

# LUCAS JORDAN

EN EL CASON DEL BUEN RETIRO  
LA ALEGORIA DEL TOISON DE ORO



**Rosa López Torrijos**

MINISTERIO DE CULTURA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS

Dup. 117

Sig.: Dup. 117  
Tít.: Lucas Jordán en el Casón del Bue  
Aut.: Lopez Torrijos, Rosa  
Cód.: 1062590





1985

AL-43512 75(46)Jor(1)

Rep. 117

# LUCAS JORDAN

EN EL CASON DEL BUEN RETIRO  
LA ALEGORIA DEL TOISON DE ORO

Por

**Rosa López Torrijos**

MINISTERIO DE CULTURA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS  
SUBDIRECCION GENERAL DE MUSEOS

THE HISTORY OF THE

... ..

...

**U**NO de los ciclos mitológicos más completos de la pintura española del siglo XVII, corresponde al antiguo conjunto palaciego del Buen Retiro, al edificio conocido como el «Casón», en cuya sala principal se representaron los trabajos de Hércules y el origen de la Orden del Toisón, obra realizada por Lucas Jordán.

Este ciclo es, como veremos seguidamente, uno de los de análisis más complicado de la pintura española, dada la riqueza de alegorías que contiene.

La obra se corresponde perfectamente con la última etapa del reinado de Carlos II. Con el barroco más exuberante y las alegorías más complejas, se trata de convencer al espectador de la magnificencia y la grandeza de un linaje, que, observado directamente, en su heredero viviente y en sus hechos contemporáneos, no da sino impresión de debilidad y agotamiento.

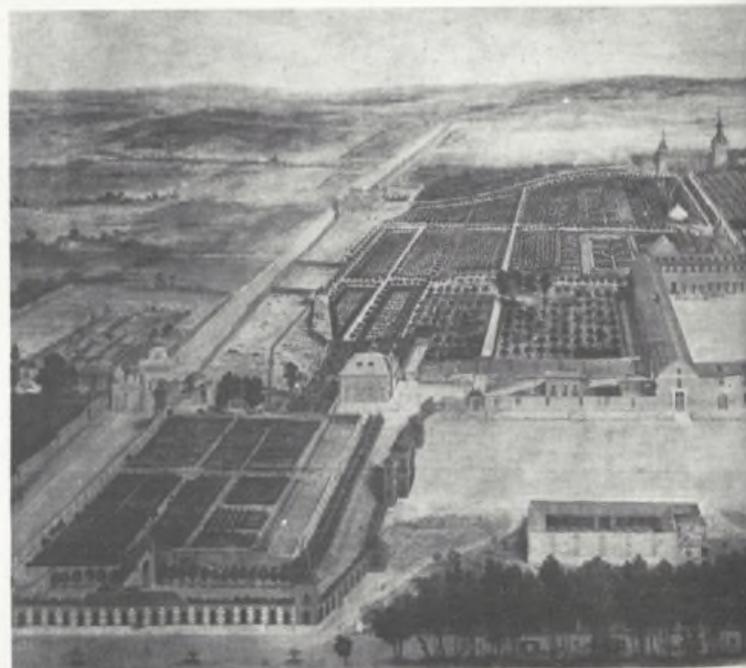
El siglo se cierra con la decadencia, incluso física, de los Austrias españoles y la obra de Lucas Jordán viene a ser la apoteosis final de ese gran teatro barroco, en que, próximo el fin del espectáculo y la vuelta del espectador a la realidad, gusta de recargar la escena, en un esfuerzo final por suplantar la realidad con la fantasía.

El techo es el único fresco de Lucas Jordán, de todos los que había en el conjunto del Casón, que ha llegado a nosotros, si bien restaurado en varias ocasiones y transformadas o perdidas algunas de sus partes, como veremos seguidamente.

El edificio elegido formaba parte del conjunto arquitectónico del Buen Retiro.

Como se recordará, en la época de Felipe IV se levantaron junto al antiguo Cuarto Real de San Jerónimo, edificios y jardines que sirvieron no solamente de residencia real, sino también de lugar de esparcimiento y de recepción pública y oficial de los monarcas.

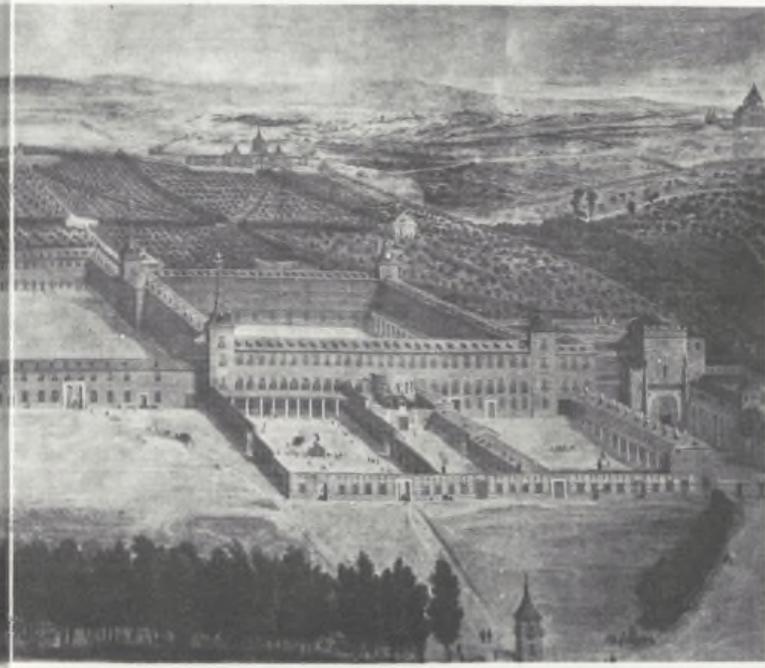
Dentro del conjunto levantado por orden del Conde Duque destacaba el palacio, de planta cuadrada, con pórtico central y torres en los extremos. Detrás del lienzo oriental y en comunicación con él, se levantó otro pequeño edificio que es el que ahora nos interesa.



Su construcción fue algo posterior a la del palacio propiamente dicho, según puede verse en el lienzo contemporáneo con la vista del conjunto, conservado hoy en el Palacio Real de Madrid (1), el cual muestra la totalidad del recinto y, en el centro, el edificio del Casón aún sin techo.

Por el contrario, en el plano de Madrid hecho en Amberes en 1656, en la parte correspondiente al Buen Retiro, puede verse ya el edificio del Casón terminado y su situación exacta dentro del conjunto.

En efecto, algo después de la inauguración del palacio del Buen Retiro (1632), se encargó al mismo arquitecto del Real Sitio la construcción del edificio conocido ahora como Casón; el documento, firmado por el rey, indica a Alonso Carbonel que debe estar terminada la obra para 1638: «Por cuanto se ha tenido por conveniente para el mayor adorno de la Casa



Palacio y jardines del Buen Retiro. Madrid. Palacio Real.



Palacio y jardines del Buen Retiro. Plano de Madrid de 1656.

Real del Sitio del Buen Retiro, que se haga un salón entre los dos jardines altos de las flores y por la experiencia que se tiene del cuidado e inteligencia de Alonso Carbonel, Maestro mayor de las Obras del dicho Sitio, le he mandado se encargue ésta, habiéndosele señalado para esto 26.000 ducados que se ha tenido por justo valor, con beneficio conocido de mi Real Hacienda. Pagados 6.000 ducados luego para comenarla y otros 6.000 a primero de Abril; otros seis a mediados de Julio y 4.000 a mediados de Septiembre y otros 4.000 a mediados de Noviembre, todos deste presente año de 637, dando acabado el dicho salón en todo el mes de enero del año que viene de 638» (2).

La disposición del salón viene indicada en otro documento firmado por Alonso Carbonell: «Habiendo hecho tanteo conforme a las trazas de Su Majestad, Dios le guarde, vio del salón y las escaleras y entresuelos, todo acabado y rematado con balcones en las ventanas de los entresuelos que todos están dibujados en la planta, y el balcón que ha de dar la vuelta a todo el salón con sus trabotantes, hechos todos los adornos en la cornisa del dicho salón, conforme está, con sus puertas y ventanas en el dicho salón, con dos aces y las de los aposentos y chapados correspondientes con el cuarto, y de la misma forma por la parte de afuera, la fábrica y fachadas de un lado y otro hecho de cantería, las ventanas y espejos y lo demás que va en el blanco, conforme lo dibujado en el alzado y lo que en él se ve» (3).

En el reinado de Carlos II, se advierte reiteradamente al rey de la mala situación de muchos edificios del Buen Retiro y en 1692 se repara el Casón (4). Al parecer el edificio recibe en estas fechas su remate final y su destino definitivo según el testimonio de Palomino: «determinó S. Majestad, que se acabase aquella gran pieza del Retiro, que por haber estado informe hasta entonces, la llamaban el Casón y ahora es

el más celebre salón que tiene monarca y sirve para las funciones regias, de embajadas y otras semejantes» (5).

El «célebre salón» del Casón estaba precedido de una antecámara en el lado occidental y una pieza con salida a los jardines en el lado oriental, todas ellas fueron decoradas en aquellos años finales del siglo XVII por Lucas Jordán (6).

Desgraciadamente los restos que actualmente se conservan del Casón son escasos y tan alterada está su primitiva estructura que no deja traslucir siquiera, la disposición original de las habitaciones, pudiendo decirse que sólo se ha respetado del primitivo edificio el techo pintado por Lucas Jordán.

Del aspecto interior que presentaba originalmente el Salón del Casón, nos podemos hacer idea por un dibujo de 1708 hecho por Robert de Cotte, y conservado en la Biblioteca Nacional de París, que publicó Bottineau (7). La habitación tiene cinco divisiones en cada uno de los lados mayores que daban a los jardines, y a cada uno de ellos corresponde, en el nivel superior, un hueco de ventana, con balcón interior y, más arriba, en el arranque de la bóveda, una ventana de tamaño menor, abierta al interior por medio de lunetos en la bóveda, estos últimos son los únicos huecos originales conservados en la actualidad.

Las primeras noticias sobre la decoración del Casón, que es lo que aquí nos interesa, son, como hemos dicho, las de Palomino que describe las tres habitaciones del Casón (8). Años más tarde, Ponz elogia el Casón como la «obra más considerable del Retiro, así por su buena arquitectura exterior, aunque sencilla, ideada por el marqués de Crescenci, como porque Jordán, pintándolo al fresco, echó en él todo el resto de su habilidad» (9), señalando los daños que sufría el edificio por la humedad (10).

Ponz fue el primero también en recomendar la conservación de las pinturas y a su consejo se debe la primera restauración de la bóveda, hecha por José del Castillo (11), y los grabados de sus composiciones que estudiaremos más adelante.

Ceán, en 1800, al hablar del Casón, describe las tres piezas citadas por Palomino y Ponz (12).

Es en el siglo XIX cuando sufre el Casón los mayores daños de su historia.

Después de la invasión francesa quedaron arruinados muchos edificios del Retiro, excepto el Casón, y quizás por ello, el Salón principal sirvió en 1834 como Salón de Sesiones del Estamento de Próceres, para lo cual se borraron los frescos de las salas adyacentes y la decoración bajo la cornisa, que representaba las hazañas de Hércules en el salón principal (13), quedando pues bárbaramente mutilados los frescos de Jordán.

También en el siglo XIX se amplió el edificio con crujías laterales y se hicieron las fachadas de oriente y occidente (14) lo que ha permitido la mejor conservación del techo de Jordán y la imposibilidad de reconocer el proyecto original de Carbonel para el Casón.

Las pinturas que se salvaron en 1834 sufrieron después varias restauraciones.

En 1878 el edificio del Casón se destinó a Museo de Reproducciones Artísticas y en 1880 se encargó la restauración de sus pinturas murales al pintor Germán Hernández, según se indica en el primer catálogo del museo, editado en 1881 (15).

En el presente siglo se hizo una nueva restauración de las pinturas, en 1918-1932, por José Garnelo (16) y más modernamente, después de 1959, se han vuelto a restaurar, esta vez por un equipo del Museo del Prado, bajo la dirección de Manuel Pérez Tormo (17).

Entre las pérdidas y las restauraciones que han alterado el proyecto original de Lucas Jordán —como veremos oportunamente— el conocimiento directo que podemos tener en la actualidad de la obra del Casón, se limita a parte del techo de su sala principal.

También tenemos noticias por De Dominici, de una serie de bocetos de estas obras, que fueron enviados a Luis XIV (18) y que, posiblemente, sean las dieciséis *Hazañas de Hércules*, mencionadas por Posse en una colección particular de Viena y que fueron subastadas en 1811 (19), ignorándose su paradero posterior, hasta que, recientemente, se han publicado ocho de ellas en colecciones españolas (20). Estos bocetos corresponderían pues, a las desaparecidas pinturas de las paredes de la gran sala del Casón.

No obstante, las pérdidas pueden subsanarse parcialmente —sobre todo a efectos de estudios iconográficos— gracias a los grabados de las pinturas que se hicieron en el siglo XVIII.

La idea de grabar esta obra de Jordán fue lanzada por Ponz como el mejor medio de difundir las obras de arte que España conservaba ocultas, señalando como de mayor interés, las pinturas del Casón. Gracias a su intervención, se procedió a copiar las pinturas de Jordán y a grabarlas al aguafuerte.

Las copias de las pinturas y los dibujos para los grabados, corrieron a cargo del pintor José del Castillo y las planchas fueron hechas por Juan Barcelón y Nicolás Barsanti, dándose la coincidencia de que todos los grabados conservados corresponden, precisamente, a las partes perdidas del Casón, por lo que estas reproducciones son hoy doblemente valiosas.

