrileño Hospital de Antón Martín, con un fondo de ángeles de tonalidad dorada de inigualable belleza.

Y sigue precisando Ceán que *el martirio de santa Justina de medias figuras está en la pieza que media entre los capítulos; Susana en el baño, imitación del Guercino en una escalera que va al panteón; en la capilla del colegio un quadro grande que representa a la Virgen en gloria con santa Úrsula, otras santas y San Fernando en primer término en acto de adoración, grandioso lienzo (500 x 130 cm) que ahora está en la Iglesia Vieja y que muestra al santo rey arrodillado junto a un ángel, en tanto que Santa Úrsula intercede en la parte superior ante la Virgen con el Niño; y en una pieza de paso que va a palacio cerca de la capilla mayor la historia de Tobías, Agar en el desierto, un profeta a quien se le aparece un ángel, la incredulidad de santo Tomás y el nacimiento del Señor. Había en otra pieza, que era secretaría de Estado, dos quadros grandes que representaban las fábulas de Apolo desollando al sátiro Marsias y la de Aracne tejiendo que Minerva transforma en araña*²⁸; *al parecer, son anteriores a la venida del pintor a Madrid.*

28. Este último lienzo permite observar claramente la muy diferente interpretación del tema por Velázquez en *Las Hilanderas* y por Jordán en el mismo.

Por el contrario, no menciona Ceán que en las Salas Capitulares hay una *Natividad* bastante tenebrista, que será de sus primeras obras enviadas a España y que está firmada «Giordano», cosa bastante poco frecuente en sus lienzos. También habría que añadir un *Martirio de San Lorenzo* en el Claustro alto –firmado en 1696 y del que se guarda un pequeño dibujo preparatorio a pluma y lavado en el Palacio Real de Madrid– y un lienzo de *Jesús y la Magdalena*, que parece claramente inspirado en el conocido original del Correggio que atesora el Museo del Prado y también en cuadros del mismo tema por Veronés, por lo que en tiempos pasados llegó a estar atribuido al pintor veneciano. Por otra parte, en el Oratorio del palacio de los Borbones se halla una *Sagrada Familia*, citada en los inventarios como *Asunto místico*, que recuerda muy de cerca las composiciones y modelos renacentistas de Andrea del Sarto.

También menciona Ceán que se encontraban en el *Casino del Rey* (es decir, en la Casita de Abajo, convertida desde antiguo en un rico museo jordanesco) *La conversión de San Pablo* y *La caída de Juliano apóstata*, que son cuadros de composición muy barroca y que antes estuvieron en el Buen Retiro, y otros lienzos que se aumentaron en aquella escogida colección. Entre ellos hay ahora un *San Pedro salvado de las aguas*, que procede del Buen Retiro, y una *Presentación del Niño en el Templo* o *Purificación de la Virgen*, del que igualmente se conserva un amplio dibujo previo en el Palacio Real, lienzo firmado «Jordanus F.» y obra de hacia 1700-1702, que forma parte de una serie de cuatro escenas de la vida de la Virgen. Igualmente recoge el *Diccionario* una serie de alegorías de las cuatro partes del mundo con lienzos dedicados a *Europa*, *Asia*, *África* y *América* (¿o España?), que Ferrari supone obra de hacia 1689-1690 por encargo de la Reina, aunque pudieran haber sido pintados ya en España años más tarde, registrándose hasta la época de Fernando VII en el antecoratorio de la Reina en el Palacio Real Nuevo de Madrid, pero, a comienzos del siglo XIX, pasaron a la Casita de Abajo sin que, curiosamente, fueran mencionados por Poleró en su *Catálogo de las pinturas del Escorial* y, en la actualidad, decoran el Palacio de la Zarzuela. En la misma Casita hay varios lienzos de tema mitológico como *Céfalo y Prócris* (que Poleró identificó erróneamente como Píramo y Tisbe), *Apolo y Dafne*, *Hércules en la pira* y *El rapto de Proserpina*, que proceden del Palacio Real de Madrid, al igual que *Semíramis en la batalla*, posiblemente adquirido tiempo más tarde por el rey Carlos IV al igual que *La caída de Faetón* y *El rapto de las sabinas*, que asimismo cuelgan en la Casita. A todo ello hay que añadir que, en el

Real Colegio Universitario «María Cristina», se conserva el lienzo de *La resurrección de Lázaro*.

Asimismo, además de los otros muchos cuadros de Lucas Jordán que se guardan en el Museo del Prado, Ceán menciona la existencia de obras suyas en varias iglesias madrileñas (basílica de Atocha, convento de San Pascual, convento de Recoletos, convento de San Juan de Dios, convento de la Merced Calzada, colegio de Santo Tomás, iglesia de San Isidro el Real, iglesia de Santa María de la Almudena, capilla de la Casa del Tesoro, monasterio de comendadoras de Santiago, iglesia de San Ginés, capilla del Real Hospicio, iglesia de San Luis, convento de carmelitas descalzos, convento de monjas de la Baronesa, convento de la Soledad, convento de capuchinos del Prado, capilla del Príncipe Pío, oratorio del Caballero de Gracia, convento de capuchinos de El Pardo), sin olvidar otras muchas composiciones en diferentes lugares de España, como Toledo, Guadalupe o el Real Palacio de La Granja. Y a todo ello hubiésemos tenido que sumar alguna decoración más como la que el cabildo de la catedral de Granada proyectó realizar en la bóveda de la capilla mayor del templo a comienzos de 1702 y para cuya hechura pensó en nombres tan singulares como el de Lucas Jordán y Antonio Palomino, pero la marcha del artista a su Nápoles natal dio al traste con la idea.

