

Obras de Lucas Jordán en la Sacristía del Monasterio del Escorial

Miguel HERMOSO CUESTA
Zaragoza

Para Ana

La obra al fresco de Lucas Jordán¹ en El Escorial es relativamente conocida, habiendo sido estudiada recientemente y siendo objeto de diversas publicaciones. No ocurre lo mismo con la obra de caballete, dispersa por las distintas dependencias del Real Sitio, pues se reparte entre los museos, el Palacio de los Borbones, la Casita del Príncipe, y por ámbitos no fácilmente accesibles para el gran público, como parte de la clausura o la sacristía. Hay que añadir a esto que algunos de los cuadros le son atribuidos tradicionalmente, pero en realidad son obra de seguidores que intentan imitar su estilo. Por eso parece interesante dar a conocer las obras que se custodian en la Sacristía de la basílica, porque se trata de siete cuadros que permiten comprender diversas facetas de la trayectoria del pintor, como parte de su evolución estilística o su interés por el arte de los maestros que le precedieron. Su estudio se realiza según un orden cronológico.

*El profeta Balaán*². Es un cuadro mencionado en 1697 por el padre Francisco de los Santos³ como existente en la «Quadra de mediodía», del palacio del Escorial, lo que ahora se conoce como Salón

1. La obra fundamental sobre el pintor sigue siendo la monografía de Ferrari y Scavizzi *Luca Giordano*, Nápoles. Electa 1992.

2. 230 x 191 cm. n. inv. 10014804. Ferrari-Scavizzi n. A 184.

3. FRAY FRANCISCO DE LOS SANTOS, *Descripción del real monasterio de San Lorenzo del Escorial... 1697*, p. 97, «...y á estos corresponden otros dos á la otra parte en la misma línea, el uno del successo de Balán (...) y todos son originales de Lucas Jordán, imitando al Tintoreto».

de la Meridiana. En la Testamentaría de Carlos II⁴ se registra colgado en el «Quarto de Su Magd.» en el mismo palacio. En 1776⁵ estaba en el claustro alto. En la Testamentaría de Carlos III⁶ en el «claustro de arriba» del monasterio⁷, donde continuaba en 1800⁸.

El tema representado corresponde al Libro de los Números (22. 21-27) y muestra al ángel que sale al paso de Balaán para impedirle seguir su camino. Como sólo la burra que monta puede verlo, se aparta del camino impidiendo la muerte de su amo. Éste, que desconoce el motivo del comportamiento del animal, lo apalea para obligarle a seguir su ruta. En él es evidente el recuerdo de la obra de Ribera, sin embargo, no se trata de una imitación servil o de un intento de plagio. Porque Jordán, aún partiendo en ocasiones de los recursos de otros pintores e incluso utilizando sus mismas técnicas siempre aporta alguna característica propia. En esta ocasión la profundidad

4. Deligencias ymbentario y tassacion de las Alaxas que su magd. del Señor D. Carlos segundo que esta en el cielo, Nuestro Rey y señor tiene en su rreal Palacio del monasterio de San Lorenzo el rreal del escorial. Madrid. A.G.P. Sección Histórica. Testamentarías. C^o 133. La descripción del mismo es la siguiente: Yten otro quadro de la burra de balan de tres baras de alto y de dos y media de ancho con marco dorado de mano de Jordan tassado en ochocientos ducados...800.

5. Según el anónimo autor del *Verdadero orden de las pinturas del Escorial en los sitios que están colocadas con los nombres de sus autores. Año 1776*. Publicado en *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real del Escorial*, t. V. (El Escorial 1962, pp. 236-270).

«6. El Angel, Balaam y la Burra...O Jordán.

La O indica que se trata de una obra original. A partir de la obra marcada con el número 4 (la Predicación del Bautista) el propio autor indica «4: Todas estas pinturas que siguen son apreciables, además de su mérito particular, por la libertad con que están hechas, pues algunas lo están de la primera, como dicen los pintores.»

6. «Ymbentario y Tasacion general de los muebles pertenecientes al R.l oficio de Furriera de los R.s Palacios de Madrid, Sitios, y Casas de Campo, cuyos muebles quedaron por fallecimiento del S.r rey D.n Carlos 3^o que en paz descanse; formado en virtud de om de 10 de Enero de 1789 y egecutado por lo oficios de la R.l Casa.» (Madrid. Archivo General de Palacio. Sección Registros. N.os 257-262) en el que es descrito entre las «Pinturas del Palacio que estan depositadas en el Monasterio» de la siguiente forma:

90. Otro Quadro de siete pies de ancho y ocho y quarto de alto representa el Profeta Balán y el Angel q.e le detiene el paso: Original de Jordan marco dorado en...5000.

7. Los cuadros ya no estaban en el palacio al menos desde 1772 en que Ponz en su *Viage de España*, tomo II, párrafo 24, afirma que «con motivo de haberse puesto tapices en la mayor parte de las habitaciones de Palacio, se han colocado últimamente en este claustro varias pinturas que allí había y otras que se han sacado de la sacristía del coro».