De José del Castillo se conservan actualmente en la Academia de San Fernando, nueve pequeños lienzos con las copias de los trabajos de Hércules borrados en 1834 (21).

También existe en el Casón una copia de la parte central del techo del Salón, hecha ya a finales del siglo XIX (22).

De los grabados, quedan en la Calcografía Nacional dieciséis correspondientes a la serie de los *Trabajos de Hércules* del gran salón y seis correspondientes a la antecámara (dos medios puntos con la *Guerra de Granada* y cuatro pechinas con las *Partes del mundo*) (23).

Con todo esto y, naturalmente, las pinturas, bocetos y dibujos originales conservados, ha de realizarse actualmente el estudio de la obra de Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro.

Las pinturas fueron hechas hacia 1697 y la descripción más próxima a su terminación es la de Palomino (1724) quien, en el apartado correspondiente a Lucas Jordán, justifica el papel protagonista de Hércules en la conquista del Toisón, representada en el techo (24).

Después de él, Ponz (25) y Ceán (26) repiten lo mismo, es decir, se representa a Hércules como conquistador del vellocino, cosa que han repetido las descripciones del siglo XIX (27).

Es precisamente el traspaso a Hércules del protagonismo de la conquista del vellocino de oro, lo primero que llama la atención de aquellos que quieren informarse sobre lo representado en el Casón.

La expedición de los argonautas al mando de Jasón y la conquista del vellocino de oro por éste es uno de los ciclos más largos y conocidos de la mitología clásica. Según las fuentes clásicas, Jasón, para recuperar el reino de su padre, que su tío Pelías retenía indebidamente, debía entregar antes a éste el vellocino de oro del carnero que salvó a Frixo y que se encontraba en la Cólquida. Para ello Jasón llamó a los mayores héroes de su tiempo (Hércules, Teseo, Meleagro, Cástor y Pólux) (28) y a Atalanta; también encargó a Argos la construcción de la nave —bautizada con el nombre del constructor— que les llevaría hasta la meta y que daría

nombre a los célebres expedicionarios: argonautas. Una vez en la Cólquida, Jasón, con la ayuda de Medea, consiguió apoderarse del vellocino de oro que llevó finalmente a su patria.

Hércules figura en la lista de los argonautas que da Apolodoro pero hay confusión en lo que se refiere a su participación en la empresa final y, desde luego, no figura nunca como conquistador del vellocino de oro (29).

Pero antes de entrar en el estudio de la iconografía del techo del Casón, recordemos algunos datos sobre la Orden del Toisón.

La Orden del Toisón, como es sabido, fue traída a España por Carlos V, heredero del ducado de Borgoña, donde Felipe el Bueno la había fundado en 1430. Felipe de Borgoña había recogido el propósito de su padre, Juan sin Miedo, de recuperar Tierra Santa a los infieles y eligió para su orden la historia de Jasón que tuvo que conseguir el vellocino para recobrar el reino usurpado por su tío. «Jason's quest was apparently equated with that of the knights of the Order —the recovery of the Holy Land still in the hands of the Turks» (30).

Por esta causa Jasón se hizo popular en la corte de Borgoña donde aparecieron las obras de Raoul Lefèvre *Jason*, Michaut Taillevent *Le songe de la Toison d'or* y Guillaume Fillastre *La Toison d'or* (31).

El propósito del fundador de la Orden fue pues —como era tradición en la Casa de Borgoña— de carácter religioso: la gloria de Dios y la defensa de la religión cristiana como recuerda la inscripción de la tumba del duque de Dijon: «Pour maintenir l'Eglise qui est de Dieu maison/ J'ai mis sous le noble Ordre, qu'on nomme la Toison» (32).

La finalidad religiosa de la Orden chocaba en cierto modo con el origen pagano de la divisa y, bien por esta causa, bien por las alusiones desagradables que la deslealtad de Jasón,

reflejada en su historia, proporcionaba a la política de Borgoña, el obispo de Chalons y canciller de la Orden, Jean Germain, comenzó a identificar el Toisón con la zalea del Gedeón bíblico, que Dios hacía aparecer mojada o seca para comunicar al caudillo israelita su futura victoria sobre el enemigo (Jueces 6, 36-40). Este hallazgo del obispo de Chalons hizo que, a partir de entonces, se tomara como referencia del origen de la Orden a Jasón y Gedeón desplazando el héroe bíblico al mitológico en los textos (33).

De esta forma se cristianizó a Jasón, labor no muy lejana a lo que se había hecho con el Ovidio «moralizado» y a lo que solían hacer los moralistas con alegorización de la mitología. Esta persistencia de la visión medieval ha sido señalada también por Sez nec: «This very partnership, bringing out as it does the parallelism between sacred and profane, serves admirably to illustrate the persistence of the medieval point of view» (34).

Así pues, el origen de la Orden del Toisón en el país de su fundación estaba vinculado a la mitología a través de Jasón. Hércules, muy conocido también en la corte borgoñona y ensalzado como fundador de la familia, no aparece, sin embargo, relacionado con la conquista del vellocino de oro.

En España, por el contrario, Jasón era un personaje bastante extraño.

En el siglo XIV, en el *Libro de los Exemplos*, se confunde ya a Perseo con Jasón, llamando a este último hijo de Júpiter y atribuyéndole las aventuras de Perseo. Esta confusión y desinterés siguió incluso después de introducida y apreciada en España la Orden del Toisón, y, si la presencia de la Casa de Austria en España, ocasionó una revalorización del Hércules hispano por influencia de la Casa de Borgoña, la introducción de la Orden del Toisón no

supuso, por el contrario, el menor aumento de interés por Jasón y su historia.

Así, algunos historiadores españoles del siglo XVI, que admitían los personajes mitológicos como trasposición de personas que existieron históricamente, al llegar a Jasón lo mencionan sólo marginalmente, como compañero del Hércules Tebano (35) o confunden su historia: «Se había hecho una fusta grande llamada Argos «en que se metieron muchas personas principales de Greçia para caminar aquella jornada: y entre ellas vno nonbrado Jason, que también juntamente con Alçeo, fue tenido por capitán prinçipal de todos» (36).

En 1546, al escribir Juan Bravo *El vellocino de oro y la historia de la Orden del Toison* —traducción de la obra latina de Alvar Gómez— el autor dice que la obra se escribe «para saber el origen de la distinción que trae el emperador» y el origen lo encuentra en la Sagrada Escritura, cuando Gedeón dice a Dios: «La señal que el señor pide es en un vellocino de lana que por prenda de la victoria os demando» (37), incluyendo también un discurso que había pronunciado Felipe de Borgoña, el fundador de la Orden, rechazando precisamente a Jasón; en él, Felipe dice con palabras de Gedeón: «Y qualquiera que dessea aver galardón de hermosa honra y fama: subir al cielo por claros hechos y por obras honrese con este vellocino; y esta señal y sanctas armas del vellocino logrado con guerras dessee traer para que triumphé perpetuamente» (38). Al preguntar los caballeros de la Orden al duque si no recuerda a Jasón que luchó con muchos monstruos contestó éste que ciertamente era muy poderoso «mas porque la deidad de Júpiter a quien ellos adoravan por dios y assí lo honravan era falsa; y fueron sujetos al yugo del infierno donde agora están; no es razón que nuestra fee y religion christiana y orden este fundada en las hazañas y cosas des-

tos... y Júpiter... perescio... y el Dragon no es otra cosa sino fabula del vulgo» (39).

Así pues, España se agrupó junto a aquel sector de escritores flamencos que desviaban la atención del paganismo de Jasón a la religiosidad de Gedeón.

A esto sin duda se debe el que Jasón no aparezca representado en ninguna de las obras españolas del siglo XVI examinadas por nosotros y sólo tengamos noticia de una obra del siglo XVII con la historia de Jasón (40).

En el siglo XVII la Orden del Toisón, mal acogida al principio en Castilla por considerarla «extranjera», había adquirido ya todo el prestigio de que gozaba en Flandes y se la tenía como algo propio y la mayor distinción de la Monarquía hispana. Por otra parte, los fines expresados por Felipe de Borgoña cuando su fundación —defensa de la Religión cristiana— coincidían plenamente con las metas heredadas de los Reyes Católicos por los monarcas españoles. No es pues extraño que precisamente el último de los Austrias españoles, eligiera como decoración del mejor de sus salones, la representación del origen de la Orden del Toisón.

El techo del Casón del Buen Retiro está concebido, como es usual en pleno barroco, a manera de gran cielo abierto, en el que multitud de figuras pequeñas forman escenas independientes, aunque ligadas todas por un significado general.

La composición combina dos tipos de estructura usuales en la pintura de techos barroca; por un lado, la observada en los lados menores, la no limitación de las escenas, es decir, el arranque de la acción desde la base misma del techo, sin formas intermedias, manera empleada por Jordán en la Galería Medici de Florencia, por ejemplo; por otro, la limitación de la escena por una estructura de arquitectura fingida —recuerdo de la anterior «quadratura»— observada en los lados mayo-

res, y usada después por Jordán en la sacristía de la catedral de Toledo, por ejemplo.

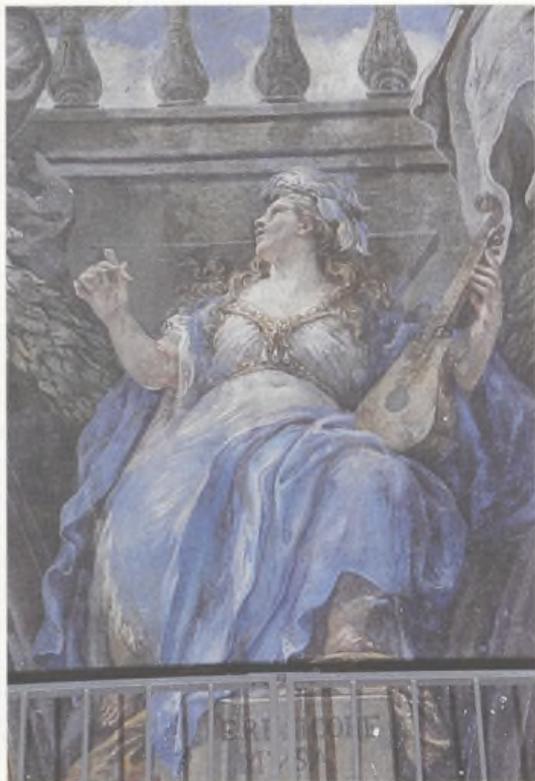
Las escenas principales se colocan así en ambos testeros de la bóveda y no en el centro de la misma, como había sido usual en la pintura renacentista.

La bóveda del Casón, de planta rectangular, está iluminada por cinco ventanas abiertas en los lunetos de la bóveda, en cada uno de los lados mayores. Uniendo el vértice de los lunetos se extiende una balaustrada fingida que limita la pintura por esta parte. A partir de ella puede contemplarse, en altura, el espacio celeste.

Desde la balaustrada fingida hasta la cornisa, la superficie inferior está dividida por los lunetos, a los que rematan figuras de filósofos y sabios de la Antigüedad, pintados imitando mármol, y decorada por las figuras de las nueve Musas en los espacios intermedios de los lunetos.

El programa iconográfico del techo empieza pues con estas figuras de las Musas que, relacionadas de izquierda a derecha, a partir de la entrada actual de la sala, son: *Erato* (actualmente la única figura que está totalmente borrada y de la que sólo queda el Cupidillo que la acompañaba), *Terpsícore*, *Euterpe*, *Talía*, *Urania*, *Calíope*, *Polimnia*, *Melpomene* y *Clío*. Cada figura dispone a sus pies de un pequeño basamento en el que va inscrito su nombre (sólo falta el de Erato que tiene unas letras ilegibles pero que no parecen corresponder al nombre de la Musa). Al frente de todas ellas, es decir, a la izquierda de la primera, aparecía originalmente el dios Apolo que fue inexplicablemente sustituido por Pan en su «restauración».

Las Musas están perfectamente identificadas, no sólo por la inscripción que figura en su base, sino por los atributos específicos con que cuenta cada una de ellas. La iconografía de las Musas se fijó atendiendo minuciosamente las indicaciones de Ripa en su *Iconología*, libro

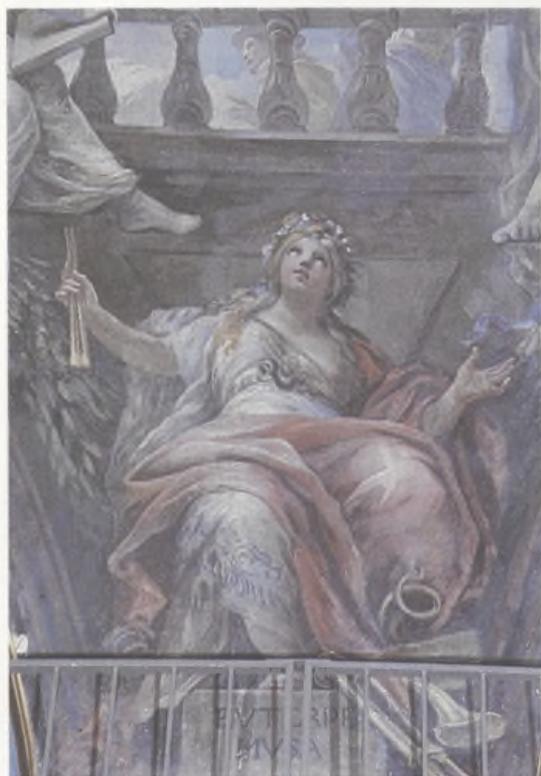


L. Jordán. Erato. Techo del Casón del Buen Retiro. Madrid.

L. Jordán. Terpsícore. Techo del Casón del Buen Retiro.

que sirvió de fuente primordial para toda la iconografía del techo del Casón.