Vayamos, pues, concluyendo ya nuestra tarea no sin dejar de indicar que, como bien precisara el profesor Hernández Perera²⁹, *lo que debe sorprender y suscitar admiración hacia Jordán no es el hecho representado ni cómo se representa, sino la factura brillante, el prodigio técnico empleado para representarlo, la música con que se le acompaña. Se cae con ello en el peligro de que estas pinturas puedan mirarse distraídamente sin percibir su significado, advirtiendo sólo el ritmo visual y el juego visual del cromatismo*. Y ése es, en efecto, el riesgo de las creaciones de Jordán: que se tiende a contemplarlas las más de las veces como un mero elemento ornamental, sin reparar, a diferencia de lo que acontece con las decoraciones de los maestros renacentistas, en los asuntos representados.

Fue, en efecto, la de Lucas Jordán una obra tan extensa en número como variada en temática y técnica, pues no en balde resultó ser el más importante artista napolitano de la segunda mitad del siglo XVII y haber ejercido una considerable influencia sobre la pintura europea

29. HERNÁNDEZ PERERA, J., *Grandes de la Pintura. Lucas Jordán*, Madrid 1979, vol. IV, p. 138.

de su tiempo y del siguiente siglo XVIII, de manera especial sobre pintores como los italianos Francesco Solimena, Corrado Giaquinto y Gianbattista Tiepolo, el francés Jean-Honoré Fragonard y hasta el propio Francisco de Goya, quien, en su juvenil etapa madrileña, se sintió más cautivado por la actividad de Jordán que por la del mismo Velázquez³⁰.

Esa misma actividad que, reducida al ámbito escurialense, se ha pretendido glosar en estas páginas, aunque, a decir verdad, la palabra debe guardar silencio ante tanta belleza, pues, como escuché decir una vez bajo la majestuosa bóveda jordanesca de la escalera principal del monasterio, *hasta los que no saben arte gozan viendo sus pinturas*.

II. BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS, G. DE, «Correspondencia epistolar entre Carlos II y el Prior del Monasterio del Escorial P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)» en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, San Lorenzo del Escorial, 1965, vol. VIII, pp. 209-289.
- ARES ESPADA, S. L., *Il soggiorno spagnuolo di Luca Giordano* (tesis doctoral presentada en la Università di Bologna), 1954-1955.
- BOTTINEAU, Y., «À propos du séjour espagnol de Luca Giordano», *Gazette des Beaux-Arts*, LVI, 1960, pp. 249-260.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J., «Las pinturas de la escalera imperial del Escorial» en *La Ciudad de Dios*, vol. CXCIX, 1986, pp. 253-300.
- «La pintura al fresco de Lucas Jordán en el Monasterio del Escorial» en *La Ciudad de Dios*, vol. CCIII, n.º 1, 1990, pp. 68-88.
- CARR, B. W., «The Fresco Decorations of Luca Giordano in Spain», *Record of the Art Museum*, Princeton University, 1982, vol. XLI, n.º 2, pp. 42-55.
- CARR, B. W., *Luca Giordano at The Escorial: The Frescoes for Charles II* (tesis doctoral presentada en New York University), 1987.

30. Precisamente, para poder valorar mejor ese influjo, una amplia selección de sus creaciones forma parte de la primera exposición monográfica a él dedicada, que en los pasados meses de marzo a junio tuvo como escenario la ciudad de Nápoles y, en la actualidad y hasta octubre, la de Viena, para viajar luego a Los Ángeles entre noviembre del presente año y enero de 2002, concluyendo en la próxima primavera –si bien lamentablemente limitada a la actividad española del artista napolitano– en el Palacio Real de Madrid, inexplicable ubicación cuando el monasterio del Escorial debería ser la sede por excelencia.

- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800 (reimpr. Madrid, 2001), t. II, pp. 328-350.
- DOMINICI, B. DE, *Vita del Cavaliere Luca Giordano Pittore Napoletano*. Nápoles, 1729.
- FERRARI, O. y SCAVIZZI, G., *Luca Giordano*, Nápoles, 1966 (nueva ed. 1992).
- HERNÁNDEZ PERERA, J., «Lucas Jordán» en *Grandes de la Pintura*, Madrid, 1979, vol. IV, pp. 137-156.
- LOZOYA, MARQUÉS DE, «La pintura al fresco en El Escorial. Lucas Jordán» en *El Escorial. 1563-1963*, Madrid, 1963, vol. II, pp. 450-467.
- MENA MARQUÉS, M., «El napolitano Luca Giordano en El Escorial» en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, 1993, pp. 203-214.
- CATÁLOGO DE LA MOSTRA LUCA GIORDANO. 1634-1705, Nápoles, 2001.
- PALOMINO Y VELASCO, A. A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid (ed. Aguilar), 1947.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992.
- PITA ANDRADE, J. M., «Las pinturas al fresco en El Escorial», *GOYA*, n.º 56-57, 1963, pp. 154-167.
- POLERÓ Y TOLEDO, V., *Catálogo de los cuadros del real Monasterio de San Lorenzo, llamado del Escorial*, Madrid 1857.
- RUIZ ALCÓN, M. T., «Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura. Lucas Jordán (1-5)», *Reales Sitios*, n.º 28, segundo trimestre 1971, pp. 41-48; n.º 29, tercer trimestre 1971, pp. 37-44; n.º 30, cuarto trimestre 1971, pp. 41-48; n.º 31, primer trimestre 1972, pp. 37-48; y n.º 32, segundo trimestre 1972, pp. 37-48.
- SANTOS, P. F. DE LOS, *Descripción de San Lorenzo del Escorial* (en SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias...*, Madrid, 1933, vol. II, pág. 292 y ss.
- ZARCO CUEVAS, P. J., *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial*, Madrid, 1932.