

ANTONIO PALOMINO COMO EXPERTO EN PINTURA.
ESTUDIO DE LAS IDEAS RECOGIDAS EN LA PRÁCTICA DE LA PINTURA.

Autora: María Jesús Rey Recio

Màster: Estudis avançats en Història de l'Art

Itinerario de investigación

Curso académico: 2012-2013

Directora del Trabajo de Final de Máster:

Dra. Sílvia Canalda i Llobet

ÍNDICE	2
I. INTRODUCCIÓN	4
I.1. PRESENTACIÓN DE HIPÓTESIS Y OBJETIVOS	6
I.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
I.3. METODOLOGÍA Y TRABAJO DE CAMPO	11
II. MARCO TEÓRICO.PALOMINO UN PINTOR CUALIFICADO	14
II.1. LAS IDEAS: EN DEFENSA DEL PINTOR ERUDITO	22
II.2. LA IMPORTANCIA DE LA FORMACIÓN: TRANSPARENCIA EN EL USO DE LAS FUENTES: Libros y estampas	29
II.2. 1. Libros	29
II.2. 2. Estampas	38
II.3.LA CUESTIÓN DE LAS IMÁGENES SAGRADAS. REFLEJO DE LA TEORÍA ARTÍSTICA TRIDENTINA	40
II.3.1. “Honestar” el desnudo	46
II.3.2. Evitar errores doctrinales	50
III. IDEAS PARA LA PRÁCTICA DE LA PINTURA	60
A. LA IDEA PARA LA BÓVEDA DE LOS DESAMPARADOS EN VALENCIA (1701)	60
1. LA CREACIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO: EL AUTOR.	60
2. LA IDEA O PROGRAMA ICONOGRÁFICO: <i>LAS LETANÍAS LAUREATANAS</i>	65
2.1. LA CÚPULA: HISTORIA SAGRADA	66
2.1.1. Un modelo para la Santísima Trinidad, herida de Cristo y desnudo	66
2.1.2. <i>Regina coelis</i>	70
2.1.2.1. Otras advocaciones a la Virgen de las letanías lauretanas	73
2.2. EL TAMBOR: ALEGORÍAS SEGÚN EL MODELO DE C. RIPA	81
2.2.1. Salud de los Enfermos (<i>salus infirmorum</i>)	83
2.2.2. Refugio de los Pecadores (<i>refugium peccatorum</i>)	84
2.2.3. Consuelo de los Afligidos (<i>consolatrix afflictorum</i>)	86
2.2.4. Refugio de los Cristianos (<i>refugium christianorum</i>)	87
2.2.5. La Diligencia	90
2.2.6. La Piedad	91
3. UNA MIRADA A SU ENTORNO MADRILEÑO. MODELOS E INFLUENCIAS PICTÓRICAS	96
B. DESCRIPCIÓN DE LA PINTURA DE SAN ESTEBAN EN SALAMANCA (1705)	102
1. PALOMINO VS. LOS TEÓLOGOS DOMINICOS DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. El comitente y la creación del programa iconográfico	102

2. ANÁLISIS DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO	104
2.1. LA IGLESIA MILITANTE.	107
2.1.1. La Iglesia y su jeroglífico de armas	107
2.1.2. La verdad	110
2.1.3. Las virtudes cardinales	111
2.1.4. Las virtudes teologales y la devoción	117
2.1.5. La cuadriga vencedora de la ignorancia, el error y la herejía	124
2.1.6. Los vicios vs. los pecados capitales	130
2.1.7. Los dominicos: Santo Domingo y Santo Tomás de Aquino	133
2.2. LA IGLESIA TRIUNFANTE	136
3. UNA MIRADA INTERNACIONAL: RAFAEL, RUBENS, GIORDANO Y BONAIUTI. MODELOS VISUALES E INFLUENCIAS PICTÓRICAS	140
C. IDEA PARA LA CÚPULA DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO EN GRANADA (1712)	152
1. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO	
1.1. <i>Palomino aventaja a todos los artífices</i>	152
1.2. El autor	157
2. CRITERIOS COMPOSITIVOS	161
2.1. San Bruno y la Eucaristía	162
2.2. <i>Panegírico mudo de la religión cartujana</i>	171
2.2.1. Binomio fe-religión monástica	171
2.2.2. Reglas cartujas: el silencio y la soledad	177
2.2.3. Escenas eucarísticas de la historia sagrada	179
3. LA RELACIÓN ENTRE LOS FRESCOS DE LA CARTUJA DE GRANADA Y DEL PAULAR EN MADRID	182
IV. CONCLUSIONES	186
V. BIBLIOGRAFÍA	209
V.1. FUENTES	209
V.2. ESTUDIOS BIBLIOGRÁFICOS	210
V.3. WEBGRAFIAS	219

I. INTRODUCCIÓN

Existen dos razones que me han llevado a elegir este trabajo de investigación como proyecto de trabajo final de máster. La primera se remonta a hace mucho tiempo, cuando terminé mis estudios en Historia del Arte, finalizados con la memoria de Licenciatura bajo la dirección del Profesor Calvo Serraller, atraída por la vertiente de las Fuentes en la Historia del Arte. Esta elección finalmente desembocó en un trabajo titulado “*Valor social del Arte en los Tratados académicos del Siglo XVIII*” (Madrid, 1981). La segunda motivación es reciente, cuando he tenido la fortuna de retomar el contacto de nuevo con la Historia del Arte, con la realización del Máster en Estudios Avanzados de esta Facultad y aquí he descubierto, gracias a la asignatura de la profesora Sílvia Canalda i Llobet, una nueva vertiente muy sugestiva de la historia del Arte, el estudio de la iconografía aplicandola a la reforma católica en el periodo barroco. Ambos aspectos mencionados, las fuentes historiográficas y la iconografía del Barroco, concurren en la voluntad de analizar las pinturas de Antonio Palomino a la luz de sus propios escritos. El desarrollo de este trabajo no hubiera sido posible sin el privilegio de contar con la dirección de la doctora Canalda, a quien agradezco profundamente su generosidad por sus numerosas aportaciones; así como, por su dedicación a la hora de seguir todo el proceso.