Así, comenzando por *Erato*, la Musa dedicada al Amor, Ripa indica que ha de ser una figura graciosa, con una corona de mirto y rosas en las sienes, con una lira en la mano izquierda y un plectro en la derecha; junto a ella ha de aparecer un Cupido con una antorcha encendida (la única figura que queda en la actualidad). La presencia del mirto y las rosas está justificada, según Ripa, por la dedicación de Erato a las cosas del amor, la presencia del Cupidillo por su relación con Venus y la de los



L. Jordán. Euterpe. Techo del Casón del Buen Retiro.



L. Jordán. Talía. Techo del Casón del Buen Retiro.

instrumentos musicales porque se lo atribuyen los poetas (41).

A Erato sigue *Terpsícore*, la Musa de la Danza. Según Ripa, ha de presentar un aspecto elegante, con una cítara en la mano «como para tocarla» y un tocado de plumas multicolores, entre las cuales han de aparecer las de garza (42).

Viene después, *Euterpe*, la Musa de la Música, con un tocado de flores en la cabeza y dos flautas en la mano e instrumentos de viento a sus pies (43).



L. Jordán. Talía. Dibujo. Valencia. Museo de Bellas Artes.

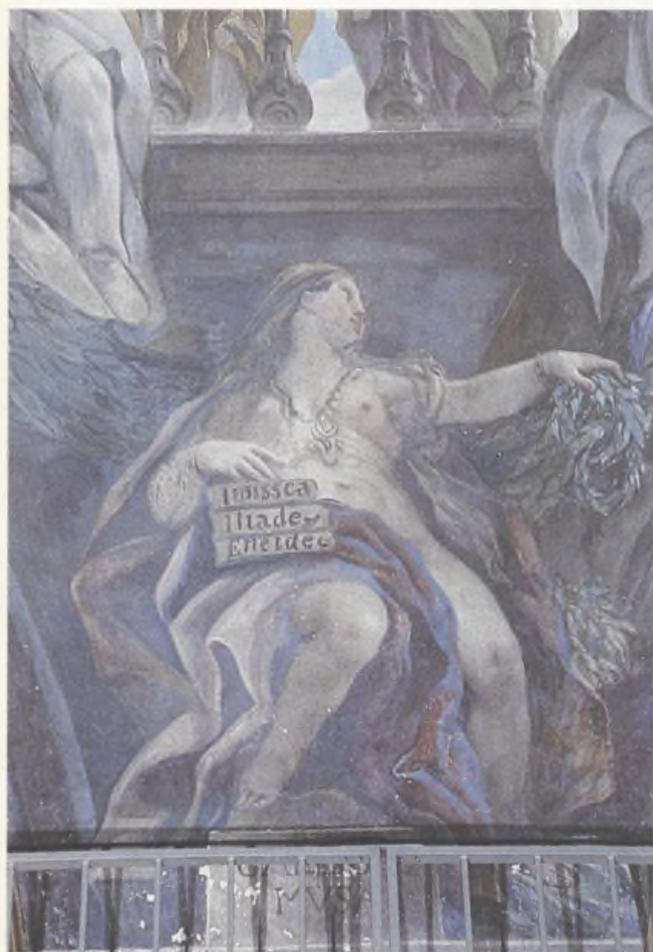
A continuación aparece *Talía*, la Musa a la que está encomendada la Comedia. Ripa recomienda representarla alegre, «como corresponde a la comedia», con una guirnalda de yedra en la cabeza, debida «a su prerrogativa sobre la poesía cómica», y con una máscara ridícula en la mano izquierda; también ha de calzar chanclos, por ser el calzado usado antiguamente por los cómicos. La imagen pintada no tiene, como es fácil observar, la máscara en la mano y sí un objeto alargado en la derecha, sin embargo, de esta Musa precisamente se ha conservado el dibujo hecho por Jordán, en el que sí

aparece representada exactamente como la describe Ripa (44), por lo que la imagen se rectificó después, en el momento de realizarla al fresco.

En el lado opuesto de la sala, la serie de Musas comienza por *Urania*, la Musa de la Astronomía. Esta ha de ir vestida de azul con una corona de estrellas y la esfera celeste en la mano izquierda, según Ripa (45). En la pintura del Casón la esfera ha sido sustituida por un libro de Astronomía, que sostiene un amorcillo;



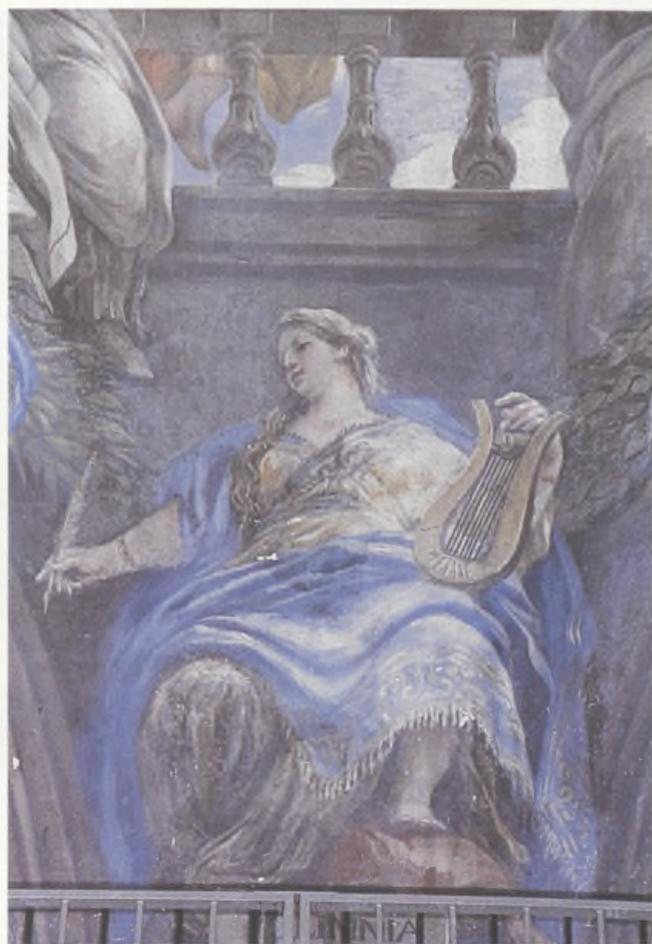
L. Jordán. Urania. Techo del Casón del Buen Retiro.



L. Jordán. Calíope. Techo del Casón del Buen Retiro.

en este caso, al no conservarse el dibujo preparatorio, ignoramos si Jordán respetó las indicaciones de Ripa en un primer momento.

La siguiente Musa es *Calíope*, Musa de la Poesía, que ha de tener la frente adornada con una cinta de oro «porque según Hesíodo es la más digna», en el brazo izquierdo guirnaldas de laurel —por ser el premio de los poetas—, y el derecho apoyarlo sobre tres libros con los títulos de *Odisea*, *Iliada* y *Eneida*, las obras más



L. Jordán. Polimnia. Techo del Casón del Buen Retiro.

famosas de poesía (46), exactamente igual a como está pintada en el Casón.

Tras *Calíope* viene *Polimnia*, a quien está encomendada la Retórica. Para la pintura del Casón se eligió la segunda versión de la Musa dada por Ripa, es decir, la que la presenta con el barbitón en una mano y una pluma en la otra (47).

La penúltima Musa es *Melpomene*, la encargada de la Tragedia. Se la ha de represen-



L. Jordán. Melpomene. Techo del Casón del Buen Retiro.



L. Jordán. Clío. Techo del Casón del Buen Retiro.

tar grave y con un rico tocado en la cabeza, con cetros y corona alzada en la mano izquierda y con un puñal en la mano derecha, ha de ir calzada con coturnos «por ser el calzado usado antiguamente por los trágicos» y tener delante suyo, en el suelo, coronas y cetros (48). El llevar Melpomene un puñal y una corona y cetros se debe, según Ripa, a que la tragedia pasa más fácilmente de la felicidad a la desgracia, lo que se indica con ambos atributos de significado opuesto, colocados al mismo nivel.

Finalmente, aparece *Clío*, próxima ya al testero de la sala. La Musa protectora de la Historia, debe estar adornada con una guirnalda de laurel «porque así como el laurel está perpetuamente verde, así la historia revive perpetuamente las cosas pasadas haciéndolas como presentes», en la mano derecha ha de sostener una trompeta «para demostrar los elogios que hace de todos los hombres ilustres», y en la izquierda un libro, que por fuera ha de tener el nombre de Tucídides, por ser a él a quien se le atribuye la historia (49). Las indicaciones de Ripa en este caso, se han seguido puntualmente, salvo el nombre de Tucídides que no aparece en el libro de la Musa, pero que quizás fue borrado en alguna de las «restauraciones».

Junto a las Musas, y coronando cada uno de los lunetos, aparecen, como hemos dicho anteriormente, las figuras de los filósofos o sabios de la Antigüedad, pintados imitando estatuas de mármol, y colocados a los lados del vértice del luneto, aunque no en todos ellos.

Actualmente se ven cinco parejas completas —algunas figuras en lamentables condiciones, por antiguas restauraciones— estando los demás vértices, hasta completar el número de diez, ocupados por nubes, de las que, en ocasiones, emergen los pies de otra pareja de filósofos.

La identificación de los personajes es, en este caso, difícil, por la ambigüedad de atribu-



L. Jordán. Figuras de filósofos. Techo del Casón del Buen Retiro.



L. Jordán. Figuras de filósofos. Techo del Casón del Buen Retiro.



L. Jordán. Figuras de filósofos. Techo del Casón del Buen Retiro.



L. Jordán. Figuras de filósofos. Techo del Casón del Buen Retiro.

tos que comparten muchos de ellos (50). En descripciones antiguas se menciona siempre a Sócrates, Platón, Aristóteles y Arquímedes, siguiendo la cita de Palomino (51).

Podría pensarse que con el conjunto de Musas y Sabios se quiere aludir a los inspiradores ideales y a los ejecutores reales de las Ciencias y las Artes en la Antigüedad, aunque es preciso recordar que los «sabios» están representados como si fueran de mármol, es decir,



L. Jordán. Figuras de filósofos. Techo del Casón del Buen Retiro.

como decoraciones pertenecientes a otra realidad distinta del resto de los personajes (52). Así pues, creemos que las Musas están, en realidad, como hijas de Mnemosine (la Memoria), encargadas por ello de perpetuar la memoria de las hazañas de los dioses y, en este caso, de los Austrias.

Para estas figuras de Filósofos se conservan, en Valencia también, tres dibujos de Lucas Jor-



L. Jordán. Figuras de filósofos. Dibujo. Valencia. Museo de Bellas Artes.



L. Jordán. Figuras de filósofos. Dibujo.  
Valencia. Museo de Bellas Artes.

dán, hasta ahora desconocidos (53) y que nos muestran estudios preparatorios para los frescos. Como podemos ver, cotejando dibujos y pinturas, se ha variado la actitud, los atributos o la colocación de algunas figuras —aunque en algunos casos puede haber intervenido la labor «restauradora»— con respecto a la pintura definitiva del salón.

Así pues, Apolo y las Musas, situadas en la base del conjunto pictórico del techo del Casón, son los que sostienen e inician el gran canto de las hazañas de los Austrias, con dos centros de interés en los dos extremos de la bóveda, donde se representan, respectivamente, el Origen de la Orden del Toisón y el Poderío de la Monarquía Española. A partir de estos temas se desarrolla un gran número de alegorías expresadas a través de figuras mitológicas y cuya interpretación detallada cuenta con algunos escollos.



L. Jordán. Figuras de filósofos. Dibujo.  
Valencia. Museo de Bellas Artes.



L. Jordán. Techo del Casón del Buen Retiro.  
Testero oriental.

En la cabecera principal del Salón (espacio primero que contemplaba el espectador que entraba desde el palacio en el siglo XVII, cuyo ingreso coincidía con el que se ha abierto ahora, al instalar el *Guernica* de Picasso en el Casón) estaba representado el eje principal de toda la acción: la entrega a Felipe el Bueno por Hércules del vellocino de oro, que el duque de Borgoña va a colgar del gran collar, fundando así el Orden del Toisón, máximo galardón de la Casa de Borgoña primero, y de la de Austria después. La escena ocupa el centro de la composición y sus protagonistas se encuentran sobre una elevación natural del terreno que les sirve de escenario. Felipe el Bueno se halla vestido con el armiño de la nobleza, y Hércules, identificado por la clava característica en la que se apoya, pisa la cabeza del dragón que, más abajo, en la serie de los *Trabajos* representada en los muros de la misma sala, se identifica como el dragón guardián de las manzanas del Jardín de las Hespérides, utilizando Jordán la misma iconografía para ambos casos.

El resto de las escenas que se incluyen en esta parte baja del tesoro aluden igualmente a



L. Jordán. Hércules entrega el vellocino de oro a Felipe el Bueno. Techo del Casón del Buen Retiro.

hazañas de Hércules que cantan la virtud del antecesor mítico de la Casa de Austria y demuestran su colaboración en el triunfo del Bien.