8. Allí lo menciona J. A. Ceán Bermúdez en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. II, p. 342, como «con figuras del tamaño del natural (...) la historia de la burra de Balan».

de las sombras o el estudio naturalista de los personajes recuerdan al pintor de Játiva, pero las formas llenas del ángel, sus carrillos redondeados y la factura más suelta que se aprecia en su ejecución son típicos de Jordán, que gusta de contrastarlos con la pincelada empastada de las otras figuras y sus colores más oscuros.

A la vez hay una ironía en la obra que la lleva algo más allá de lo que había hecho Ribera, cuyos filósofos y profetas nunca pierden la dignidad ni la monumentalidad de raigambre clásica (espíritu que se aprecia en la composición del lienzo, con los personajes en primer plano y ordenados casi como en un friso) aunque se vistan con harapos. Así la obstinación animal de la burra es aquí superada por el comportamiento de su amo, empeñado en golpearla. La cabeza del animal ocupa casi el centro del cuadro y se dirige al espectador reclamando su comprensión. Además su oreja derecha sirve de nexo de unión entre las cabezas del ángel y el profeta, y la atención de Jordán por los detalles (aspecto que muchas veces se olvida ante el repetido comentario de su rapidez de ejecución) lleva a una representación perfecta del pelaje del bruto, pero también de su movimiento de retroceso ante la visión divina. Jordán, siempre atento a la diferenciación de las texturas y de los materiales, consigue una absoluta verosimilitud en la hoja de la espada, cuyo brillo se pierde en la sombra. A pesar del estado de conservación del cuadro, completamente craquelado y sucio, se advierte la refinada gama cromática que el autor ha empleado en él. El ángel viste una túnica con vueltas rosas sujeta por una cinta azul (gama que en sus tonos fríos y tan delicados recuerda obras de su autor cercanas al clasicismo barroco como el San Miguel del Museo de Berlín, obra de la década de los 1660), color que se repite en las sandalias y que busca el contraste con las ropas que viste el profeta, de tonos oscuros. Del mismo modo se contraponen la carne pálida y las formas suaves del ángel con la piel atezada y el cuerpo musculoso de Balaán. Oponiendo también así los dos ámbitos, celeste y humano, aunque compartan el mismo suelo. Todo lo dicho sirve para mantener la cronología tradicional de esta obra, que se supone realizada hacia 1666-1667.

Jordán representará este mismo tema en más de una ocasión. Estrictamente contemporánea es la obra del Museo de Berlín⁹, que re-

9. Óleo sobre lienzo, 203 x 290 cm. Ferrari-Scavizzi A185. Formaba parte de la colección de José Casanova en Cádiz, a quien lo adquirió el barón Taylor en 1835 para la «Galerie Espagnole» del rey Luis Felipe de Orléans. En la venta de la misma (1848) fue adquirido por Christie's, comprándolo en Londres en 1853 el príncipe Alberto de Sajonia, ingresando después en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín.

pite exactamente la composición, simplemente espaciando más los personajes, y que cuenta con el interés añadido de proceder de una colección española. Según Ceán se conservaba una réplica autógrafa de esta obra en la sacristía del convento de Carmelitas Descalzos de Madrid¹⁰, cuyo paradero actual se ignora. Ferrari y Scavizzi mencionan una copia en la colección Rohrer de Augsburgo.

*La embriaguez de Noé*¹¹. La primera noticia del cuadro la da fray Francisco de los Santos en 1697, hallándose entonces en la «Quadra de mediodía»¹², al igual que el cuadro precedente. También es mencionado en la Testamentaria de Carlos II en el «Quarto de Su Magd.»¹³. En 1776 estaba en el claustro alto¹⁴. En 1789 se hallaba en la misma ubicación¹⁵, así como en 1800, fecha en la que se encontraba en el «claustro alto principal»¹⁶.

El episodio representado corresponde a lo narrado en el libro del Génesis (9. 21-23), cuando Noé «plantó la primera viña; bebió el vino, se emborrachó y se desnudó dentro de la tienda. Cam (antecesor de Canaán) vio a su padre desnudo y salió a contárselo a sus dos hermanos. Pero Sem y Jafet tomaron una capa, la sostuvieron con los hombros, y caminando hacia atrás taparon la desnudez de su padre; como miraban a otro lado no vieron desnudo a su padre». La representación se ajusta en todo a la narración bíblica, sugiriendo el interior de la tienda mediante el paño marrón prendido al árbol en el que se apoya Noé. El cuadro es un homenaje a Ribera, con un destacado naturalismo en el estudio de las fisonomías, burlona la de Cam, de

10. CEÁN BERMÚDEZ, *o.c.*, p. 347, «En la sacristía los quadros siguientes (...) el profeta Balan en su burra, repetición del otro que está en El Escorial».

11. 224 x 192 cm. n. inv. 10014806. Ferrari-Scavizzi n. A 186 (sin dar las dimensiones). También puede consultarse el catálogo de la exposición *Luca Giordano Nápoles-Viena-Los Ángeles*. Electa Nápoles 2001 n. 56.