Bajo el título: *Antonio Palomino como experto en pintura. Estudio de “las ideas” recogidas en la Práctica de la Pintura*, queremos explicitar cual es el objeto principal de nuestro estudio, que se centra en la doble vertiente de Antonio Palomino. Por un lado, como creador de las *ideas* o descripciones de sus programas iconográficos de una serie de trabajos artísticos que recoge en el tomo II de su obra *La Practica de la Pintura*¹(fig.1). En éste segundo tomo subtítulo *documentos para las Ideas, o Assumptos de las Obras, de que se ponen algunos exemplares* dedica casi cien páginas, prácticamente casi un tercio del volumen, a hablar de algunas obras que él ha seleccionado para que sirvan de guía a otros artistas. Además, ésta selección responde probablemente a los que él considera el legado más importante de su carrera artística. Es por tanto este conjunto de obras pictóricas compiladas por Palomino las que nos proponemos estudiar para tratar de conocer mejor la vertiente creadora de pintor. Por otro, ilustraremos estas *ideas* con la realización plástica de los mismas, aunque esta parte no está recogida en su obra.

¹ (PALOMINO, [1724] 1947, pp. 647-744), libro IX, capítulos III-XIV.



Fig. 1 A. Palomino. Frontispicio *La Práctica de la Pintura*, Madrid: [Lucas Antonio de Bedmar], 1723. 1 lám.; 282x197 mm

Hay que tener en cuenta que esta faceta de Palomino como pintor es menos conocida pues ha quedado ensombrecida por la vertiente teórica de su obra *Museo Pictórico y Escala Óptica*² y sobre todo por el tercer tomo el *Parnaso español pintoresco y laureado*³ conocido como las

² (PALOMINO, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, [1715] 1947). La edición de Aguilar de 1947, según el editor, se trata de una reimpresión de la de 1715 por Lucas A. de Bedmar en la que sólo se ha corregido y modificado la ortografía.

³ (PALOMINO A. , [1724] 1947) En el mismo volumen de la edición de Aguilar, se encuentran incluidos el segundo y tercer tomo, corresponden a la impresión de 1724 en la imprenta de la viuda de Juan Garcia Infanzon. Este segundo volumen, el prólogo es una biografía crítica de Don Antonio Palomino de Castro y Velasco por Juan A. CEÁN BERMUDEZ, tomada de su obra *Diccionario Histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas artes en España*. Madrid. Imprenta de la Viuda de Ibarra, [1800], 1965, t. IV, pp. 29-41.

Vidas de los Pintores y Estatuarios eminentes españoles, puesto que constituye una fuente de información ineludible para el estudio de los artistas de la época. Desde un principio, este último volumen había suscitado los elogios más encendidos por algunos autores. Según A. Ponz *mereció justamente el nombre, que algunos extranjeros le han dado, de Vasari Español*⁴ y que Ceán Bermúdez también repite al referirse a Palomino; y posteriormente ha sido mantenido por otros expertos al referirse a él, como Lafuente Ferrari. Esta vertiente erudita y como fuente documental ha sido una de los principales motivos de que el estudio de su obra pictórica haya suscitado menor interés y es este aspecto en el que centraremos nuestro trabajo para tratar de contribuir, en parte, a llenar el vacío existente. Nos proponemos, por tanto, una aproximación a su obra pictórica a partir de su propia descripción literaria.

I.1. PRESENTACIÓN DE HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

Lo primero que nos planteamos es conocer las obras que Palomino ha elegido para ilustrarnos su trabajo. Las citaremos en el orden que aparecen enumeradas y con los títulos de las obras en versión resumida. (La cursiva y los [] son nuestros).

1. *Idea* para el ornato (...) en la entrada de Mariana de Neoburgo en Madrid, 1690.
2. *Idea* y pintura del Patio del Hospital Real de esta Corte que se ejecutó en 1693. [Ejecutada por un discípulo, no consta el nombre]
3. Explicación de las *Ideas* que se ejecutaron en dos calesines de Carlos II, 1696.
4. *Idea* para la pintura de la Iglesia de San Nicolás en Valencia [Ejecutada por un discípulo]⁵.
5. Descripción de la *Idea* de la pintura del presbiterio de San Juan del Mercado en Valencia, que ejecutó el autor en 1699.
6. Se describe la *Idea* de la pintura del cuerpo de San Juan del Mercado en Valencia, que ejecutó el autor en 1700.
7. *Idea* para la pintura de la bóveda Nuestra Señora de los Desamparados en Valencia, ejecutada por el autor en 1701.
8. *Descripción* de la pintura del frontis, o medio punto del coro del convento de San Esteban en Salamanca, orden de predicadores, ejecutada por Don Antonio de Palomino Velasco, pintor de su majestad en 1705.

⁴ (PONZ, Viage de España, 1789, t. IV, 3ª ed., p.54)

⁵ (PALOMINO A. , 1947, p. 674) [Ejecutada por su discípulo: Dionis Vidal (1698) *me pidió (con dictamen de aquella ilustre parroquia) que le formase la idea, que me pareciese más adecuada para aquel sagrado templo*].

9. *Idea* para la pintura de la Cúpula de la capilla del Sagrario en la Cartuja de Granada, en 1712. Por Don Antonio Palomino y Velasco pintor de cámara más antiguo.
10. Jeroglífico que *formó* el autor para el funeral de la reina doña María Luisa de Saboya, 1714.
11. *Idea* que se ofrece a la corrección de la comunidad de la Cartuja del Paular, para la ejecución de la pintura de la cúpula del Nuevo Sagrario, [1724].