Ocupando el extremo izquierdo del testero se representa la Gigantomaquia, acostumbrada alegoría de la lucha del Vicio y la Virtud. La Tierra, furiosa por la victoria de Júpiter sobre los Titanes, hijos suyos, instiga a los Gigantes, hijos de la Tierra igualmente, para que se levanten contra los olímpicos. Los Gigantes acumulan rocas para escalar al cielo mientras sobre ellos caen los rayos del padre de los dioses y el ataque de Palas, asimilada a la virtud, que aparece con armadura, como todas las virtudes, y provista de lanza y frenos o riendas que recuerdan la necesidad de control. Un oráculo, sin embargo, había indicado que era condición indispensable para vencer a los gigantes que, junto a los dioses, luchase un mortal y este es Hércules precisamente (54), que aparece arrojando al vacío a uno de los gigantes y gracias al cual se consigue la victoria total.

Correspondiendo a esta escena, y en el extremo opuesto del testero, aparece de nuevo Hércules en otra de sus hazañas, esta vez individual, la lucha con Anteo, hijo de la Tierra también y símbolo igualmente del Mal, a quien Hércules da muerte.

Más al fondo, y en segundo plano, aparecen Neptuno y Anfítrite con un cortejo de ninfas; la escena alude a las bodas felices del rey del mar y la nereida puesto que ella lleva sobre su cabeza la corona de oro y piedras preciosas que le regalara Venus para su boda (55). Tal vez pudiera pensar que la presencia del enlace feliz de los soberanos del mar, alude a las felices bodas de los herederos de Castilla y Borgoña, causa de la unión de las dinastías y de que el maestrazgo del Toisón pasara de Flandes a España.

Algo más adelante y detrás de Felipe y Hércules, se ve la nave Argos que llevó a los expedicionarios hacia la Cólquide en busca del vellocino.

L. Jordán. Gigantomaquia. Techo del Casón del Buen Retiro.



En un plano superior y ocupando el espacio central, aparecen los distintos reinos heredados por la casa de Austria y colocados en el mismo orden en que aparecen en el escudo; esto es, en la parte superior, aparecen los reinos correspondientes a la herencia española: Castilla y León, Aragón, Sicilia (los tres con sus cetros correspondientes) y Granada, el último reino que completó la Reconquista; más abajo, las posesiones heredadas de los Borgoña: Austria, Borgoña, Alemania (con Flandes y el Tirol), Artois y Brabante. Al conjunto es al que se ofrece el collar de la Orden del Toisón formado por pedernales y eslabones, emblema de Juan sin Miedo y que su hijo Felipe el Bueno incorporó al Toisón, nuevo emblema de la Casa de Borgoña. El collar está sostenido por ninfas y a él acuden amorcillos a encender sus antorchas en el fuego de sus pedernales.

Sobre el conjunto de reinos se extiende a su vez una inmensa corona real a la que victorias y amorcillos adornan con olivo, el símbolo de la paz, y en cuyo centro aparece el sol que ilumina todas las posesiones asutríacas.

El sol sirve de nexo de unión con el último plano de la representación: la gran bóveda celeste sobre la que se asientan los dioses.

En la bóveda celeste se marcan algunos de los signos del Zodíaco (Tauro, Géminis, Cáncer, Leo y Virgo), algunas constelaciones del hemisferio norte (Osa Mayor, Boyero, Perseo, Casiopea (?), Pegaso, Ave, Serpiente) y del sur (Ballena, Orión, Can, Argonautas, Hidra, Copa y Cuervo). Sin embargo, en ella se señala especialmente el signo de Aries, desplazado de su lugar habitual en el Zodíaco y colocado en el centro de la bóveda; Aries, como se recordará, es la figura catasterizada del cordero que proporcionó el vellocino de oro, según el relato mitológico, con lo cual, al señalar su importancia en el cielo, se alude igualmente a la glorificación de la Orden del Toisón.



L. Jordán. Alegoría de los reinos y posesiones de la Casa de Austria. Techo del Casón del Buen Retiro.



L. Jordán. Bóveda celeste. Techo del Casón del Buen Retiro.



L. Jordán. Júpiter y dioses del Olimpo. Techo del Casón del Buen Retiro.

L. Jordán. Aguila de Júpiter. Techo del Casón del Buen Retiro.



Finalmente, como soberano del cielo, aparece Júpiter, rodeado de los demás dioses del Olimpo. A su derecha están Juno, Venus, Minerva y algunas otras diosas de las que no se aprecian los atributos, y a su izquierda Marte, Mercurio, Saturno, Plutón y otros dioses masculinos. Desde el Olimpo y enviado por Júpiter, desciende el águila del dios con una corona de laurel en el pico con la que se quiere coronar el triunfo de la Orden y la labor de España.

Todo este conjunto es pues, de una riqueza simbólica extraordinaria que se centra en dos puntos: primero la benevolencia del Cielo hacia la Orden, simbolizada por la corona que lleva el águila de Júpiter y el puesto principal dado a Aries en la bóveda celeste, y segundo, la finalidad de la Orden del Toisón, expresada a través de las hazañas de Hércules, el héroe que entrega el vello cino a Felipe el Bueno y también por el hecho de que la bóveda celeste y el Olimpo descansan sobre la corona de la monarquía hispana, que resulta así el sostén terreno del mundo divino.

Pero todo esto visto hasta ahora, sucede en un tiempo determinado, que, siguiendo el relato de la mitología, corresponde a las dos primeras edades de la Humanidad: la de Oro y la de Plata, las épocas más felices de la historia del hombre que aparecen representadas en los laterales de esta primera parte del techo del Casón (56).

En el lado izquierdo está situada la Edad de Oro, expresada por medio de una serie de figuras alegóricas que vamos a examinar seguidamente.

Quizás el texto más bello para explicar la Edad de Oro sea el de Ovidio en las *Metamorfosis*: «La Edad de Oro fue la creada en primer lugar, edad que sin autoridad y sin ley, por propia iniciativa, cultivaba la lealtad y el bien. No existían el castigo ni el temor, no se fijaban, grabadas en bronce, palabras amenazadoras, ni



L. Jordán. Edad de Oro. Techo del Casón del Buen Retiro.

las muchedumbres suplicantes escrutaban temblando el rostro de sus jueces, sino que, sin autoridades vivían seguros. No había trompetas rectas ni trompas curvas de bronce, ni cascos, ni espadas; sin necesidad de soldados los pueblos pasaban la vida tranquilos y en medio de suave calma. También la misma tierra, a quien nada se exigía, sin que la tocase el azadón ni la despedazase reja alguna, por sí misma lo daba todo; y los hombres, contentos con alimentos producidos sin que nadie los exigiera, cogían los frutos del madroño, las fresas de las montañas, las cerezas del cornejo, las moras que se apiñan en los duros zarzales, y las bellotas que habían caído del copudo árbol de Júpiter. Había una primavera eterna y apacibles céfiros de tibia brisa acariciaban a flores nacidas sin simiente. Pero además la tierra, sin labrar, producía cereales, y el campo, sin que se le hubiera dejado en barbecho, emblanquecía de espigas



L. Jordán. Ninfas y Abundancia. Techo del Casón del Buen Retiro.

de grano. Corrían también ríos de leche, ríos de néctar, y rubias mieles goteaban de la encina verdeante». (*Met.* I 89-112).

La figura elegida para representar esta Edad de Oro es la que Ripa describe en su *Iconología*: una joven rubia, sentada a la sombra de un haya (para expresar que entonces no había necesidad de vivienda), con un panal de miel en una mano y una rama de encina con bellotas en la otra (para indicar la benignidad de la naturaleza que daba alimento sin necesidad de cultivarla) (57). A sus pies un amorcillo muestra un ramo de encina.



L. Jordán. Edad de Oro. Techo del Casón del Buen Retiro.

Junto a la Edad de Oro se halla el viento (Céfiro apacible de Ovidio) que sopla suavemente sobre la tierra y a lo que alude también el amorcillo que sostiene un molinete, los animales de pluma que aparecen en la parte inferior y la mujer que acaricia las alas de un cupido, más a la izquierda (58). Detrás del viento aparece un coro de ninfas con instrumentos musicales y delante de ellas la Abundancia, con su cornucopia llena de frutos para mostrar el aspecto benefactor de la vida.

Enfrente de la Edad de Oro, en el lado derecho del mismo testero, está representada la Edad de Plata.

Según Ovidio, la generación de plata era «peor que el oro», pero más valiosa que el rubicundo bronce. Júpiter empequeñeció la duración de la primavera antigua, haciendo que el año transcurriese, dividido en cuatro tramos, a través de inviernos, veranos, otoños inseguros y fugaces primaveras. Entonces, por vez primera fueron las semillas de Ceres enterradas en largos surcos y gimieron novillos bajo la presión del yugo» (*Met.* I 113-124).

De nuevo la imagen elegida para representar la Edad de Plata es la que da Ripa en su *Iconología*, con muy ligeras variantes. La Edad de Plata, según Ripa, debe representarse por una joven sentada junto a una campana, vestida de plata, con perlas en la cabeza, la mano derecha apoyada en el arado y sosteniendo en la izquierda un manojito de espigas (59). En el techo del Casón se sigue esta iconografía pero sustituyendo la campana por la figura de la Benignidad que extiende su manto y vierte su leche sobre Hércules y que se representa también según las indicaciones de Ripa (60). El grupo se completa con un amorcillo que esparce monedas de plata a los pies de la figura principal.

La alegoría de la Edad de Plata se continúa con dos grupos de figuras. El primero compuesto por cuatro matronas, quizás aludiendo a las cuatro partes del mundo como se ha querido ver por la cabecita de toro que una de ellas lleva sobre la frente y que, naturalmente se referiría a Europa (61), y el segundo representado por las cuatro Estaciones y el Tiempo (62); y para completar la escena dos ninfas, un amorcillo con espigas y otro con uvas, primeros productos del cultivo de la tierra.

Una vez más, podemos comprobar con las figuras del Tiempo y las Estaciones, cómo se



L. Jordán. Las cuatro Estaciones y el Tiempo. Techo del Casón del Buen Retiro.

siguieron los consejos de Ripa. La *Iconología* indica que el Tiempo ha de estar representado por un viejo con alas, cubierta la cabeza con un velo verde y con un círculo (tiempo que gira siempre) o serpiente que se muerde la cola (año que siempre se repite) en la mano. Las estaciones por su parte, habían de representarse por una joven adornada con guirnaldas de mirto y flores y acompañada de una figura juvenil (niño en el Casón) para la Primavera, una mujer robusta coronada de espigas para el Verano, una mujer madura adornada con pámpanos y cornucopia de frutas en la mano para el Otoño (en el Casón es sustituida por la figura de un hombre) y una mujer vieja vestida de pieles para el Invierno (en el Casón sustituidas las pieles por una corona de ramas secas) (63).

Correspondiendo a este fragmento del techo del Casón se ha conservado un dibujo de Lucas Jordán, perteneciente a la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia 7946) (64) y que es un esbozo para los dos grupos de figuras últimamente comentadas e incluye además, el nombre de algunas alegorías, escrito al lado del personaje.



L. Jordán. Las cuatro Estaciones y el Tiempo. Dibujo. Madrid. Biblioteca Nacional.

En el primer grupo de cuatro mujeres la actitud es semejante a la de la pintura, distinguiéndose aún más los atributos de una de ellas (la que se adorna con una pequeña cabeza de toro). Junto a esta figura de primer plano aparece escrito «Fiori» y algo ilegible con la sílaba «pri...». El segundo grupo tiene mayores diferencias entre lo representado en el dibujo y la pintura, habiéndose variado el número de figuras y la composición del grupo.

En el dibujo se señalan cuatro figuras en actitudes semejantes a las cuatro del primer plano de la pintura, y el Tiempo sobrevolándolas; los nombres que aparecen escritos son el de «Primavera» para una de las del primer plano y «Estate» para una de las que revolotean en el fondo y que en la pintura definitiva no tienen atributos que pudieran identificarse como tales.

Con esto se completa la parte más extensa e importante del techo del Casón.

En el testero opuesto, la escena representada es de menor extensión. El conjunto está encuadrado por dos arquitecturas paralelas que



L. Jordán. Techo del Casón del Buen Retiro. Testero occidental.

L. Jordán. Alegoría de la Monarquía hispánica. Techo del Casón del Buen Retiro.



aparecen a modo de grandes pilares. En el centro de la composición aparece la Monarquía Española como una bella matrona, sosteniendo los cuatro cetros de sus reinos, sentada sobre la esfera terrestre, muestra de la amplitud de sus dominios, y elevada sobre unas gradas similares a las que conducen al trono. A su lado un amorcillo porta una cartela con el lema «omnibus unus». A sus pies, sobre las gradas, aparecen representado todo lo que está sometido a su dominio: la herejía (dragón), el poder temporal (león con cetro), los reinos (armiños y coronas) las riquezas (joyas y objetos de oro y plata) y los representantes de varios pueblos que, en actitud sumisa, se presentan ante ella: europeos, etíopes, eslavos y musulmanes, reyes, caudillos y soldados.

L. Jordán. Furor encadenado por la Prudencia. Techo del Casón del Buen Retiro.





L. Jordán. La Fama y otras figuras alegóricas. Techo del Casón del Buen Retiro.

En los extremos del testero hay dos alegorías de la Paz. A la izquierda el Furor, según lo describe Ripa (Hombre con ojos vendados, que se sienta sobre las armas de la guerra) (65) se ve encadenado por la Prudencia (Minerva). A la derecha, armas, estandartes y tambores aparecen también abatidos y contemplados por uno de los reyes sometidos a España. En un segundo plano se destacan varios soldados que se dirigen hacia el trono de la Monarquía hispana enarbolando el estandarte con la cruz de San Andrés —patrón de la Orden del Toisón— llevando riquezas, o conduciendo prisioneros.