12. De los Santos, F., *o.c.*, p. 97, «Luego en una pared, y otra se van siguiendo, al lado derecho un Quadro de Noé dormido, y embriagado, quando menos decente, le cubrió la más estimable atención de sus Hijos», para el autor es una obra realizada «imitando al Tintoreto».

13. Iten otro quadro de tres baras de alto y dos y media de ancho con marco dorado de noe de Jordan tassado en mill ducados... 1000.

14. Según el *Verdadero orden...*: 10. Noé dormido y sus hijos que le cubrieron...O Jordán.

15. En la testamentaria de Carlos III aparece entre las «Pinturas del Palacio que estan depositadas en el Monasterio»: 86. Otro Quadro de ocho pies y quarto de alto y siete de ancho repres.^{ta} á Noe quando sus hijos le cubren su desnudez con la Capa: original de Jordan con marco dorado en...4500.

16. CEÁN BERMÚDEZ, *o.c.*, p. 343, «con figuras del tamaño del natural (...) Noé dormido y beodo».

preocupación la del hijo situado en medio y de feliz inconsciencia la del patriarca. También por la luz, que define las formas con una crudeza y un verismo similares al de obras del maestro setabense, como el Sileno ebrio del Museo de Capodimonte. Y también, en parte, por la técnica minuciosa, que llega a dibujar las pestañas de Noé y que utiliza una pincelada densa, muy empastada, que discurre con lentitud, consiguiendo todas las calidades materiales de lo representado, desde la superficie mate de las uvas hasta el brillo de la escudilla, las sucias uñas del hijo que sostiene el manto o el pelo hirsuto de la barba de Noé. Pero Jordán, mientras que en la figura del hijo que sostiene el manto las manos se hallan casi esculpidas con la materia pictórica (incluso podría decirse que están en relieve), atrapando la luz literalmente y aumentando así el naturalismo de una figura que se halla en primer plano, es capaz de descargar de materia el pincel en la figura que alza las manos. Esta muestra una pincelada menos densa, y unos dedos largos y finos animados por brillos aplicados con rapidez. Un rasgo típico de Jordán es la existencia de una fina línea de contorno en este personaje y en los pliegues del manto ocre de Cam, mientras que Ribera prefiere ir aplicando el color en degradación para conseguir la definición de los perfiles y el claroscuro.

Al igual que en el cuadro precedente, puede percibirse una cierta ironía y una alusión velada a lo comprometido de la situación por el gesto de Cam, quien con su mano izquierda se cubre los genitales, y en el hecho de que el manto con el que Noé va a ser cubierto tenga un tono vinoso, aludiendo más explícitamente al asunto tratado. En esta ocasión los personajes también se agrupan en el primer plano, a modo de friso, haciéndose más clara incluso la influencia clásica (también presente de manera más o menos evidente en la obra de Ribera) en la figura del protagonista, cuya pose está tomada de la Cleopatra Vaticana, estatua que representa a Ariadna abandonada y dormida en la isla de Naxos.

La imprimación del lienzo es rojiza, y puede observarse un arrepentimiento en la mano con la que Cam señala a su padre, colocada en principio más baja, y en la rodilla derecha de Noé, más alta en origen.

Es la única vez que Jordán representa este episodio. El cuadro coincide en sus medidas y técnica con el anterior, por lo que parece más probable que fueran estos dos cuadros los que se tuvieran como pareja desde antiguo y no éste y el que representa a Job en el muladar, como se ha afirmado en ocasiones¹⁷ y ha llevado a atribuir a es-

17. Incluso en la ficha correspondiente (n. 56) del catálogo de la exposición *Luca Giordano*, Nápoles-Viena-Los Ángeles. 2001.

ta obra una datación dentro del período español del artista¹⁸. La cronología de la obra debe ser la de 1666-67, como la de su pareja.

*Jesucristo servido por los ángeles en el desierto*¹⁹. También este cuadro es mencionado por el padre de los Santos en el actual Salón de la Meridiana²⁰. Aparece en la Testamentaria de Carlos II, colocado en el «Quarto de Su Magd.»²¹. En 1772²² se hallaba en el claustro principal alto y allí seguía en 1776²³ y en 1789²⁴, manteniendo en 1800 la misma ubicación²⁵.

Representa el final del ayuno de Cristo en el desierto, tras haber sido tentado tres veces (Mateo 4, 11 y Marcos 1, 12-13) en una composición apaisada, casi como en un friso, con los protagonistas de perfil. Las formas son rotundas, bien definidas, modeladas con una pincelada empastada, que se hace más libre en las figuras de los ángeles, típicamente jordanesco el de la izquierda, representado en una postura que repetirá en múltiples ocasiones. Las formas monumentales y la composición clara recuerdan obras de Andrea Vaccaro, como la Oración en el Huerto, de las Carmelitas de Peñaranda de Bracamonte. Es una obra que ha suscitado varias dudas en cuanto a su cronología, y generalmente se ha pensado que pertenecía al período español del artista. Sin embargo, Ferrari y Scavizzi en la última edición de su monografía so-

18. Así Griseri, A., en *Luca giordano «alla maniera di» Arte Antica e Moderna*. 1961, p. 434, defendiendo incluso una fecha cercana a la realización de los frescos de San Antonio de los Alemanes.