Como vemos el autor titula sus obras bajo un calificativo común de *Ideas o asuntos*. Estas *ideas* no son más que la descripción detallada de un conjunto de imágenes que describe minuciosamente y que conforman los distintos programas iconográficos, con la particularidad que hace referencia explícita a las fuentes literarias y visuales que le sirven de referente y que nos permiten reconstruir todo el proceso creativo. Por otra parte, de las once obras seleccionadas, la pintura religiosa ocupa un lugar destacado, pues siete son pinturas al fresco destinadas a Iglesias, lo que representa casi un 65% del total; mientras que sólo cuatro, aproximadamente el 35 %, son obras civiles. Nos ha llamado la atención, en esta distribución meramente cuantitativa: primero su preferencia por las pinturas religiosas y por seleccionar pinturas al fresco. Segundo, la escasez de obras de carácter civil, no sólo cuantitativamente, sino también cualitativamente, pues las obras civiles que cita son de menor entidad, de carácter efímero y casi testimonial. Ambos hechos nos llevan a plantearnos las siguientes hipótesis:

1. ¿Por qué Palomino selecciona estas obras? ¿Por qué su interés en dar a conocer las *Ideas o asuntos* de los programas iconográficos de estas obras en particular, cuyo universo lo conforman figuras históricas y alegóricas?
2. ¿Son estas ideas de creación propia? ¿Por qué su interés en reivindicar su autoría y sustraerse de la tutela del cliente y del mentor?
3. ¿Estas *Ideas* o asuntos responden a una concepción ideológica concreta?
4. Como pintor real, ¿por qué no cita otras obras relevantes o relacionadas con su cargo? ¿Es Palomino realmente un pintor cortesano?

Para poder contestar a estas preguntas nos hemos marcado como objetivo principal realizar un análisis detallado e inédito de las *Ideas* o programas iconográficos de los conjuntos pictóricos que Palomino describe en sus obras.

1. ¿Cuáles son las fuentes literarias y visuales que Palomino ha utilizado en la creación de sus *Ideas*?
2. ¿Cuáles han sido sus modelos o referencias pictóricas?
3. ¿Crea un modelo propio?

4. ¿Cuáles son las *Ideas o asuntos* específicamente religiosos que Palomino expone en sus obras?

I.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la revisión bibliográfica sobre los estudios existentes, observamos que se trata de estudios de carácter general y que no inciden directamente en las *Ideas* que Palomino describe en su obra la *Práctica de la Pintura*, que es el objetivo de nuestro trabajo.

Si hacemos una aproximación cronológica, la obra de Palomino es recogida y muy valorada por los tratadistas españoles de la ilustración Antonio Ponz y Ceán Bermúdez. Respecto al primero, A. Ponz, en su obra *Viage de España*⁶, en su recorrido por nuestra geografía hace referencia muy extensa a su obra en la visita que realizó a Valencia. En esta ciudad dedica especial atención a las obras de Palomino, como por ejemplo en *Los Desamparados de Valencia*, en las que habla de la excelencia de los frescos y además nos remite a la propia obra escrita de Palomino para profundizar en la descripción. Y en el mismo sentido se pronuncia sobre las pinturas de San Juan del Mercado, a las que considera como uno de los frescos más bellos que había en Valencia. En el caso de su paso por Salamanca, también recoge la obra existente en la Iglesia de los dominicos.

Otra fuente documental es la obra de Juan A. Ceán Bermúdez, que recoge además de los datos biográficos, basados en la obra de Ponz, todas las obra de Palomino de forma sistemática. Hace uno de los elogios más importantes de su obra pictórica cuando las califica de “*lo mejor que se hacía en su tiempo en España y acaso en otros reinos*”⁷. Ninguno de los dos ha hecho mención a los asuntos de las obras, sino que nos remiten a consultar directamente a Palomino, que es lo que nos proponemos realizar.

Si nos centramos en los distintos ámbitos geográficos, en el ámbito valenciano es donde más se ha estudiado la obra de Palomino, por la concentración de frescos que pintó en esta ciudad, destacan por orden cronológico, en el siglo pasado, los trabajos de Enrique Moya Casals, del que hemos recogido tres. El primero: *El Magno Pintor*⁸, es una visión global de las obras de Palomino, además de los frescos valencianos, también describe los frescos de Salamanca y

⁶ (PONZ, *Viage de España*, 1789, t, iv, tercera edición). En este volumen habla de las obras de Palomino en Valencia, *Nuestra Señora de los Desamparados*, p. 48; San Juan del Mercado, p. 50; y San Nicolás p. 62. También incluye una biografía de Palomino, pp. 52-54. En el tomo xii, carta VII, p. 232, en su visita a Salamanca cita la pintura al fresco que había realizado para los dominicos en el testero de la Iglesia de San Esteban “*representando en ella el triunfo de la religión*”. Véase también CRESPO DELGADO, D., (2012), *Un viaje para la ilustración. El viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Marcial Pons, Madrid.

⁷ (CEÁN BERMÚDEZ, [1800] 1965; t. iv, pp.29-41)

⁸ (MOYA CASALS, 1928)

Granada; y en el segundo, *Santos Juanes de Valencia*⁹, se centra en una de sus obras : los Santos Juanes de Valencia, y su interés radica en que la publicación recoge imágenes en blanco y negro de antes del incendio que sufrió la Iglesia en 1936 en la Guerra Civil, por lo que representa un documento desde el punto de vista histórico, pero fuera del marco de nuestro trabajo, pues no nos permite valorar la actividad de Palomino como pintor al quedar prácticamente destruidas dichas pinturas. El tercero, *regis pictor*¹⁰ es una forma de homenaje al pintor. También relacionado con los frescos valencianos, nos parecen relevantes los trabajos de Emilio Aparicio Olmos¹¹, del que Pérez Sánchez nos advierte de algunos errores, sin embargo, nos parece especialmente importante el apéndice documental.