Sobre la figura de la Monarquía española aparece la Fama con la palma de la inmortalidad y la trompeta que ha de difundir sus excelencias, y alrededor una serie de figuras alegóricas, que forman una corona simbólica y que

representan los bienes que produce el buen gobierno de España, entre los cuales están la Concordia —una vez más, siguiendo las indicaciones de Ripa, es decir, con su manojito de varas fuertemente atado en la mano para indicar que «ciascuna per se stessa e debile ma tutte insieme sono forte e dure» (66)— la Piedad y algunas otras no identificadas todavía (67).

La escena correspondiente a este testero se desarrolla bajo la égida de las Edades del Hierro y del Bronce, quizás por ser precisamente las guerras, lo característico de ellas, lo vencido por la Monarquía española.

A la derecha, y correspondiendo con el grupo de prisioneros que avanzan hasta España, aparece la Edad de Bronce que, según Ovidio, era «más cruel de carácter pero no por eso criminal» (*Met.* I 125-127). La figura que la representa es una joven de aspecto fiero, armada con casco cuya cimera es una cabeza de león y lanza en la mano derecha, también según la descripción de Ripa (68), a sus pies un amorcillo porta un hacha.

Junto a esta figura, y correspondiendo ya al lateral derecho del techo aparecen dos grupos de figuras que se encaminan hacia la Edad del Bronce.

El grupo más importante, el más alejado, está formado por el Terror, Minerva, Marte, la Ira y una joven con una corneja y una lechuza. De nuevo la identificación de las elegorías es posible gracias a la descripción de Ripa que recomienda representar al Terror como «una figura humana con cabeza de león y lanza en la mano (69), lanza sustituida por un látigo en la pintura de Lucas Jordán; para la Ira recomienda Ripa una joven armada que lleve por cimera una cabeza de oso de la que salga una llama y sostenga en la mano derecha una espada desnuda y en la izquierda una antorcha encendida (70), es decir, exactamente como la representación de Jordán en el techo del Casón.



L. Jordán. Edad de Bronce. Techo del Casón del Buen Retiro.

L. Jordán. El Terror, Minerva, Marte y la Ira con otras figuras alegóricas. Techo del Casón del Buen Retiro.





L. Jordán, El Terror, Minerva, Marte y la Ira con otras figuras alegóricas. Dibujo. Florencia. Galleria degli Uffizi.

Correspondiente a este grupo del techo se conserva en los Uffizi (n.º 6698) un dibujo de Lucas Jordán que muestra una primera idea del pintor para este grupo (71). En él aparecen los personajes principales con la excepción de la mujer que vuela bajo Minerva en la pintura. El dibujo tiene escritos en él los nombres de los personajes más importantes «Terror», «Ira», los nombres de los pájaros que vuelan junto al grupo «cornacchia» y «cavettola», y las indicaciones de los objetos que han de llevar los amocillos «arme».

Precediendo a este grupo y completando el espacio restante hay una serie de amocillos llevando armas, una harpía que penetra en las nubes de la Edad del Bronce (72) y un grupo de tres figuras alegóricas difíciles de identificar.

Finalmente, a la izquierda de la Monarquía española, aparece la peor de las Edades, la de Hierro: «De repente irrumpió toda clase de perversidades en una edad del más vil metal; huye-



L. Jordán. Amorcillos con armas y otras figuras alegóricas. Techo del Casón del Buen Retiro.



L. Jordán. Edad de Hierro. Techo del Casón del Buen Retiro.



L. Jordán. Edad de Hierro. Dibujo. Madrid. Museo del Prado.

ron la honradez, la verdad, la buena fe y en su lugar vinieron los engaños, las maquinaciones, las asechanzas, la violencia y la criminal pasión de poseer»... «el precavido agrimensor señaló con largas líneas las divisiones de una tierra que antes era común como los rayos del sol y como los aires... Y ya había aparecido el hierro dañino y el oro, más dañino que el hierro; apareció la guerra, que combate valiéndose de ambos y con mano sangrienta blande las armas que tintinea» (*Met.* I 127-144).

Ripa recomienda representar la Edad de Hierro como una joven con armadura de hierro, de aspecto horrible, en cuyo casco aparece una cabeza de lobo, en cuya mano derecha tiene una espada desnuda y en la izquierda un escudo

en el que está pintado el Fraude (figura con cara de hombre justo y cuerpo de serpiente con varios ramales) (73). Esto exactamente es lo que ha pintado Jordán en el techo del Casón aunque sustituyendo la espada recomendada por Ripa por una guadaña. A los pies de esta figura aparece también un amorcillo que lleva la espada suprimida más arriba.

Correspondiendo a la figura de la Edad del Hierro tenemos también un dibujo preparatorio de Lucas Jordán, que pertenece al Museo del Prado (FD 2113) que era desconocido hasta hace poco (74). En él aparecen la Edad de Hierro y el amorcillo con los mismos atributos que en la pintura aunque cambiando ligeramente la disposición del amorcillo.

El espacio correspondiente a la Edad del Hierro se completa por el lateral izquierdo del techo con un gran grupo de figuras que represen-

L. Jordán. Triunfo de Cibeles. Techo del Casón del Buen Retiro.



tan el Triundo de la diosa Tierra, identificada con Ope y con Cibeles, como es sabido.

En una gran carroza, tirada por dos leones, aparece sentada una matrona con una llave en la mano, a quien la Noche ofrece una corona de torres. En la parte delantera, va erguido un viejo guerrero con casco y lanza. A los lados van ninfas con guirnaldas de frutas, amorcillos con tímpanos y címbalos y un guerrero.

Ripa, al hablar de los Elementos, ofrece la descripción del Carro de la Tierra con iconografía casi exacta a la que aquí se observa. El texto explica la presencia de algunos elementos, por ejemplo, la llave que se le da como atributo de la tierra «porque en invierno se cierra y esconde» según el texto de San Isidoro, o los leones que tiran de su carro porque sus figuras asemejan la tarea del agricultor, ya que los leones borran sus huellas con la cola igual que el agricultor hace con la tierra al sembrar (75).

Sin embargo, esta vez es más útil el texto, mucho más amplio, de Cartari, quien designa a la diosa Tierra como la Gran Madre, también conocida como diosa Ope. El famoso manual italiano explica no ya los atributos de la Tierra (76), sino también la presencia de los demás personajes a su alrededor. Así, por ejemplo, el que va al frente del carro es uno de los Coribantes, sacerdotes de la diosa «li quali quivi stanno dritti, et armati, vogliono mostrare, che non solamente i coltivatori della terra, ma quelli anchora, che alle città et a Regni sono sopra, non hanno da sedere, ne da starsi in otio, ma che deve ciascheduno pigliare le sue armi, chi per coltivare la terra, chi per difendere la patria» (77), que van por tanto, armados con casco, escudo y lanza. También son característicos de Ope los tímpanos y los címbalos (especie de tamboriles y platillos como se ve) que llevan los amorcillos y también las guirnaldas que le ofrecen las ninfas porque «gli antichi ghirlande a questa Dea talhora di quercia, per-



L. Jordán. Triunfo de Cibeles. Dibujo. New York. Metropolitan Museum.

che così vivevano già i mortali delle ghiande prodotte da lei, come vivono hogidi del grano, e di gli altri frutti che la medesima produce» (78).

Para este grupo de Cibeles existe también un dibujo previo de Jordán, perteneciente hoy al Museo Metropolitano de Nueva York (79). El dibujo es muy similar al fresco sin variación iconográfica que interese.

Detrás de este grupo de Cibeles y sirviendo de unión con la figura de Baco colocada ya muy próxima a la bóveda celeste, queda un pequeño grupo formado por cinco figuras. En el grupo se pueden distinguir perfectamente cuatro figuras femeninas y un amorcillo que sostiene un gran ramo.

A este grupo precisamente, debe corresponder el último de los dibujos conocidos de Jordán para el Casón. La obra pertenece al Museo del Prado (F.A. 680) y ya fue identificada por Ferrari y Scavizzi (80). En él aparecen cinco



L. Jordán. Figuras alegóricas. Dibujo.  
Madrid. Museo del Prado.

personajes, uno de ellos recostado y coronado de flores o pámpanos, por lo que probablemente se trate de Baco puesto que también aparece a su lado una pantera, el animal característico del dios, como es sabido. El dibujo no concuerda en detalle con la imagen que ofrece el fresco y es, de todos los conocidos, el más alejado de lo que después se representó en la pintura definitiva. No obstante, la aparición en el extremo superior izquierdo de un sector de círculo oscuro, ha hecho pensar en la proximidad del grupo a la esfera celeste representada en el centro de la bóveda, del Casón, esta vez sí coincidente con la pintura definitiva. Probablemente se trate de una primera idea para la representación de Baco en el techo.

La decoración pictórica del Casón del Buen Retiro se completó con la serie de los *Trabajos*

de *Hércules* representados en las paredes de la sala.

Estos frescos de Jordán desaparecieron en el siglo XIX, como hemos visto anteriormente, y nuestro conocimiento de los mismos es por tanto, muy limitado. Afortunadamente se siguió el consejo de Ponz y se grabaron algunas de las obras hechas por Jordán en el Casón, entre ellas los trabajos de *Hércules* ahora perdidos, gracias a lo cual podemos estudiarlos hoy.

Las historias de *Hércules* fueron grabadas por Juan Barcelón y Nicolás Barsanti (81) según dibujos de José del Castillo. De este último artista se conservan también, en la Academia de San Fernando, nueve óleos, copias de los frescos de Jordán considerados como apuntes para el grabado y cuyas imágenes se corresponden efectivamente con toda exactitud (82). Dado que la serie de grabados es más completa nos referiremos continuamente a ella en nuestro estudio.

Según las noticias transmitidas, las hazañas de *Hércules* estaban pintadas en las paredes del Casón «desde la cornisa abajo hasta la barandilla» (83), es decir, hasta el nivel de los balcones interiores del salón, según hemos visto se le encargó en su día a Carbonel. Ponz dice que las fuerzas de *Hércules* estaban representadas «en un gran friso» y Amador de los Ríos habla de «doce entrepaños de las fenestras de una a otra parte» (84).

El aspecto interior del Salón en el siglo XVII, lo conocemos gracias a un dibujo de Robert de Cotte, hecho en 1708 y conservado en la Biblioteca Nacional de París (85). La sala tenía cinco puertas en cada uno de los lados que daban a los jardines, es decir, los mayores con cinco balcones superiores, correspondientes a cada uno de los huecos inferiores y cinco ventanas en los lunetos de la bóveda —los únicos huecos conservados actualmente—. Los balco-



L. Jordán. Hércules en la cuna. Grabado de Juan Barcelón. Madrid. Calcografía Nacional.

L. Jordán. Hércules recibe los dones de Minerva, Mercurio y Vulcano. Grabado de Juan Barcelón. Madrid. Calcografía Nacional.



nes contaban, además, con unas amplias molduras a modo de marcos que llegaban prácticamente hasta la cornisa por la parte superior, por lo que las pinturas podrían considerarse tanto un gran friso interrumpido por los balcones como una serie de pinturas «entreventanas». Los lados mayores ofrecían seis de estos espacios intermedios, es decir, la posibilidad de representar doce historias y; puesto que los grabados conservados son 16, es de suponer que las cuatro pinturas restantes se dividirán a dos por cada uno de los lados menores, a ambos lados de las puertas.

Las pinturas se realizaron imitando tapices colgados de la pared por lo que en todos los grabados aparece la cenefa que simula el remate superior del paño, en cuatro se ven los dobleces laterales y en uno solo los dobleces de ambos lados (86).

Ferrari y Scavizzi indican en su obra sobre Lucas Jordán que la idea de representar las historias simulando tapices, le debió ser impuesta al pintor por la Corte española que, probablemente por influencia árabe, gustaba de adornar sus residencias con ricos paños de tapicería (87).

Las historias de Hércules representadas en el Casón, según los grabados, son las siguientes: 1) *Hércules en la cuna*, 2) *Hércules recibe los dones de Minerva, Mercurio y Vulcano*, 3) *Hércules ahoga al león de Nemea*, 4) *Hércules mata la hidra de Lerna*, 5) *Hércules apresa a la cierva de Cerinia*, 6) *Hércules lleva el jabalí de Erimanto*, 7) *Hércules mata las aves de Estinfalia*, 8) *Hércules lucha con el toro de Creta*, 9) *Hércules entra en el infierno en busca de Alceste*, 10) *Hércules devuelve Alceste a su esposo Admeto*, 11) *Hércules mata a Gerión*, 12) *Hércules mata al dragón del Jardín de las Hespérides*, 13) *Hércules mata al águila que debora el hígado de Prometeo*, 14) *Hércules apresa al*



L. Jordán. Hércules y el león de Nemea. Grabado de Juan Barcelón. Madrid. Calcografía Nacional.

L. Jordán. Hércules y la cierva de Cerinia. Grabado de Juan Barcelón. Madrid. Calcografía Nacional.



L. Jordán. Hércules y la hidra de Lerna. Grabado de Nicolás Barsanti. Madrid. Calcografía Nacional.

L. Jordán. Hércules y el jabalí de Erimanto. Grabado de Juan Barcelón. Madrid. Calcografía Nacional.





L. Jordán. Hércules y las aves de Estinfalia. Grabado de Juan Barcelón. Madrid. Calcografía Nacional.



L. Jordán. Hércules y el toro de Creta. Grabado de Juan Barcelón. Madrid. Calcografía Nacional.

*Cerbero, 15) Hércules transporta a los Cércepes, y 16) Hércules despeña a Licas.*

Los episodios elegidos corresponden, pues a toda la vida del héroe, desde su primera hazaña en la infancia, hasta la última realizada poco antes de morir. Algunos de los trabajos corresponden a los doce «canónicos» y otros fueron hechos por Hércules al margen de las órdenes de Euristeo, es decir, corresponde a los llamados «parerga». Aunque algunas de las historias son usuales en los ciclos de Hércules, otras son de rarísima iconografía (88).