19. 163 x 333 cm. n. inv. 10014805. Ferrari-Scavizzi n. A 339.

20. De los Santos, F., *o.c.*, p. 97, «Otro de Christo Señor Nuestro en el Desierto, sirviendole los Angeles la comida», y lo menciona también como obra «de Lucas Jordan, imitando al Tintoreto».

21. Yten otra pintura de tamaño del antecedente digo de quatro baras de largo y tres de alto con marco dorado de nro. señor en el desierto de mano de Jordan tassado en ochocientos ducados...800.

22. Ponz, A., *Viage de España*, 1772, t. II, Madrid. Aguilar 1988 p. 387 lo menciona de la siguiente forma «También se han puesto en el extremo de este lado del claustro —se refiere al ala de poniente del claustro principal alto— dos cuadros grandes de Jordán, y son: la Degollación de los Inocentes y Jesucristo servido de ángeles, que le suministran alimento».

23. Según el *Verdadero orden...*: 23. Cristo en el desierto servido por ángeles...OG Jordán.

24. Puesto que en la testamentaria de Carlos III también era una de las «Pinturas del Palacio que estan depositadas en el Monasterio»: 78. Otro de la misma medida (once pies y medio de ancho y ocho y medio de alto) representa á Cristo en el Desierto y los Angeles que sirben la Comida original de Jordan en...12000.

25. CEÁN BERMÚDEZ, *o.c.*, p. 343, «con figuras del tamaño del natural (...) Cristo servido de ángeles en el desierto».

bre el pintor lo fechan hacia 1683 «en los mismos años de su actividad en Florencia», aunque en 1966²⁶ lo databan en el período español. Efectivamente, en los años comprendidos entre 1675 y 1680 se aprecia un interés renovado en la obra de Jordán por el clasicismo y el novecentismo de hacia 1630, con un suave difuminado en las carnaciones de las figuras, siempre bien definidas y por una iluminación clara y un colorido brillante, en la línea de Poussin y Le Brun. Características que, a pesar del estado actual del cuadro, pueden apreciarse en la obra, con la luz crepuscular tan típicamente veneciana o por las fuertes notas cromáticas de la túnica y manto de Cristo, del que destaca la perfección del dibujo de su mano izquierda, en un escorzo imprescindible para entender el tema, la victoria de la tentación y el premio divino que le corresponde. Cristo señala a unas piedras, que sirven para resaltar la aridez del entorno, pero que también son el símbolo de su ayuno al negarse a convertirlas en panes para mitigar su hambre.

Jordán trató el tema ya en su juventud en un lienzo que formó parte de la colección napolitana de Ferdinand van den Eynden²⁷, fechado hacia 1658 y que ha sido identificado recientemente con una obra aparecida en 1998 en el mercado anticuario²⁸. Presenta una composición similar aunque invertida y una técnica más filamentososa en la que son patentes los recuerdos de Rubens²⁹. Otra versión se hallaba en Nápoles en 1698³⁰. Por último, Ferrari-Scavizzi mencionan una derivación, «casi totalmente de taller», de este cuadro en la colección Escalar de Roma.

Job en el muladar³¹. La testamentaria de Carlos II menciona este cuadro en la «Galería de Su Magd.»³². En 1772 estaba en la «sala

26. Ferrari, O., y Scavizzi, G., *Luca Giordano*, 1966 t. II, p. 242.

27. Mencionado en el inventario de su colección redactado por el propio pintor en 1688 como «Cristo nell'orto nutrito dagli angeli», con unas medidas de 11 x 6 palmos (Ferrari-Scavizzi, *o.c.*, p. 400).

28. Fue vendido en Sotheby's de Londres el 9 de julio de dicho año, las medidas del lienzo son 182 x 288 cm. Está reproducido en SCAVIZZI, G. *Nuovi quadri di Luca Giordano. Ricerche sul '600 napoletano* 1999. Nápoles 2000 p. 144.

29. En concreto del Banquete de Herodes, hoy en la National Gallery of Scotland, de Edimburgo, pero entonces en la colección napolitana de Gaspare Roomer.

30. FERRARI-SCAVIZZI, *o.c.*, p.397, mencionan entre las obras de paradero desconocido un «Cristo nutrito dagli angeli nel deserto», que medía 8 x 6 palmos en la colección de Francesco Montecorvino, cuyo inventario se redactó el 29 de julio de 1698.

31. 202 x 173 cm. n. inv. 10014802. FERRARI-SCAVIZZI n. A 356. *Luca Giordano*. Nápoles-Viena-Los Ángeles 2001, n. 85.

32. Yten otro quadro del mismo tamaño (tres varas de alto y dos y media de ancho) de Job con su marco dorado de mano de Jordan tassado en mill ducados...1000.

principal» del palacio de Felipe II³³. En 1776 se encontraba en el claustro alto³⁴, al igual que en 1789³⁵ y en 1800³⁶.