En relación a los frescos de Salamanca, destaca el estudio de D. Iturgáiz¹², sobre todo por la documentación que aporta respecto al comitente de la obras de San Esteban en Salamanca. Y R. C Taylor¹³ quien da a conocer documentos del Archivo Histórico Nacional también sobre los clientes de Palomino.

Otro grupo de carácter menos generalista y más monográfico nos acercan a la figura de Palomino desde una vertiente biográfica como los de N. Galindo Miguel¹⁴; o documentales en el caso de J.L. Barrio Moya¹⁵ que ha rescatado numerosas documentos de archivos notariales; han permitido recabar informaciones puntuales muy útiles en algunos aspectos, en particular los que hacen referencia a la documentación relacionada como tasador.

Respecto a estudios desde el punto de vista del análisis de las imágenes, los primeros trabajos que inciden en la vertiente alegórica de la pintura de Palomino es el de John Francis Moffitt¹⁶ es un punto de referencia capital que representa una la nueva mirada sobre la obra de Palomino, en el sentido de la “iconológica”, según lo emplea Palomino, que se refiere a la

⁹ (MOYA CASALS, Estudio crítico acerca del pintor Antonio Palomino. Breve descripción de los frescos de Santos Juanes de Valencia, 1941)

¹⁰ (MOYA CASALS, El "regis pictor" Acisclo Antonio Palomino y Velasco, 1954, pp. 125-136)

¹¹ (APARICIO OLMOS, 1966). Apéndice documental, pp. 68-81, donde recoge la versión autógrafa del proyecto de A. Palomino para la Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia.

¹² (ITURGÁIZ, 1980, AEA n° 290, pp. 69-96)

¹³ (TAYLOR, 1950. The Art Bulletin, pp25-61). DOCUMENTO n° 12. *Arch. Nac. Sección de clero. Cartuja del Paular, legajo 1160* (extracts from letters written by Don Francisco de Bustamante, Prior of the Cartuja of Granada to the Procurator of the cartusians in Madrid, Don Francisco de San Joseph.

¹⁴ (GALINDO SAN MIGUEL, 1988)

¹⁵ (BARRIO MOYA J. , Nuevas noticias de Antonio Palomino en Madrid, 1989, n° 117, p. 399); (BARRIO MOYA J. , 1987) Las Capitulaciones matrimoniales de Antonio Palomino. Boletín Real Academia Cordoba 1978, n° 112, pp.113-118; (BARRIO MOYA J. , Antonio Palomino, tasador de la colección pictórica de don Pedro Ignacio de Arce, caballero de Santiago (1693), 2000); (BARRIO MOYA J. , Antonio Palomino, tasador de pinturas de doña Francisca Rodríguez de los Ríos (1708), 1986, p.147)

¹⁶ (MOTTFFIT, 1986)

descripción e intencionalidad de la figura. Los trabajos más recientes, que inciden en la vertiente iconográfica, son los de Juan Vicente Llorens Montoro¹⁷, también en el ámbito valenciano, en el que recoge las tres obras que Palomino creó para Valencia: San Nicolás, San Juan del Mercado y Los Desamparados. Es el trabajo base, sobre los que se han construido los demás y que incluye los tres programas de forma general. Este trabajo se vincula con los estudios específicos, realizado por Rafael García Mahiques¹⁸, que será un punto de partida básico para estudiar todos los programas narrados por Palomino debido a su enfoque iconográfico. Por último, para el estudio de los modelos o referencias pictóricas, nos ha sido de gran utilidad los trabajos de Pérez Sánchez¹⁹, cuya contribución al estudio de pintura de Palomino, destaca la importancia que han ejercido sobre su pintura sus contemporáneos. En este sentido, el trabajo de Hermoso Cuesta²⁰, nos ha permitido también, aunque de forma inversa, ver las relaciones de Palomino con Giordano, pues no hemos encontrado estudios que relacionen ambas obras. Desde el punto de vista del tratamiento de las imágenes sagradas existe un vacío importante en la bibliografía sobre Palomino²¹. Como marco teórico hemos estudiado la relación de Palomino con las fuentes historiográficas, producto de las normativas postridentinas: los tratados religiosos como el de J Molanus²² y G. Paleotti²³; y sobre todo, su relación con los tratadistas españoles, Carducho²⁴, Pacheco²⁵ e Interián de Ayala²⁶, en los aspectos puntuales a los que se remite Palomino. Este es otro aspecto que no ha sido analizado hasta el momento y que tiene relación con las obras descritas por el propio autor. Este tema lo abordaremos ampliamente después en el apartado de las Imágenes Sagradas.

En suma, en esta revisión hemos constatado que existe lagunas en el estudio de las obra de Palomino, unos por generalistas, otros porque han pasado décadas y han quedado como referencias históricas; y sobre todo, porque no han incidido sobre sus *ideas o asuntos*, de las obras que cita en su libro que nos proponemos analizar en profundidad y que no se ha realizado hasta el momento.

¹⁷(LLORENS MONTORO, 1990)

¹⁸(GARCÍA MAHÍQUES, La cúpula de la basílica de la Virgen de los desamparados de Valencia., 2007); (GARCÍA MAHÍQUES, Iconografía e Iconología, vol. 1, 2008); (GARCÍA MAHÍQUES, Iconografía e Iconología. vol. 2, 2009).