L. Jordán. Hércules busca a Alceste en el infierno. Grabado de Juan Barcelón. Madrid. Calcografía Nacional.



L. Jordán. Hércules devuelve Alcestis a su esposa Admeto. Grabado de Juan Barcelón. Madrid. Calcografía Nacional.



L. Jordán. Hércules y Gerión. Grabado de Juan Barcelón. Madrid. Calcografía Nacional.

La selección no obstante, estaba encaminada a demostrar el extraordinario valor de Hércules ya desde la cuna (vinculado pues a su concepción y por tanto al linaje), la distinción que le hacían los dioses (Mercurio, Vulcano y Minerva ofreciéndole dones), las hazañas que resaltaban su lucha contra el Mal (trabajos con distintos monstruos azotes de la humanidad) y el favor que él dispensaba a los personajes desvalidos (Admeto y Prometeo, por ejemplo). Todos estos aspectos eran de fácil trasposición, en un lenguaje alegórico, al linaje del rey, a la predilección que le dispensaba la Providencia, a



L. Jordán. Hércules y el dragón del jardín de las Hespérides. Grabado de Nicolás Barsanti. Madrid. Calcografía Nacional.



L. Jordán. Hércules y Prometeo. Grabado de Juan Barce-lón. Madrid. Calcografía Nacional.

su lucha contra la herejía y a la clemencia y bondad de su reinado (89).

Este acento sobre las calidades del linaje del rey tiene especial importancia en el reinado de Carlos II en el que la sucesión real fue siempre uno de los mayores problemas y se presenciaba ya la disputa de Francia y Austria por la corona española.

Las fuentes literarias de las historias de Hércules representadas en el Casón son numerosas, sin que pueda señalarse una obra específica, que recoja la misma sucesión de las historias y que hubiera podido ser utilizada como



L. Jordán. Hércules y Cerbero. Grabado de Juan Barcelón. Madrid. Calcografía Nacional.



L. Jordán. Hércules y los Cíclopes. Grabado de Nicolás Barsanti. Madrid. Calcografía Nacional.

única fuente iconográfica por el inventor del programa.

Aquí hemos de recordar la obra de Fernández de Heredia, *Trabajos y Afanes de Hércules*, escrita en 1682, es decir, pocos años antes de la época que nos ocupa ahora (90).

La obra no es una narración más de la vida de Hércules, sino que presenta cada una de sus aventuras —no sólo los doce trabajos canónicos— como una empresa, a través de la cual se ofrecen lecciones morales y políticas (91). Al iniciar el capítulo de cada trabajo se coloca una ilustración en la que los personajes van vestidos a la moda del siglo XVII (92).

El libro va dirigido a Carlos II «el mayor Monarca, el mayor Héroe del mundo» y en la dedicatoria al Duque de Medinaceli y Alcalá, por cuya mediación se ofrece la obra del rey, dice el autor: «Los Trabajos de Hércules ofrezco a los pies de su Majestad, por mano de V. Excelencia, para que vea en este lo que han padecido los mayores Heroes del mundo; y como V. Excelencia en su Trono ocupa el lugar de Alcides, para que consuelen sus afanes aquellos trabajos, no siendo menos formidables los Monstruos con que lidia cada día, que como hidra, cortada una cabeza renacen otras...» (93).

Antes de comenzar la obra se incluye una «cronología sucesiva de los reyes de España por la casa de Austria», y en ella, se establece la sucesión desde Hércules, rey de España, hasta Carlos II, a través de los reyes de Troya, Francos, Altemburgo, condes de Habsburgo y archiduques de Austria, hasta Felipe I, señalando de esta forma su descendencia. En la dedicatoria se dice también: «Esta fábrica, aunque humilde de mi obra, se debe a los Troncos Imperiales de V. Magestad, por ser Hércules su Petrucio, hijo de Júpiter... Fuera lisonja a un particular, pero a V.M. que es Corona de los mortales su deificación, y Imperial Prosapia» (94), es decir, justifica la atención prestada al héroe por los vínculos familiares con el monarca.

Fernández de Heredia en su presentación «al lector» explica la utilidad actual de la historia de Hércules y dice que ilustra los trabajos del mayor héroe del mundo, «con exemplos de otros y sentencias, para que viendo vencidos casi imposibles, se animen los Príncipes a empresas mayores, llevados ya de la dulçura de las fabulas, ó de las verdades de sus hazañas» (95).

Los trabajos que se incluyen son muy numerosos pues recoge lo narrado de muchas fuentes dispersas, como el mismo autor indica.



L. Jordán. Hércules y Licas. Grabado de Nicolás Barsanti. Madrid. Calcografía Nacional.

Dado el carácter emblemático del libro nos interesa resaltar algunas de sus imágenes.

El primero de los trabajos de Hércules, según Fernández de Heredia, fue el nacer; la imagen del nacimiento de Hércules lleva el lema «In tenebris lux» (96), palabras que indican la misión salvadora del niño recordando la frase del evangelio de San Juan (1-5) a propósito del nacimiento de Cristo.

También se explica la significación de algunos monstruos: «la hidra lerneá es símbolo de inquietas sediciones que cortada una vid popular renacen otras» (97).

Llegado el episodio de Gerión, representado en la correspondiente viñeta como tres reyes independientes, y siguiendo el texto de los historiadores españoles, dice: «El escollo más duro, era la unión de los tres hermanos Geriones, hijos del primer Gerion, que ocupó España, que fingió el Grecismo, ser un gigante, y tener tres cabezas, y tres cuerpos con un corazón» (98).

Como puede verse con estos ejemplos, la obra de Fernández de Heredia era un buen manual para leer «correctamente» los trabajos pintados en el Casón, aunque el escritor relate muchísimas más hazañas que las representadas por Jordán y no mencione, por el contrario, algunas de las elegidas para el salón, por lo que no puede hablarse de fuente directa inspiradora de las pinturas. De todas formas, creemos que la obra y la personalidad del autor (era caballero de Alcántara y miembro del Consejo Real de Aragón, como hace constar él mismo en la portada de su obra) son buenos exponentes del medio en que surgió el programa del Casón y de los factores que ayudaron a la Corte, destinataria de las pinturas, a interpretar adecuadamente las imágenes.

Así pues, como puede observarse, el ciclo de pinturas del Casón del Buen Retiro es un complejo programa iconográfico centrado en la

exaltación de los Austrias, como medio de exaltar a Carlos II y a la Monarquía hispana, su linaje, su poder y sobre todo, su misión salvadora.

Las musas inician el canto comenzando por el origen mítico de la dinastía, representado por el legendario Hércules, cuyas hazañas se muestran detalladamente en las paredes de la sala y se continúa con gran despliegue en la bóveda, inspirada por las Musas de su zócalo, encargadas de perpetuar el recuerdo.

En la bóveda se representan dos trabajos de Hércules realizados en ayuda de la divinidad (su contribución a la lucha contra los gigantes y la matanza de Anteo engendrado por la Tierra por odio hacia los dioses) y alegóricos del papel de España en la Cristiandad (99); en la parte central se muestra la relación de Hércules con la Casa de Borgoña y la fundación de su máximo galardón, la Orden del Toisón (entrega del vellocino de oro a Felipe el Bueno, antecesor de los Austrias), orden fundada precisamente para expulsar de Tierra Santa a los herejes que la poseían injustamente, como hemos visto anteriormente (100). Este galardón distingue primeramente a la Monarquía española (representada por todos sus reinos y posesiones) como homenaje a su misión pacificadora (corona real adornada con olivo), a su grandeza (sol que ilumina todas sus partes) y a su labor en defensa de la Religión y por tanto de la Divinidad (corona que sostiene la esfera celeste y el Olimpo). La eficacia de la misión de España y de la Orden es también reconocida por los dioses, que glorifican a Aries (el carnero del que se extrajo el Toisón), colocándolo en posición principal en la bóveda celeste y enviando la corona de la inmortalidad, como premio, a la Monarquía hispana, con el emisario acostumbrado del padre de los dioses (corona de laurel llevada por el águila de Júpiter) (101).





Todas estas escenas alusivas a tiempos de gloria y esplendor se enmarcan en las dos edades más felices de la Tierra, la de Oro y la de Plata, representadas en los laterales del techo correspondientes a este testero.

En la parte opuesta de la bóveda se alaba el poder de la Monarquía hispana (esta vez representada solamente por los reinos hispánicos, cuyos cuatro cetros muestra la figura que la representa) que se extiende por toda la tierra (esfera puesta a sus pies) y se manifiesta por los enemigos a ella sometidos: la Guerra (Furor bélico, encadenado y abatido por la cruz de San Andrés, emblema también de la Casa de Borgoña), la Herejía (dragón), el Poder Real (león con cetro y armiños), la Riqueza (joyas y objetos de metales preciosos) y los distintos pueblos representados por gentes de diversas razas (europeos, asiáticos, etíopes y musulmanes) y de distinta condición (reyes, capitanes, jefes y esclavos). Se manifiesta igualmente por las virtudes que adornan esta monarquía (Concordia, Piedad y otras no identificadas con precisión, que forman círculo a su alrededor) por la Fama, que las difunde, y por el papel único que corresponde a España frente a las fuerzas del Mal (cartela que muestra el amorcillo con el lema «unus omnibus»).

Estas escenas, que aluden a la misión salvadora de España, se realizan en una época de pesadumbre y tristeza, correspondiente, por tanto, a las dos edades peores de la humanidad, la de Bronce y la de Hierro, en las que avanzan la Guerra y el Terror, y en las que, para conseguir los frutos de la paz (los cultivos que son el triunfo de la Tierra), es preciso que los que están al frente de los Reinos tomen sus armas y estén alertas, tanto para obtener las cosechas como para defender la patria (alusión al papel de España y de su rey, a través de los sacerdotes de Cibeles) (102).

Las pinturas se consideran hechas en 1697 (103), fecha en que ya no se dudaba de la imposibilidad de sucesión directa por parte de Carlos II y por tanto de la extinción de los Austrias españoles. Probablemente se querría dar esplendor al linaje austríaco en esos momentos y recordar la extensión, unidad e importancia de la monarquía hispana, en los días en que se discutía el posible sucesor de Carlos II y se pensaba en el reparto de las posesiones españolas (104).

El conjunto alude repetidamente a la paz a través de símbolos y alegorías y es forzoso recordar también, que, precisamente en 1697, se firmó la Paz de Riswijk, que ponía fin a la última guerra europea y que forzaría la retirada francesa de Barcelona, tomada meses antes de firmarse la paz.

Así pues, ambos hechos son decisivos para la interpretación final de las pinturas.

En cuanto al autor del programa iconográfico del Casón, nos es aún desconocido. Sabemos que en España los programas le eran suministrados a Jordán por teólogos generalmente (aunque es cierto también que la mayoría de las obras de envergadura hechas por Jordán en España fueron religiosas), teólogos que le «dictaban» lo que había de representar minuciosamente (105) y cuyas órdenes motivaron las quejas del pintor, cuando realizaba los techos de El Escorial, y la sustitución de los clérigos por Palomino, según nos transmite él mismo: «aburrido [Lucas Jordán] de las ideas, o asuntos, que en Historia Sagrada (en que no había, que sublimarse) le suministraba de orden del señor Carlos Segundo, cierto sujeto eclesiástico muy docto, le dijo a el Rey: Señor, para esto no basta ser hombres doctos, que es menester juntamente inteligencia de la Pintura. Con cuyo motivo, Su Majestad mandó llamar a un sujeto de la profesión, en que concurría la circunstancia de las letras» (106).

Ciertamente, es difícil saber quién asistió a Jordán en la iconografía del techo del Casón, pues Palomino, en su descripción de la obra, no indica nada al respecto y, por otra parte, da detalles suficientes para pensar que no participó él en su «invención». Probablemente, la importancia de la función representativa del salón requiriese la presencia, o al menos la colaboración, de alguna persona vinculada a la política española de aquel momento; pero tampoco hay duda de que el propio Lucas Jordán participase muy activamente en la elaboración del programa. Para ello aprovechó su experiencia italiana, tanto de obras propias como ajenas.

En efecto, Lucas Jordán, que trabajó frecuentemente para el virrey español en Nápoles, había realizado ya pinturas en alabanza de la política española; así sabemos, por ejemplo, de una de ellas, que Jordán tuvo en cuenta después para buena parte de los frescos del Casón.

La pintura, desgraciadamente perdida, la conocemos a través de la descripción de Bernardo de Dominici. Fue hecha en 1678, con motivo de firmarse la paz entre españoles, franceses y holandeses. Lucas Jordán realizó «un pensiero bellissimo... alludente alle glorie della Monarchia di Spagna» interpretando la idea dada por el caballero Artale (107).

Según la descripción, Júpiter estaba reunido con los otros dioses dando el primer puesto a España que recibía el homenaje de reinos, ciudades y virtudes, mientras Palas, Juno y Berecintia la coronaban, Marte sujetaba al Tiempo, Venus le ofrecía sus gracias, Pandora escondía el vaso de las desgracias y Júpiter ordenaba a Ganimedes que escanciase ambrosía a la Monarquía española; en la parte baja había varios pueblos caracterizados de modos diversos, y algunos animales propios de los reinos y provincias sometidos; en el centro se veía al virrey español, marqués de los Vélez, a caballo (108).