Se representa en él lo narrado en Job 2, 10-13, mostrando al protagonista en el estercolero, desnudo y cubierto de llagas. Sus amigos Elifaz de Temán, Bildad de Suj y Sofar de Naamat acaban de llegar y comentan el estado de postración de Job, mientras su mujer se marcha subiendo las escaleras del segundo plano. Jordán separa el mundo de la miseria de Job del de la opulencia e ignorancia de sus amigos, quienes con su actitud ofenden a Dios, mediante una empalizada de madera. Job aparece aislado, en un terreno impuro, iluminado violentamente, en el lugar en el que se encuentran las dos diagonales que definen la composición, una marcada por su propio cuerpo (en una postura similar a la del san Andrés de Ribera, del Museo de Budapest) y la otra por la cabeza y el brazo del amigo más joven.

Su datación ha oscilado entre los años 1684-85 por quienes la consideran una obra típica de la denominada «maniera scura» del pintor y 1696 por quienes creen que se trata de una obra a la manera de Ribera hecha en España, como Griseri³⁷. Ferrari y Scavizzi³⁸ afirman que «se relaciona efectivamente con las obras del período español», pero en la ficha correspondiente lo fechan en 1684-85. Para complicar más las cosas, el cuadro no es mencionado por el padre Francisco de los Santos, lo que parecería avalar una datación española del mismo, incluso posterior a 1697. Esto no ha impedido que haya autores³⁹ que consideren que se trata de una de las obras que según dicho escritor decoraban la galería (alta) oriental del palacio del monasterio en la que

«assi á la parte de las ventanas, como á la correspondiente, se visten las paredes de numerosas Pinturas originales, por to-

33. PONZ, *o.c.*, p. 441, afirma: «La historia de Job es pintura de Jordán».

34. Según el *Verdadero orden...*: 8. Job en el muladar con sus amigos...O Jordán.

35. En la testamentaria de Carlos III, dentro de las «Pinturas del Palacio que estan depositadas en el Monasterio»: 88. Otro Quadro de seis pies y medio de ancho y siete y tres quartos de alto: representa el Santo Job llagado con su muger y los amigos, marco dorado: original de Jordan: en...4000.

36. CEÁN, *o.c.*, p. 342.

37. *O.c.*, p. 434.

38. *O.c.*, p. 280.

39. Es lo que se hace en la ficha correspondiente (n. 85) del catálogo de la exposición Luca Giordano. Nápoles-Viena-Los Ángeles. 2001.

da su longitud, unas de Jusepe de Rivera, que son las mas; otras de Lucas Jordán, imitando al Ticiano».

Lo que parece algo excesivo, al tratarse de una referencia demasiado genérica.

El cuadro desde luego recuerda mucho el naturalismo de Ribera, como se aprecia en la representación de los pies sucios de Job, en su musculatura flácida y en el verismo con el que se han pintado sus llagas, pero se ha realizado a base de pinceladas anchas, con una factura bastante suelta, como se advierte en las figuras del fondo o en la parte de la ropa del hombre más joven que queda en sombra. Pero eso no impide que Jordán use una pincelada más empastada para los rostros de los protagonistas, en los que ha hecho un estudio de las tres edades del hombre. También en las zonas más iluminadas la pincelada se hace más densa, adecuándose siempre a las características del objeto a representar, así las piedras del primer plano se hacen con pinceladas muy anchas, mientras las materias en descomposición y las hierbas se trazan con pinceladas cortas y rápidas y lo mismo puede decirse de las telas y de las sombras del cuerpo de Job, realizadas a base de veladuras. Aparece de nuevo el trazado de los perfiles con una línea más oscura, como en los dedos de la mano que señala del personaje de la izquierda o en el vientre de Job. La gama cromática es reducida, con una entonación argétea, pero presenta una sutil armonía de matices entre complementarios al contraponer el manto rojo y túnica ocre del anciano con la vestimenta ocre, el manto verdiazulado y el turbante azul del más joven. Características que podrían abogar, siempre con las debidas reservas ante la obra de un pintor tan versátil, por una fecha situada hacia 1694.

Magdalena penitente⁴⁰. No es mencionada en la Testamentaría de Carlos II, pero sí en 1772 por Antonio Ponz⁴¹, en 1776⁴², y en 1800 por Ceán, como colocada en el «claustro alto principal»⁴³.

40. 100 x 80 cm. n. inv. 10014767. Ferrari-Scavizzi (n. A 536) la ubican en la «Iglesia antigua».

41. PONZ, *o.c.*, p. 386, «Encima de otra puerta del claustro que da entrada al aula de Moral está colocada una Magdalena, la cual es copia de la que hay de medio cuerpo en la sacristía ejecutada por Ticiano. Esta copia dicen ser de Jordán; pero se puede sospechar muy bien que sea de otro».

42. Según el Verdadero orden...: 1. Sobre la puerta (de la Aulilla de Moral): Una Magdalena... C (copia) Ticiano.

43. CEÁN BERMÚDEZ, *o.c.*, p. 342, «con figuras del tamaño del natural (...) una Magdalena que copió del Ticiano».

Es una interpretación del conocido modelo de Tiziano, enviado a finales de diciembre de 1561 a Felipe II⁴⁴, perdido en un incendio en Gran Bretaña en 1873⁴⁵, y que se conoce gracias a las versiones de Capodimonte y el Ermitage y a la descripción que del mismo da Vasari⁴⁶. El original se encontraba precisamente en la Sacristía del Monasterio⁴⁷.