¹⁹(PÉREZ SÁNCHEZ A. E., 1972, pp. 251-269)

²⁰(HERMOSO CUESTA, 2008)

²¹(BOESPFLUG, Dieu et ses images: une histoire de l'éternel dans l'art, 2008, p.232). Se ha utilizado una bibliografía muy diversa en función de la temática de las obras. Un estudio fundamental ha sido el de Boespflug por ejemplo en el tema de la Santísima Trinidad, pero la lista de obras consultadas, en relación a los referentes visuales, es amplia.

²²(MOLANUS J. , [Antuerpiae, 1617] Ed. F. Boespflug 1996)

²³(PALEOTTI, Discorso intorno alle immagini sacre e profane., [1582] 1986)

²⁴(CARDUCHO, Diálogos de la Pintura [1633] (Ed. crítica Fco. Calvo Serraller), 1979)

²⁵(PACHECO F. , El arte de la Pintura (Ed. crítica B. Bassegoda), 2009, 3ª ed.)

²⁶(INTERIÁN DE AYALA J. D., [1730] 1782)

I. 3. METODOLOGÍA Y TRABAJO DE CAMPO

Analizaremos la obra de Palomino en sus dos vertientes: la concepción de *las ideas* o asuntos de sus obras que componen los programas iconográficos y la realización pictórica de las mismas. En este momento histórico, Palomino aún recibe la herencia en que existía una dicotomía entre ambas que arrancaba de la tradición medieval y que se había mantenido en el Renacimiento, en la que los *consegliere* o mentores se atribuían la función de ser los creadores de los programas iconográficos de las obras artísticas que posteriormente llevan a cabo y ejecutan los artistas. En la tradición española, los mentores eran principalmente los clérigos y eruditos de la Iglesia, quienes imponían sus argumentos iconográficos, sobre todo en el ámbito de los encargos religiosos. Sin embargo, Palomino reivindica que la creación de la *Idea* sea competencia de los artistas. Por esta razón nos planteamos las hipótesis de trabajo antes mencionadas ¿por qué su interés en subrayar la importancia de las *ideas* en la creación? o ¿por qué su interés en reivindicar su autoría y sustraerse de la tutela del cliente y del mentor?

Para abordar esta problemática aplicaremos la metodología de la Escuela de Warburg y de Panofsky, tomando como referencia la conferencia impartida por el Dr. Antonio Pinelli sobre *Vasari a Palazzo Vecchio*²⁷. En esta comunicación, el conferenciante expuso en una primera parte, los elementos de tipo general de cómo se puede trazar un programa iconográfico, lo que él denomina “reverse engineering”; es decir, reconstruir los programas a partir de las piezas que lo componen constituida por una triada variable de actores que son: el comitente, el *consigliere* (el mentor) y el artista. El comitente cuya intención puede contribuir en la creación y desarrollo del programa iconográfico, desde un proyecto genérico en el cómo, qué o donde. El *consigliere* (mentor) corresponde a la figura del humanista, teólogo, que es quien traduce en imágenes la intención del comitente y es el inventor y creador del programa que desarrollará el artista. El artista que seguirá la invención del mentor. El *rol* del artista ve limitado su autonomía y su libertad de expresión y condicionado no sólo por el mentor y sino también por el comitente. En este caso, el artista o artífice de la obra pasa a ser el ejecutor de los deseos del cliente y de las invenciones de su mentor. El otro punto importante son las fuentes documentales, en este caso las cartas que se intercambiaron sobre el tema, el comitente, el *consigliere* y el artista. Una vez creado el programa otro aspecto fundamental que desarrolló el Dr. Pinelli, fueron los principales criterios usados en las composiciones, cómo se disponen y se distribuyen las figuras que componen los programas iconográficos en

²⁷ (MARCH, E. Y NARVÁEZ, C. (eds.), 2012) <http://www.ub.edu/acafart/vasari.html>

el espacio. Según el conferenciante, el artista se sirve de una serie de principios: como la progresión narrativa; el principio de adyacencia: una figura se articula con la del espacio vecino relacionando una figura histórica o una figura alegórica; principio de centralidad: a veces mediante la jerarquía de dimensiones; variabilidad de los programas; o principio de correspondencia, entre las que cita: la correspondencia simétrica bilateral entre el Antiguo-Nuevo Testamento, la correlación de analogías o las concordancias o antítesis. Todos estos principios también están presentes en la obra de Palomino y nos proponemos analizarlos.

Nuestro trabajo sobre Palomino podemos abordarlo desde esta metodología pues presenta muchos puntos de conexión con los planteamientos expuestos, contamos con los textos, en este caso del propio Palomino donde están descritas cada una de las imágenes individualizadas y diseccionadas; también contamos con informaciones sobre los comitentes, los mentores y el artista, a partir de ellas trataremos de reconstruir no sólo los programas iconográficos, sino también la aportación de cada uno de los personas que intervienen. Examinando la triada (cliente-mentor-artista) podremos valorar cual fue la aportación de Palomino tanto a la creación del programa iconográfico como en la ejecución, pues esta cuestión ha sido reivindicada por él y a veces puesta en duda por algunos investigadores, porque lo que Palomino está demandando fundamentalmente es que sea el artista el que ejerza esta función de creador y ejecutor de la obra. Y todo ello dentro de un marco de la teoría artística dominante así como de las condiciones sociopolíticas de la época.

Por último, siguiendo el esquema planteado, también analizaremos la composición y distribución de las imágenes.

De esta metodología se derivará el cómo hemos planteado el desarrollo del trabajo que se verá reflejado en el índice.