Como puede observarse, esta pintura, hecha para conmemorar la firma de la paz por España, tenía varios elementos comunes al fresco del Casón: la reunión del Olimpo y la distinción de Júpiter hacia la monarquía española, el homenaje a ella de reinos y ciudades y el sometimiento de pueblos diversos. No es de extrañar pues, que el propio pintor aprovechara la idea que le fue suministrada en Nápoles, para realizar en España, un homenaje similar a la misma monarquía y por motivos sin duda parecidos; aunque, naturalmente, al haber desaparecido el cuadro descrito por De Diminici no nos es posible comprobar hasta qué punto fueron aprovechados o reutilizados estos elementos (109).

Los frescos de Jordán en el Casón del Buen Retiro corresponden a una obra de plena madurez del pintor. Se ha señalado ya la nueva concepción decorativa que el artista expresa en esta obra, en la que ha abandonado el ilusionismo tipo Baciccia y parte de lo efectuado en la escalera de El Escorial, permaneciendo el recuerdo de la estructura de balaustre alrededor de la bóveda y la riqueza de las figuras y ropajes de tipo veneciano (110). Vitzthum por su parte, señala cómo la nueva estructura adoptada por Jordán hace pasar la pintura de ser un hecho intelectual (de lecturas sucesivas de imágenes, tipo Miguel Angel o Carracci), a ser un hecho sobre todo visual, sacrificando los detalles al efecto del conjunto (111).

Pero también es fácil ver, en las pinturas del Casón, la huella de Pietro de Cortona, huella clara y directa en algunos casos (por ejemplo, la figura de la Monarquía española estrechamente relacionada con la Divina Providencia del salón Barberini), pero sutil y profunda en todo el conjunto.

En efecto, si observamos detenidamente la obra maestra de Cortona, el techo del palacio Barberini, obra capital de la pintura barroca,

estudiada y admirada, desde el momento de su realización, por todos los pintores que pasaron por Roma, veremos la influencia que dicha pintura ejerció en la concepción general del techo del Casón del Buen Retiro.

El fresco del salón Barberini fue realizado entre 1633 y 1639, según un programa iconográfico ideado por Francesco Bracciolini dell'Api (112) y pensado para exaltar a la familia Barberini a través de aquél de sus miembros que había conseguido la máxima dignidad romana: el Papado.

El techo Barberini está dividido en cinco grandes espacios. En el centro se desarrolla la idea principal: la Divina Providencia rodeada de virtudes, la Inmortalidad que siguiendo sus órdenes se dispone a coronar a los Barberini, las virtudes teologales sosteniendo la corona de laurel con el emblema de la casa Barberini, y Roma que eleva el símbolo del Papado, junto a la Gloria. En los laterales aparecen los efectos del buen gobierno de Urbano VIII, el impulso dado a la Paz (utilizando entre otras, la alegoría del Furor encadenado), la defensa de la Religión y la Iglesia contra el asalto de la fuerza bruta (utilizando la Gigantomaquia), la expulsión de los vicios por el Bien (utilizando para ello uno de los trabajos de Hércules), y las virtudes específicas del Papa (pudor, religiosidad y piedad a través de figuras mitológicas) (113).

Como puede verse, en el techo Barberini hay, no sólo grupos de alegorías utilizadas por Cortona y Jordán de un modo muy similar: Furor, Gigantomaquia y Hércules —que, naturalmente, formaban parte del fondo alegórico común a todos los pintores barrocos— sino también un planteamiento general bastante parecido: cinco espacios, compartimentados claramente en Cortona por la «quadratura» y sutilmente en Jordán, por medio de las Edades del mundo; un conjunto central con tres grupos dominantes, que para Cortona son: la sobera-

nía de la Divina Providencia que envía a la Inmortalidad con el premio para los Barberini, la corona sostenida por virtudes en cuyo interior aparece el emblema de los Barberini, y Roma y la Gloria exaltando los símbolos del Papado; y para Jordán: el dominio de Zeus sobre el Olimpo y la bóveda celeste, el envío de su águila con el premio para los Austrias y la exaltación de Aries como divisa de ellos, el collar de la Orden del Toisón en cuyo interior aparecen todos los reinos hispanos, y la exaltación de la Monarquía española; y cuatro grupos laterales que subrayan, en general, las virtudes y el buen gobierno del Papa, en Cortona, y del rey, en Jordán.

Lucas Jordán pudo ver la pintura romana hacia 1652, cuando se supone que hablaría también con Cortona, aunque no fuese discípulo suyo propiamente (114) y, naturalmente, la pudo recordar y estudiar a través de grabados y descripciones, publicados casi inmediatamente después de su terminación (115).

Esto explica no solamente la influencia formal de Cortona sobre Jordán, sino también el que el techo romano, en su conjunto, fuese tenido en cuenta a la hora de realizar un trabajo similar. No obstante, tampoco hay que olvidar que la fama del techo Barberini, la rapidez y facilidad con que fueron divulgadas sus imágenes, y las estrechas relaciones España-Roma, pudieron hacer que la obra fuese conocida y tomada como modelo, por el propio inventor del programa, ya que la tarea a realizar era muy similar: exaltación de los Barberini a través del Papado en el salón romano y exaltación de los Austrias a través de la Monarquía española, en el salón madrileño (116).

Desgraciadamente, el techo del Casón, seriamente dañado, como se ha visto, por la humedad y el abandono del edificio durante años, ha sido restaurado en distintas ocasiones, no siempre con el debido rigor, y algunas de sus

restauraciones han afectado a partes importantes del conjunto, lo que hace desigual la calidad de unos y otros grupos, como es fácil apreciar observando detenidamente la obra. No obstante, la concepción general del techo, la riqueza de invención vertida en las alegorías, la sabia disposición de los personajes, la calidad artística de muchos de los grupos originales y la grandiosidad de la obra en su conjunto, nos hacen considerar esta pintura como una de las obras maestras de Lucas Jordán y como uno de los más importantes conjuntos alegóricos realizados en España, broche feliz y oportuno de la pintura mitológica del siglo XVII en nuestro país.

- (1) Tormo reproduce el cuadro en su artículo *Velázquez y el Salón de Reinos* (ob. cit. 1911 pág. 90) con atribución a Mazo de la obra, opinión rectificada por Azcárate que lo atribuye a Isaac Guillermo (*Anales de la construcción del Buen Retiro* «Anales Inst. Est. Mad.» 1966 pág. 100) y Caturla que lo atribuye a Jusepe Leonardo (ob. cit. 1947 pág. 38), atribución esta última que se ha mantenido después (María Angeles Mazón de la Torre *Jusepe Leonardo y su tiempo* Zaragoza 1977 pág. 283ss). El lienzo ha figurado más recientemente en la exposición *Madrid hasta 1875* en cuyo catálogo sigue atribuido a Leonardo, señalándose sin embargo, la posibilidad de que pertenezca a la serie de «Casas de Campo» pintadas por Félix Castello en 1637 (*Catálogo* nº 339 pág. 139).
- (2) Documento del Archivo de Palacio publicado por Ricardo MARTORELL Y TELLEZ-GIRON *Alonso Carbonel arquitecto y escultor del siglo XVII* «Rev. Esp. de Arte» Abril-Junio 1936 pág. 54. Este es el mismo documento publicado ya en 1912 por Francisco GUILLEN ROBLES (*El Casón del Buen Retiro* en «Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas» Madrid 1912 pág. XXIII-XXIV)
- (3) Martorell ob. cit. pág. 54 y Guillén Robles ob. cit. pág. XXIV-XXV.
- (4) AMADOR DE LOS RIOS *El antiguo palacio del Buen Retiro* (ob. cit. s.a. pág. 200).
- (5) Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO *El Museo Pictórico y Escala Optica* Madrid edición 1947 pág. 1107.
- (6) *Ibidem* pág. 1108.
- (7) Ives BOTTINEAU *Felipe V y el Buen Retiro* «A.E.A.» 1958 pág. 119.
- (8) Palomino ob. cit. pág. 1107-1108.
- (9) Antonio PONZ *Viaje de España* Madrid edición 1947 pág. 554.
- (10) *Ibidem* pág. 555.

- (11) Francisco GUILLEN ROBLES ob. cit. pág. XL.
- (12) CEAN BERMUDEZ *Diccionario histórico* Madrid 1800 II pág. 334-335.
- (13) (Juan F. RIAÑO) *Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas* Madrid 1881 pág. 8-12. Guillén Robles especifica que los frescos no fueron borrados bárbaramente, como dijo Mesonero Romanos, sino que, estando en muy mal estado de conservación, se cubrieron con telas de seda, que al ser despegadas acabaron de arrancar las pinturas, de las que sólo quedó el contorno de las figuras (ob. cit. pág. XLVIII).
- (14) Manuel LORENTE JUNQUERA *El Casón del B. Retiro sede de la Exposición* en «Catálogo de la Exposición Homenaje a Diego de Silva y Velázquez en el III Centenario de su muerte 1666-1960» Madrid 1960 pág. 25.
- (15) *Catálogo* 1881 pág. 8. También Amador de los Ríos en su trabajo sobre el Buen Retiro dice que se están restaurando los frescos en 1881 (nota pág. 219). Guillén Robles indica que en 1877 es cuando se encargó la restauración de los frescos a Germán Hernández y fue entonces cuando desaparecieron del todo las *Hazañas de Hércules* (ob. cit. pág. LVIII).
- (16) Gonzalo DIAZ LOPEZ *Guías de España VIII Museo de Reproducciones Artísticas* Madrid 1943 pág. 9.
- (17) Lorente ob. cit. pág. 25.
- (18) En Bellori: *Le vite de pittori* Roma 1728 pág. 360.
- (19) En Ulrich THIEME y Felix BECKER *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* Leipzig 1921 XIV pág. 78.
- (20) Santiago ALCOLEA BLANCH *Ocho bocetos de Luca Giordano para el Casón del Buen Retiro de Madrid «Goya»* 1983 pág. 221-228. Alcolea piensa que estos bocetos corresponden precisamente al «juego de láminas» que Palomino menciona como hecho por Jordán para Luis XIV, aunque él no especifica las imágenes representadas en dichas láminas (Palomino ob. cit. pág. 1113).
- (21) Miguel VELASCO los cita en el catálogo de la *Exposición del Antiguo Madrid* Madrid 1926 pág. 54.
- (22) Esta copia es mencionada por Guillén Robles quien nos dice que se grabó para «La Ilustración Española y Americana» 22-2-1899 (ob. cit. pág. XLII). Sánchez Cantón la publicó en su *Escultura y Pintura del siglo XVIII* (Madrid 1965 pág. 65), como efectuada por J. Garnelo. Actualmente pertenece al Museo del Prado y tiene el nº 4393 de su catálogo.
- (23) Luis ALEGRE NUÑEZ *Catálogo de la Calcografía Nacional* Madrid 1968 nº 433-447, 951-952 y 936-939.
- (24) Palomino ob. cit. pág. 1107.
- (25) Ponz ob. cit. ed. 1947 pág. 554.
- (26) Ceán II pág. 334.
- (27) Amador de los Ríos *El antiguo palacio* ob. cit. pág. 201.
- (28) Antonio RUIZ DE ELVIRA *Mitología clásica* Madrid 1975 pág. 276.
- (29) *Ibidem* pág. 245, 275, 278-279.
- (30) Earl. E. ROSENTHAL *The invention of the columnar device of emperor Charles V at the court of Burgundy in*

*Flanders in 1516* «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 1973 pág. 209, con bibliografía sobre la orden del Toisón. Sobre el tema sigue siendo interesante la obra de Johan HUIZINGA *El otoño de la Edad Media* Madrid ed. 1967 pág. 130-145.

- (31) Jean SEZNEC *The survival of the pagan Gods* Princeton University Press 1972 pág. 26. Recuérdese que en el inventario de los bienes de la princesa Margarita, hermana de Felipe el Hermoso y esposa del príncipe don Juan de Castilla, figuraba «un libro de molde en francés que se llama balentino jeson» (José FERRANDIS *Datos documentales para la Historia del Arte Español III Inventarios Reales (Juan II a Juana la Loca)* Madrid 1943 pág. 59.
- (32) *La Toison d'Or. Cinq siecles d'Art et d'Histoire*. Bruges 1962 pág. 22.
- (33) Huizinga ob. cit. pág. 135-136. Pierre QUARRE *La Toison d'Or «L'Oeil»* 1959 janvier pág. 17
- (34) Sez nec ob. cit. pág. 25-26.
- (35) Pedro de MEDINA *Libro de grandezas y cosas memorables de España* Sevilla 1548 fol. VIII.
- (36) Florian de OCAMPO *Los quatro libros primeros de la Cronica General de España que recopila el maestro Florian docampo* Camora 1544 fol. XLII (sic por LII).
- (37) Juan BRAVO *El vellocino dorado y la historia de la orden del Tuson* s.l. 1546 fol. VI v.
- (38) *Ibidem* fol. VIII v.
- (39) *Ibidem* fol. XIII v.
- (40) «Una historia de Jasón» aparece representada cerca de la calle de Platerías en una de las decoraciones hechas para la entrada de Mariana de Neoburg en Madrid, en 1690.
- (41) Cesare RIPA *Iconología* Roma MDCIII pág. 348.
- (42) *Ibidem*.
- (43) *Ibidem* pág. 346 y 349.
- (44) El dibujo ha sido descubierto recientemente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, por lo que no se menciona en las obras anteriores sobre Jordán. La noticia y la fotografía me han sido amablemente facilitadas por Adela Espinós, autora del catálogo de dibujos del museo, (*Catálogo de Dibujos I (siglo XVI-XVII)* Museo Bellas Artes Valencia Madrid 1979 nº 156 pág. 219).
- (45) Ripa ob. cit. pág. 349.
- (46) *Ibidem*.
- (47) *Ibidem*. También ha aparecido un dibujo de Jordán para esta musa en el Museo de Bellas Artes de Valencia. El dibujo será publicado próximamente por Adela Espinós, a quien, de nuevo, agradezco su información.
- (48) *Ibidem* pág. 347.
- (49) *Ibidem* pág. 346.
- (50) Es fácil reconocer sin embargo a Ptolomeo, identificado por la esfera terrestre que él mide con un compás, y a Euclides que, como teórico y práctico de la Geometría, suele llevar libro y compás.
- (51) Palomino ob. cit. pág. 1108.
- (52) Obsérvese que el esquema, en último extremo, proviene

del utilizado por Miguel Angel en la Capilla Sixtina, donde el conjunto bíblico (tema principal) descansa sobre Sibilas y Profetas (que anunciaron a los hombres las verdades de la religión) y cuyos lunetos están coronados por parejas de «nudi bronzei».