En la obra de Jordán los colores son más suaves que en el maestro veneciano, este detalle, junto con el hecho de presentar desnudo uno de los senos de la penitente, resta dramatismo a la figura a pesar de la presencia de las lágrimas, tomadas del modelo original pero hechas con la precisión de un primitivo flamenco. El pintor utiliza incluso la técnica del «impresionismo mágico» de Tiziano, con pinceladas desflecadas en la camisa, mientras la representación naturalista de la calavera constituye un recuerdo de Ribera. El rostro lleno es inconfundiblemente de Jordán, pero la expresión de dolor se ha suavizado recordando a Guido Reni y el clasicismo boloñés. En suma, lo que presenta el cuadro es la actualización de un modelo de prestigio a través de las distintas experiencias de la pintura italiana del siglo XVII, el naturalismo, el clasicismo y el neovenetismo evidente en la elección del modelo. En la gama cromática predominan los rosas y grises, que destacan ante un cielo crepuscular, presente también en los distintos

44. El secretario García Hernández lo menciona en una carta de dicho año al rey de la siguiente manera: «el quadro de la Madalena me dio Ticiano y lo embio al marques de Pescara con la letra de vuestra magestad». Vid. CHECA, F. *Tiziano y la monarquía hispánica*. Madrid 1994, p. 316.

45. Es lo que se afirma, sin precisar más las vicisitudes de la obra, en VV.AA. *Tiziano*. Venecia-Washington 1990, p. 336.

46. Es la obra descrita en las *Vite...*, Florencia. 1568 (cito por la edición de G. Milanesi. Florencia 1881, p. 454) como «con los cabellos que le caen sobre los hombros, alrededor de la garganta y sobre el pecho, mientras ella, levantando la cabeza con los ojos fijos en el cielo, muestra su contrición en el enrojecimiento de los ojos y en las lágrimas el dolor por los pecados, por lo que esta pintura emociona mucho a cualquiera que la mire, y lo que es más extraordinario, aunque es bellísima, no incita a la lascivia sino a la compasión». En realidad Vasari no pudo ver el original, que ya había sido enviado a España cuando él escribe su obra, pero sí una de las versiones autógrafas.

47. Donde la describen el padre DE LOS SANTOS, *o.c.*, p. 52, «Sobre la (cornisa) del lavatorio, frontero de la ventana que está al otro lado, se vé el celebrado Lienço de la Magdalena, de mano de el Ticiano, que estava en esta misma pieza, de quien andan tantas Copias por el mundo» y PONZ, *o.c.*, p. 365, «siguen dos de los mejores cuadros que aquí hay de Ticiano, y son: el primero, un fariseo, que hace a Cristo la pregunta sobre pagar el tributo al César; el segundo es una Magdalena, bien conocida por las infinitas copias que de ella se ven; está mirando al cielo en aspecto de penitente. Las figuras de estos cuadros son de medio cuerpo».

ejemplares de Tiziano, aunque de forma más dramática. Pienso que el cuadro se ha infravalorado debido a su estado de conservación y a estar colocado en alto, sobre una ventana, en un ámbito de difícil acceso. No se trata de una composición que presente especiales dificultades para Jordán por su complejidad o tamaño, no necesitando la colaboración del taller para dar una interpretación de una obra muy famosa en su época, por lo que hasta que no se restaure habrá que limitar la «amplia colaboración» del taller que Ferrari y Scavizzi creen ver en la obra⁴⁸. Las variaciones que aporta Jordán a la misma son suficientes como para limitar la intervención de los ayudantes, a pesar de detalles poco afortunados en el cielo y en el pomo de perfumes, algo desmañado en su ejecución y que tal vez se encuentre repintado.

A pesar de no aparecer mencionada en la Testamentaria de Carlos II y de que las referencias documentales posteriores no son claras se admite generalmente que se trata de una obra pintada hacia 1694.

*Jael y Sisara*⁴⁹. El cuadro no es mencionado en la testamentaria de Carlos II, aunque sí lo recogen Ponz⁵⁰, la relación anónima de 1776⁵¹ y la testamentaria de Carlos III⁵². Hallándose en 1800 en el «claustro alto principal»⁵³.

El tema del lienzo corresponde a Jueces 4, 18-21. Mostrando el instante de mayor tensión emocional, el previo al desenlace de la acción. Sisara, general cananeo vencido por los israelitas, huye tras la derrota y se refugia en la tienda de Jael (o Yael); mientras duerme ésta coge uno de los clavos de la tienda y un martillo, hundiéndole el clavo en la sien.

El lienzo es ocupado exclusivamente por los dos protagonistas. Jael en pie, vistiendo una túnica blanca y sobretúnica rosa con fle-

48. Además de pensar que la Magdalena conservada en el Museo de pintura (Ferrari-Scavizzi A535) es la citada por Ponz, haciéndola depender del mismo original de Tiziano y afirmando que es obra casi completamente de taller.

49. 191 x 133 cm. n. inv. 10014800. Ferrari-Scavizzi n. A 540.