Nos ha interesado averiguar cual era el estado actual de cada una de las obras citadas por Palomino susceptibles de ser estudiadas. Para ello hemos realizado un TRABAJO DE CAMPO que ha consistido en visitar *in situ* las pinturas existentes en Valencia, Salamanca, Granada o Madrid, y conocer el estado de conservación y documentar gráficamente mediante fotografías las obras mencionadas. Este trabajo sobre el terreno nos ha permitido saber las que se conservan y serán las que analizaremos en el trabajo. El balance final no ha sido muy alentador, pues se reduce a tres obras de pinturas al fresco de tipo religioso localizadas en Valencia: los frescos de la cúpula de la Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados; en Salamanca, los frescos del testero de la Iglesia de San Esteban, de los Dominicos; y en Granada: los frescos de la cúpula de la Cartuja.

No se conserva, el Patio del Real Hospital en Madrid, que fue demolido, aunque contamos con imágenes fotográficas de la decoración del archivo MAS; los frescos del ábside de San Juan del Mercado, fueron destruidos en su totalidad en la Guerra Civil de 1936; respecto a los frescos del techo de esta Iglesia, también sufrieron una destrucción prácticamente total en la cuando la Iglesia fue quemada; los intentos de restauración posterior han sido en parte fallidos y aún hoy continúan en proceso. También contamos con algunas fotografías anteriores al incendio en blanco y negro. Tampoco se conservan los frescos de la Cartuja del Paular. En el caso de la Iglesia de San Nicolás, la ejecución fue realizada por su discípulo Dionis Vidal. En la actualidad las pinturas están bastante oscurecidas y necesitan restauración.

Respecto al resto de obras, las de carácter civil, no se conservan debido a que se trataba de obras de carácter efímero, como la decoración para la entrada de la reina Mariana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II. En la biografía del pintor de Palomino²⁸ y que luego recoge Ceán Bermúdez²⁹, colaboró en la obra Francisco Ignacio Ruíz Iglesia, pintor de cámara del rey. Esta obra fue un encargo del Ayuntamiento de Madrid³⁰, quien tenía la intención de publicarlo, para dejar constancia de la misma, pero al final no se llevó a cabo, y en la actualidad no se conserva ningún dibujo o grabado de esta decoración. Respecto la obra del jeroglífico para el funeral de la reina María Luisa Gabriela de Saboya³¹, también se trata de una obra efímera, tampoco se conservan ni se conocen grabados como en otros casos de obras similares. Por último, en el caso de los calesines, eran unas pinturas decorativas de carácter profano sobre madera y es muy posiblemente que hayan sido destruidos por el paso del tiempo o por el incendio que sufrió el Alcázar en 1734.

También en el trabajo de campo, con el objetivo de analizar la relación de la obra de Palomino con sus hipotéticos modelos, como Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Claudio Coello (1642-1693) o Lucas Giordano (1634-1705), hemos visitado la obras al fresco de estos artistas en Madrid: la Iglesia de San Antonio de los Alemanes; la Catedral de Toledo, la Basílica de El Escorial en Madrid y el Palacio Medici- Ricardi en Florencia. En el este último, se encuentran los primeros frescos de Giordano donde están presentes algunas de las alegorías

²⁸ (PALOMINO A. , 1947, pp. 1114-1118).

²⁹ (CEÁN BERMUDEZ J. A., 1800, t. iv, p. 288).

³⁰ (ZAPATA FERNÁNDEZ, 1998, pp. 257-275). Zapata incluye como apéndice documental, del archivo de la Villa, A.S.A., 2-63-18. , el contrato firmado del encargo de la obra, donde constan los dos artifices. Respecto al contenido el autor destaca la importancia en la creación e invención de la iconografía por parte de los artistas que no era habitual en este momento, en la línea de nuestro trabajo.

³¹ (PÉREZ SÁNCHEZ A. , El dibujo español de los siglos de oro, 1980, p. CV). En la Biblioteca Nacional Española en Madrid, se conserva un dibujo autografo y firmado por Palomino, de un catafalco para exequias reales sin identificar su destinatario. Pérez Sanchez se inclina por M^a Luisa de Orlean (1689), la primera esposa de Carlos II.

que utilizó posteriormente en el Escorial y de las que Palomino tomó como referencia. También en Florencia hemos conocido las pinturas al fresco de Andrea di Bonaiuti en la capilla de los españoles de Santa María Novella para poder relacionar esta obra con la que realizó Palomino en Salamanca, que tiene como nexo común, además del programa, que ambas pertenecen a los dominicos.

Por tanto, nuestro estudio, después del trabajo de campo sobre el estado actual de las obras descritas por Palomino, queda limitado a tres pinturas al fresco que son las que se conservan en la actualidad (antes mencionadas en Valencia, Salamanca y Granada). Mediante un análisis pormenorizado y de conjunto de estas obras trataremos de buscar si existe un hilo conductor común en todas ellas que nos permita extraer conclusiones.

II. MARCO TEÓRICO. PALOMINO UN PINTOR CUALIFICADO

Si analizamos todas las obras descritas por Palomino, en *La Práctica de la Pintura*, éstas abarcan un periodo muy amplio de 35 años (1690-1724), que corresponde con su etapa de madurez artística, cuando se encuentra en Madrid y su carrera está plenamente consolidada gozando del privilegio de pintor real.

Su formación artística se inició en Córdoba³² y discurrió en paralelo a su formación religiosa. Cuando Palomino llegó a Madrid en 1678³³, contaba con numerosos conocimientos pictóricos que luego incrementaría con los pintores de la corte madrileña. Su llegada a Madrid fue un cambio importante en la vida del pintor, no solo profesional sino también personal. Palomino, en 1678 salió de Córdoba pintor y eclesiástico, con las ordenes menores; sin embargo,

³² A. PALOMINO (1655-1726), nació en Bujalance (Córdoba). Su familia se trasladó a Córdoba donde pasó su juventud. En un principio su formación se orientó a la carrera eclesiástica y compaginaba los estudios de teología con la pintura. Durante este periodo se relacionaba con el núcleo artístico de la capital cordobesa, como Fray Juan del Santísimo Sacramento, José Sarabia y Valdés Leal (que influyó en su carrera como veremos posteriormente).