- (53) Espinós-ob. cit. nº 153. 154 y 155 pág. 218-219. Véase nota 44 más arriba.
- (54) Ruiz de Elvira ob. cit. pág. 56.
- (55) Ibidem pág. 372. Esta corona es la misma que Anfitrite regaló a Teseo después y éste a Ariadna y que finalmente fue catasterizada en la constelación llamada Corona.
- (56) No aparecen representadas estas dos figuras en la copia del techo del Casón antes mencionada.
- (57) Ripa ob. cit. pág. 136-138.
- (58) Aquí utiliza Jordán elementos coincidentes con los de uno de sus cuadros conservados en España, la *Alegoría del Viento* de la colección Medinaceli, donde aparece una figura similar para el viento, el mismo amorcillo con el molinete y una matrona semejante acariciando las alas de un cupido.
- (59) Ripa ob. cit. pág. 137.
- (60) Mujer vestida con manto azul estrellado de oro que se aprieta el pecho con las manos haciendo brotar la leche, se le pone estrella por parecerse mucho al cielo (Ripa ob. cit. pág. 43-44).
- (61) Así lo interpretó Mérida (*El techo pintado por Lucas Jordán en el Catálogo del Museo de Reproducciones Artísticas* Madrid 1912 pág. LXX).
- (62) Recuérdese que Ovidio señalaba la Edad de Plata como aquella en que el Tiempo se dividió en cuatro estaciones.
- (63) Ripa ob. cit. pág. 474.
- (64) Oreste FERRARI y Giuseppe SCAVIZZI *Luca Giordano* (Napoli) 1966 II pág. 260.
- (65) Ripa ob. cit. pág. 177.
- (66) Ibidem pág. 81.
- (67) La Piedad es seguramente la figura con alas y llama en la cabeza que sostiene la cornucopia en la mano izquierda y una paloma en la derecha, aunque este último atributo no figura en la descripción hecha por Ripa de la Piedad (ni tampoco en otras de iconografía semejante como la Abundancia o la Felicidad, por ejemplo), por lo que quizás se trate de alguna alegoría más específica. De las cuatro figuras restantes, tres podrían identificarse por sus tocados específicos (espigas, hojas y flores respectivamente) y la cuarta por los atributos que lleva en las manos, una bola de oro en la derecha y un haz de espigas (?) en la izquierda, no obstante no nos ha sido posible localizar con exactitud las alegorías específicas de cada una de estas figuras.
- (68) Ripa ob. cit. pág. 137.
- (69) Ibidem pág. 485-486.
- (70) Ibidem pág. 243-244. El ejemplo viene ilustrado en la edición de 1603.
- (71) Ferrari y Scavizzi ob. cit. II pág. 253.

- (72) La harpía tampoco aparece en la copia del techo que hemos mencionado.
- (73) Ripa ob. cit. pág. 137-138.
- (74) La noticia de su existencia la debo a Manuela Mena, quien amablemente me lo comunicó antes de que apareciese publicado en su catálogo de dibujos italianos del Prado (*Museo del Prado. Catálogo de dibujos. VI Dibujos italianos del siglo XVII* Madrid 1983 pág. 98).
- (75) Ripa ob. cit. pág. 58 ss.
- (76) Ripa sin duda tomó el texto de Cartari como fuente primordial. En este último autor, además de aparecer los atributos ya explicados en el texto anterior, se añaden otros; así, por ejemplo, Cartari justifica la corona de torres «perche il circuito della terra a guisa di corona e tutto pieno di città, di castella, di villaggi, e di altri edifici. La veste e tessuta diverdi herbe, e circondata da fronzuti rami, che mostra gli arbori, le piante, e le herbe che cuprono la terra» (Vincenzo CARTARI *Le imagini de i dei de gli antichi* (Venetia 1571 pág. 204-205) Cartari a su vez menciona a Boccaccio como fuente.
- (77) Cartari ob. cit. pág. 206.
- (78) *Ibidem*. Los címbalos y tímpanos habían sido inventados por la diosa según Diodoro Sículo.
- (79) Ferrari y Scavizzi ob. cit. II pág. 266. Jacob BEAN *17th century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art* New York 1971 n<sup>o</sup> 230.
- (80) Ferrari y Scavizzi ob. cit. II pág. 261. Manuela MENA MARQUES ob. cit. pág. 97.
- (81) Juan Barcelón, nacido en Lorca en 1739, obtuvo en 1762 la pensión de grabado en dulce de la Academia de San Fernando dedicándose a partir de entonces al grabado. De Barsanti las noticias son escasas, se sabe que era italiano y que estudió en la Academia de Bellas Artes de Madrid en la segunda mitad del siglo XVIII. Barcelón es más conocido por su labor de ilustración de libros. (Alegre ob. cit. pág. 192-193 y Antonio Gallego Gallego *Historia del grabado en España* Madrid 1979 pág. 285-286).
- (82) Los óleos miden aproximadamente 31 x 20 cm. En el último inventario de pinturas de la Academia hecho por Pérez Sánchez (*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Inventario de las Pinturas* Madrid 1964) no aparece ninguno de los cuadros de Castillo. Al parecer estuvieron perdidos durante algún tiempo, hasta que los encontró el entonces Secretario Técnico de la Calcografía, Antonio Gallego. (Agradezco mucho a mi compañero y amigo Antonio Gallego y a Teresa Pellicer, las facilidades que me han dado para estudiar y reproducir cuadros y grabados).
- (83) Palomino ob. cit. pág. 1108.
- (84) Amador de los Ríos ob. cit. pág. 201.
- (85) Ives BOTTINEAU *Felipe V y el Buen Retiro* ob. cit. pág. 119.
- (86) Recuérdese que el mismo sistema de pintura mural simulando tapices fue adoptado en la iglesia madrileña de San

Antonio de los Alemanes, donde Jordán representó al fresco, escenas de la vida del santo titular en las paredes. La iglesia, contemporánea de la construcción del Casón, puede servirnos, por su disposición interior, para reconstruir en cierto modo el aspecto interno del Casón. La iglesia está concebida como un gran salón, aunque de planta elíptica, cuyas paredes presentan vanos a tres niveles también: huecos inferiores para los altares, tribunas sobre ellos que se prolongan casi hasta la cornisa superior y ventanas en los lunetos de la bóveda, es decir, la misma sucesión que conocemos para los lados mayores del Casón.

- (87) Ferrari y Scavizzi ob. cit. I pág. 156.
- (88) Por ejemplo la de Hércules transportando a los Cércopes, véase Pigler ob. cit.
- (89) Puede observarse como la selección de las historias dejó al margen las que trataban de Hércules como personaje histórico relacionado con sus hazañas en España, aspecto éste que se había hecho resaltar años antes en el Salón de Reinos, también en el Buen Retiro.
- (90) El libro tiene 55 ilustraciones de baja calidad por lo que solo hacemos alusión aquí al significado de las imágenes.
- (91) En la licencia del ordinario y en la del Consejo se da como título del libro *Trabajos de Hércules... Flores de su juventud y Política en ella de sus empresas*.
- (92) Gállego cree que el personaje de Hércules tiene los rasgos de Felipe IV, pero la calidad de las estampas es tan pobre que ni siquiera permite esta comprobación (*Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro* Madrid 1972 pág. 197).
- (93) Fernández de Heredia ob. cit. s.p.
- (94) *Ibidem*.
- (95) *Ibidem*.
- (96) *Ibidem* pág. 72. También incluye la imagen de Hércules niño ahogando las serpientes, Saavedra Fajardo en sus *Empresas Políticas idea de un príncipe político-cristiano* de 1640, la imagen lleva el lema «hinc labor et virtus» (edición Madrid 1976 I pág. 73).
- (97) Fernández de Heredia ob. cit. pág. 164.
- (98) *Ibidem* pág. 276.
- (99) Por los mismos años casi, 1690, Palomino explicaba la imagen de la Gigantomaquia como alegoría del asedio de los moros sobre el presidio de Alarache, diciendo «que son los titanes que pretenden asaltar el cielo de esta Monarquía católica» (ob. cit. pág. 662).
- (100) Véase más arriba pág.
- (101) Recuérdese que el águila era también el animal emblemático de los Austrias.
- (102) Es obvio que cada una de las figuras y los grupos representados en el techo del Casón tienen un significado complejo y preciso, que no siempre nos ha sido posible conocer, bien por el estado de conservación o restauración de las pinturas, que impide ver alguno de los atributos, bien por no haber conseguido completar la minuciosa conexión imagen-significado, conexión que, naturalmente,

podría completarse en posteriores investigaciones. Para la iconografía general de las obras de Jordán, es muy interesante el estudio y las sugerencias hechas por Ronald MILLEN en su obra *Luca Giordano a Palazzo Medici Riccardi* Firenze s.a. [pero posterior a 1966].

- (103) Ferrari y Scavizzi ob. cit. I pág. 138.
- (104) Recuérdese que el primer testamento de Carlos II fue firmado en 1693, dejando en él toda la monarquía al príncipe de Baviera, y que el primer Tratado de Partición fue establecido por Luis XIV con los Países Bajos en 1698. Sobre la historia de este período puede verse Gabriel MAURA GAMAZO *Carlos II y su corte* [Madrid] 1911 y sobre todo, Henry KAMEN *La España de Carlos II* Barcelona 1981.
- (105) Un testimonio directo de esto lo tenemos en la carta enviada a Carlos II por el Prior de El Escorial sobre la marcha de los trabajos de Jordán en el monasterio, el Prior comunica: «Sire, il vostro Giordano ha dipinto oggi dieci, undici, dodici figure.. I due teologi che ha al fianco per istruirlo dei misteri, hanno meno pronte le risposte che non sono le sue domande». La carta fue encontrada por Fréderel y publicada, en italiano, en la monografía de Enzo PETRACCONI (*Luca Giordano* Napoli 1919 pág. 66) También es citada por Longhi (*Due mitologie di Luca Giordano* «Paragone» Nov. 1952 pág. 41-42 y por Bottineau *A propos du séjour espagnol de Luca Giordano (1692-1702)* «G.B.A.» 1960 II pág. 252.
- (106) Palomino ob. cit. pág. 647.
- (107) Artale era un literato llamado en su tiempo «El segundo caballero Marino», según De Dominici (*Le vite* 1742 III pág. 401).
- (108) *Ibidem* pág. 401-402. En el Museo del Prado se conserva un cuadro de Jordán, *Mesina devuelta a España* (n<sup>o</sup> 3261), que trata de este mismo tema pero que no corresponde propiamente a la descripción de De Dominici, pero que, lógicamente, debe ser bastante próximo en su realización; según Ferrari y Scavizzi sería del mismo 1678 (ob. cit. I pág. 75 y II pág. 92-93). Según Palomino, el cuadro estaba en España antes de 1692 (ob. cit. pág. 1113-1114).
- (109) Ya hemos señalado anteriormente la similitud de figuras o grupos del techo del Casón, con los representados en otros lienzos del pintor, pero en estos casos no se trata de una idea general, como aquí.
- (110) Ferrari y Scavizzi ob. cit. I pág. 153. Sobre este punto es interesante ver el artículo de Bottineau antes citado (1960 pág. 249-260).
- (111) Walter VITZTHUM *La galleria di palazzo Medici-Riccardi* Milano 1965 pág. 3.
- (112) Giuliano BRIGANTI *Pietro da Cortona o della pittura barocca* Firenze 1962 (vista edición 1982 pág. 197)
- (113) Briganti ob. cit. pág. 200ss. También [Rosichino] *Dichiaratione delle pitture della sala de signori Barberini*. Roma 1640.

- (114) Ferrari y Scavizzi ob. cit. I pág. 34.
- (115) Briganti cita como primeras las obras de Rosichino *Dichiaratione* y *Tetius Aedes Barberinae*, esta última con grabados de Bloemaert, Cangio y Greuter (ob. cit. pág. 202).
- (116) Recuérdese la gran cantidad de nobles influyentes en la corte de Carlos II que habían desempeñado puestos políticos y diplomáticos en Italia, entre los más conocidos, se encontraban, por ejemplo, el marqués de los Vélez, el duque de Medinaceli, el conde de Melgar y el duque del Infantando.

1062590