50. PONZ, *o.c.*, p. 441 (se refiere a las pinturas del palacio de Felipe II) «Hay una Jael en ademán de ir a matar con el clavo a Sisara dormido, pintura de Jordán».

51. *Verdadero orden...:20*. Jael preparándose para matar a Sisara...O Jordán (Está)

52. Aparece inventariado en «San Lorenzo el Real del Escorial. «Pinturas del Palacio que estan depositadas en el Monasterio». Claustro de arriba.: 80. Otro de siete pies y cuarto de alto y cinco y medio de ancho representa Jael que va á clabar la (sic) Cabeza á Sisara, original de Jordan marco dorado en...3000».

53. CEÁN BERMÚDEZ, *o.c.*, p. 343, «con figuras del tamaño del natural (...) la historia de Jael».

cos, sostiene en su mano izquierda un clavo y con la derecha el martillo mientras alza la vista al cielo. Sísara aparece en escorzo, dormido a sus pies y vestido con armadura. El fondo muestra un paisaje crepuscular y un lienzo de muralla, tal vez de la ciudad de Cades, junto a la cual había acampado Jéber, esposo de Jael. Las formas son llenas, con pinceladas empastadas donde incide más la luz. La factura en general es rápida pero sin que ello impida el cuidado de detalles, como el joyel que la heroína lleva en el pecho, la definición detenida de los pliegues de la parte inferior de su vestido o el que se trate de una composición estudiada, puesto que se observa un evidente arrepentimiento en el brazo derecho de la protagonista, colocado en un principio más bajo. La pincelada se hace más densa en la figura de Sísara, sobre todo en los toques de luz de su armadura, y evidencia el gusto naturalista del pintor en la representación de la escudilla en la que Jael le ha ofrecido leche, mostrando incluso la rotura en la que falta la cubierta y por la que asoma la arcilla.

El cuadro se halla muy sucio y completamente craquelado, lo que seguramente ha motivado su escasa valoración por parte de los especialistas, quienes se limitan a indicarlo como una obra realizada hacia 1694 con abundante colaboración del taller.

El tema será tratado por el pintor en varias ocasiones. Como prefiguración de María, al ser una de las mujeres fuertes de la Biblia, su representación era bastante común en la época. Así, al fresco Jordán la representa en una de las pechinas de la cúpula de la iglesia napolitana de Santa Brígida, en una de las pechinas de la capilla Merlino, en el Gesù Nuovo de Nápoles, en la bóveda del Triunfo de la Pureza Virginal, en la basílica escurialense y en la bóveda de la capilla del Tesoro de la Cartuja de San Martín, en la capital partenopea. Por lo que respecta a las obras de caballete, la más temprana parece ser un lienzo de colección particular madrileña⁵⁴ fechable en la década de 1660. La siguiente versión, datada hacia 1685, se halla en el Museo de Chambery⁵⁵ y se parece más a la del Escorial en la disposición de ambas fi-

54. Reproducido en *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: Pintura desde el siglo xv a Goya*. Madrid. 1987, p. 82, n. 32. Mide 168 x 210 cm. Se halla firmado y no se especifica su procedencia. Tal vez se trate del mismo cuadro mencionado por Ferrari-Scavizzi (*o.c.*, p. 337) que formaba parte de la colección Vissarrón en el Puerto de Santa María y que los estudiosos dan por perdido, aunque no aparece mencionado ni entre las obras perdidas ni entre las de paradero desconocido en su obra.

55. Óleo sobre lienzo, 178 x 117 cm. FERRARI-SCAVIZZI, *o.c.*, n. A408. Su autoría ha sido discutida, llegando a estar atribuido a Nicola Malinconico.

guras, aunque hay diferencias en la pose de Jael y sobre todo en la de Sísara, cuya postura está tomada del conocido grabado de Rubens con la Conversión de san Pablo. Un dibujo que repite la composición se conserva en el Cooper Union Museum de Nueva York, publicado en 1964⁵⁶ como preparatorio para el techo de la capilla del Tesoro en la Cartuja de San Martino, no puede aceptarse como obra de Jordán.

Muerte de San Juan de Dios⁵⁷. Se trata de una versión reducida del lienzo que presidía el retablo del altar mayor de la iglesia del madrileño hospital de Antón Martín, realizado hacia 1699, fecha en torno a la cual hay que situar el presente cuadro. El protagonista se halla en primer plano, de rodillas, vestido con el hábito hospitalario, abre sus brazos y eleva la vista al cielo. Según la tradición, cuando el santo sintió próxima la hora de su muerte, se incorporó de su lecho de convaleciente, vistió su hábito y, arrodillándose, abrazó una cruz, muriendo instantes después. El cuerpo permaneció durante seis horas en esa postura ante el asombro de toda la comunidad de religiosos antes de ser enterrado. En primer plano y como *repoussoir* aparecen a la izquierda una mesa baja cubierta con un paño rojo y una calavera, símbolo de la renuncia a los intereses del mundo y del propio momento representado, a la derecha están el cayado, el sombrero, el manto y un cesto con el escudo de la Orden, instrumentos con los que el santo recorría las calles de Granada pidiendo limosna.