³³ (GALINDO N. , AEA, n° 242, 1988, pp. 105-114). A penas un muchacho, se lanzó a la aventura de trasladarse a la corte madrileña atraído por los éxitos de Juan de Alfaro. No se conoce con exactitud la fecha de su marcha, aunque si sabemos que se produjo en 1678.

(PALOMINO A. , 1947, p.1003). El propio autor relata, en la biografía que dedica a Alfaro, que en 1678 Alfaro volvió a Córdoba y que es cuando le proporcionó las cartas de recomendación: *el año de 78, en el cual se vino el autor a Madrid; para cuyo efecto le dio muy buenas cartas de recomendación, y algunas para que le dejasen acabar diferentes pinturas que él había comenzado.*

(PONZ, 1789, T. IV, p. 52) y (CEÁN BERMUDEZ, 1965, T.VI, p. 31). Según los primeros datos biográficos sobre el autor, que encontramos en las obras de Ponz y Ceán Bermudez, ambos creen que existía una razón no relacionada con la pintura. Ponz: *se trasladó a Madrid con la idea de ir a Roma a pretender alguna prebenda eclesiástica; pero no efectuó este pensamiento.* En el mismo sentido se pronuncia Ceán, aunque aclara que Palomino no dice nada a este respecto Siguiendo este discurso, cabría la posibilidad que hubiera pensado que Madrid le sirviera de trampolín para ir a Roma también como el centro artístico del mundo en aquel momento.

conocemos gracias a Barrio³⁴ que el 10 de enero de 1680, a la edad de 24 años, da un giro en su orientación religiosa y Antonio Palomino firma las capitulaciones matrimoniales con Bárbula Pérez. En Madrid emprende un camino de ascensión social y profesional. El proceso de promoción de Palomino a pintor regio, se produce por una suma de hechos entre los que no cabe duda que su preparación de carácter erudito fue la base sobre la que se sustentó su ascenso³⁵. Esta base intelectual se complementa con la artística y con las relaciones que establece con los pintores de mayor prestigio, los pintores de cámara Juan Carreño de Miranda (1614-1685)³⁶ y Claudio Coello (1642-1693). Por lo que se desprende de la obra de Palomino, entre Carreño y Coello³⁷ existía una gran relación y él disfrutó de la de ambos, al tiempo que se impregnaba de sus conocimientos pictóricos.

A la muerte de Carreño en 1685 el cargo de pintor de cámara del rey Carlos II pasó a Coello, y éste ejerció de *padrino artístico* de Palomino para su ingreso en la corte madrileña. En 1686³⁸ el rey le preguntó a Coello que buscara a alguien que pudiese ayudarlo a pintar el cuarto de la reina en el Real Alcázar de Madrid y éste propuso a Palomino. Al mismo tiempo,

³⁴ (BARRIO MOYA, 1987). Da a conocer el documento de las capitulaciones matrimoniales : Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (A.H.P.M) Protocolo 10. 543, folº. 24- 27. Por este documento, sabemos que Palomino no llevaba al matrimonio *vienes ni hacienda alguna*.

³⁵(CEÁN BERMUDEZ, [1800] 1965, T. IV, pp. 29-41) En Córdoba, adquirió una amplia formación humanística“ *Estudio gramática, filosofía, teología y jurisprudencia*”. El propio Palomino incide sobre sus estudios de Teología, que simultaneaba con la pintura, que estaban encaminados al sacerdocio, llegando a recibir las ordenes menores en el convento de carmelitas descalzos, por Don Francisco de Alarcon y Covarrubias *donde yo, aunque indigno, recibí de su mano las menores*.

(PALOMINO, 1947, p. 1007). Esto sucedió con anterioridad a mayo de 1675, pues el obispo que le consagró murió ese año. Y el 21 de febrero de 1678, su padre realiza un testamento, en el que en el que dice que su hijo Antonio es clérigo de menores. Su bagaje cultural se verá incrementando, en Madrid, 1680, con su paso por el Colegio Imperial, que era la institución de mayor prestigio de Madrid, por donde habían pasado Lópe de Vega, Calderón o Quevedo. Palomino estudió matemáticas, que impartía el P. Jacobo Kresa, pues consideraba esencial su conocimiento para la pintura, pues la conferían un carácter científico y por tanto un argumento a favor de la pintura como arte liberal.

(PONZ, T. V, p. 92). Al mismo tiempo simultaneo su formación en el Colegio Imperial con la pintura del techo de la pieza anterior a la Sacristía de la Iglesia del Colegio Imperial, llamado así cuando era de los Jesuitas y posteriormente Iglesia Real de San Isidro (desaparecidas). Posiblemente aquí conoció al jesuita Interian de Ayala, personaje de gran prestigio que será uno de sus amigos y con el que comparte su ideario sobre temática religiosa; así mismo, fue censor de su libro.

³⁶ (PALOMINO A. , 1947, p.1030).El contacto de Palomino con Carreño muy probablemente se produjo a través de Alfaro, que en aquel momento gozaba de gran prestigio, y que entre las cartas de recomendación que le proporcionó estaría sin duda una para Carreño que era pintor de cámara. Según se desprende de las palabras de Palomino debió de haber entre ellos una buena relación profesional y personal, porque habla de Carreño con grandes elogios y además de su proximidad cuando, aunque sea en sentido figurado, de que le vio morir en 1685.

³⁷ (PALOMINO A. , 1947, p. 1060). Carreño como pintor de cámara, le permitió a Claudio Coello copiar en palacio muchos originales de Ticiano, Rubens, Van-Dick y otros.