El segundo plano está ocupado por el lecho y por dos hermanos de la Orden, mientras en la parte superior hay un rompimiento de gloria con el alma del santo ascendiendo al cielo. Hay que destacar la claridad de la composición, gracias a la presencia de un único protagonista y al negro de su hábito, lo que le hace recortarse casi como una silueta contra el resplandor que lo baña. La pose algo declamatoria recuerda el momento de la Expiración de Cristo, equiparando de esta manera al santo con el Redentor. El momento que se representa es el de la muerte, por eso la carne ha adquirido ya un tono lívido y los rasgos se hallan marcados como muestra el rostro que casi deja transparentar la forma de la calavera o el huesudo pie resuel-

56. MILKOVICH, M., *Luca Giordano in America*. Memphis, Tennessee 1964, p. 36, n. 30.

57. 137,5 x 98 cm. n. inv. 10014799. Ferrari-Scavizzi n. A 659, para quienes es una obra de colaboración y creen puede tratarse del lienzo que estuvo en el retablo del altar mayor del hospital de Antón Martín y Martínez Cuesta, J. Algunas noticias sobre «La muerte de San Juan de Dios» de *Luca Giordano*. *Reales Sitios* n. 132, pp. 14-23.

to en un escorzo perfecto. El cuadro es casi monocromático, pero se halla animado por los toques de rojo de la manta sobre la mesa (en la que se consigue la textura gruesa y basta de la misma) y el azul ultramar del manto del ángel. Hay que destacar la habilidad para conseguir que el negro del hábito del santo tenga la variedad de matices suficientes como para que no resulte plano ni pesado. La sobriedad y eficacia de los recursos utilizados recuerdan a Goya así como la figura del hermano en segundo plano con las manos juntas en oración. Entre los ángeles hay posturas y fisionomías estereotipadas. En la parte posterior del lienzo hay multitud de manchas de pintura debidas a limpiezas del pincel, habitual en muchos pintores de la época. La capa de imprimación es de color pardo grisáceo y sobre ella se aplica la pintura, a veces de forma tan leve y rápida que queda al mismo nivel que la preparación.

Para la obra destinada al altar mayor del hospital se ha conservado un dibujo preparatorio en la Galería de los Uffizi⁵⁸ realizado rápidamente con un lápiz grueso para determinar la actitud de las figuras y la composición en general, después se han perfilado con un lápiz más fino detalles como el crucifijo o las alas de los ángeles. Por último se aplican toques a la aguada para dar la sensación de volumen y para definir las zonas en sombra. A pesar de la rapidez de ejecución se advierte la meticulosidad con la que Jordán preparaba todas sus obras, puesto que en una fase avanzada de su actividad los dibujos cumplían el papel de los bocetos preparatorios requeridos por clientes más exigentes o por composiciones más ambiciosas. Así, se aprecia un significativo arrepentimiento en la figura que representa el alma del santo, dibujada al principio en sentido opuesto al que ahora presenta.

Sagrada Familia contemplando los símbolos de la Pasión. Esta obra, a pesar de lo que se afirma en la cartela del marco no puede aceptarse como un original de Jordán. Se trata de una copia de pequeño tamaño del cuadro de 1660 realizado para el altar mayor de la iglesia de San Giuseppe en Pontecorvo (hoy en el Museo de Capodimonte), levemente simplificada (faltan algunas de las cabezas de querubines) y con los personajes más estrechamente agrupados, casi sin espacio entre ellos. Pero la realización es demasiado detallada y lenta, usando una pincelada en exceso empastada, que no sabe dibujar bien las formas, por lo que éstas resultan pesadas, sobre todo la fi-

58. 319 x 284 mm. FERRARI-SCAVIZZI, o.c., n. D192. *Luca Giordano*. Nápoles-Viena-Los Ángeles. 2001 (n. 55).

gura de Dios Padre, cuyo pie parece que no tenga volumen. En los ángeles que sostienen la cruz hay evidentes desproporciones y los dedos del ángel arrodillado muestran un dibujo plano y parecen no tener estructura ósea.

Se desconoce la procedencia del cuadro, aunque ya en 1965⁵⁹ se rechazó su atribución a Jordán proponiendo su inclusión en el catálogo de Giuseppe Simonelli, discípulo del maestro. Por mi parte, mientras no se estudie mejor la obra de este último, quien no es un gran maestro, pero suele presentar un dibujo correcto, prefiero considerarlo una obra anónima, tal vez del siglo XVIII.

Es interesante señalar la existencia de una copia del cuadro de Pontecorvo en la Universidad Central de Barcelona (depósito del Museo del Prado) y de otra reducción, en el palacio real de Aranjuez⁶⁰ de mejor calidad que la presente, aunque tampoco se pueda aceptar su carácter autógrafo.

59. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid 1965 p. 451. La obra está ejecutada al óleo sobre lienzo y mide 146 x 118 cm.

60. Mencionada en el catálogo de la exposición *Luca Giordano*. Nápoles-Viena-Los Ángeles 2001, p. 136 que ignora la pertenencia a El Escorial.