³⁸ (PALOMINO A. , 1947, p. 1063). Como consecuencia de que Coello estaba pintando en el Escorial el cuadro de la *Sagrada Forma*, se le ofreció a Palomino pintar, en el palacio real, el techo de la galería del Cierzo del cuarto de la reina, que estaba realizando Coello, para la cual había trazado la arquitectura y adornos concernientes a la distribución de historias de la fábula de Psiquis y cupido, que comenzaron los dos y que luego prosigió sólo Palomino Esta obra fue destruida por el fuego cuando se quemó el antiguo Alcazar en 1734. Sobre la producción de obras de carácter mitológico, PÉREZ SANCHEZ , *Notas sobre Palomino pintor*, 1972, AEA, nº XLV, pp 251-2269, destaca las obras realizadas en el ámbito palacieggo, como las pinturas de *los Elementos*, Museo Nacional del Prado.

no hay que olvidar el apoyo de su mecenas, el conde de Benavente³⁹. Según nuestro autor fue gracias a la ayuda de ambos, Coello y Benavente, lo que le valió recibir el encargo de dichas pinturas:

*Y entonces le debí yo, que me prefiriera a muchos, que sin duda, lo merecían mejor. Y avisado de la orden de su Majestad por el excelentísimo señor Conde de Benavente (mi protector) fui a verme con Claudio, para tomar la orden*⁴⁰.

Como resultado de la satisfacción que el rey mostró por su trabajo, Palomino solicitó el cargo de Pintor de cámara. Se conserva el memorial de solicitud de noviembre de 1687, que dio a conocer Sánchez Cantón⁴¹ y completa la transcripción León Tello:

*...pone en su Real consideración aver cursado en el Colegio de Santo Thomas de Cordova las Artes, y la Theología...Circunstancia que podría importar para la elección, y propiedad de fábulas, é historias Sagradas, o humanas, geroglíficos, y motes Castellanos, o latinos que puedan ofrecerse en las ocs. Del Real Servicio de S. M. y que podrá ser que no se halle en muchos de sus profesión...*⁴².

En esta solicitud Palomino hace constar su formación y sus méritos, destaca lo que serán sus características diferenciales respecto a otros pintores, como es el conocimiento de Teología y de la lengua latina, adquiridas en su juventud por su formación eclesiástica, que le confiere un *plus* y marcan su carácter de intelectual no al alcance de muchos de sus compañeros y competidores. Además destaca que esta formación le otorga unos conocimientos que le permitirán la elección y propiedad de los temas adecuados a cada situación. En definitiva, está exponiendo las directrices básicas sobre los que fundamentará su trabajo a lo largo de su carrera.

³⁹ (GALINDO, 1988, p.110). No sabemos por qué medios llegó a estar bajo la protección de una de las personas más poderosa del momento, el Conde-duque de Benavente. Antes del encargo de la obra, en el 1685, “*la familia Palomino habitaba en unas casas accesorias del conde de Benavente.*

En aquel momento el señor Conde de Benavente era Don Francisco Casimiro Antonio Pimentel de Herrera, XII conde y IX duque de Benavente (SIMAL LÓPEZ, 2002, p. 66).

⁴⁰ (PALOMINO A. , 1947, p. 1064) Palomino se encarga de reseñar con orgullo tan importante protección. Benavente ocupó diversos cargos en la corte, siendo sumiller de corte en los reinados de Carlos II (1693-1700) El poder de los Sumilleres de Corte era enorme y solo podían pertenecer los grandes de España. Este cargo permitía la máxima proximidad al rey. Posteriormente Felipe V ratificó a Benavente en el cargo (1701-1709).

⁴¹ (SÁNCHEZ CANTÓN, 1915)

⁴² (LEÓN TELLO, 1979, pp. 338 u ss.) Expediente personal de D. Antonio Palomino y Velasco, sec. Personal, caja nº 784/1. Archivo General del Palacio. En este memorial, Palomino subraya el estudio de la Teología comportaba tener un conocimiento de latín que le serían muy útiles para la traducción de tratados de arte y otros escritos en esta lengua, al alcance sólo de unos pocos eruditos, al mismo tiempo que tenía amplios conocimientos de la historia sagrada que le serían de gran utilidad en su carrera artística para crear sus obras religiosas.

El 25 junio de 1688 se le concedió el cargo de pintor real sin sueldo: *Haze merced á D. Antonio Palomino de la Plaza de Pintor sin gaxes [gajes] y manda S. M. se le de el Despacho que se acostumbra*⁴³.

Durante los diez años, que Palomino fue pintor sin sueldo solicitó en numerosas ocasiones el cargo de pintor con sueldo; sin embargo, no será hasta un año después de la muerte del pintor de cámara Coello (1697), que consiguió el puesto como consta en un documento de 6 de marzo 1698: *an [han] acordado que los treinta i seis mil maravedís de vellón, que debe al derecho de la media annata D. Antonio Palomino por los Gajes de Pintor de Cámara*⁴⁴.

A partir de este momento Palomino, se siente realmente justificado para firmar sus obras como *pictor regis* (fig. 2). Este título le dio gran prestigio, le convirtió en uno de los pintores más solicitados del momento.



Fig. 2. En las ruedas del carro, se encuentra la firma del pintor: *Regis pictor Ant. Palomino f. 1705*

Aunque observamos que existe cierta contradicción en el uso del título de pintor real. Si analizamos las obras reseñadas en su libro *la Práctica de la Pintura*, los encargos reales son escasos a lo largo de las dos dinastías (38 años) en las que ostento éste privilegio. Palomino permaneció primero como pintor real de Carlos II, un total de 12 años, de ellos diez sin sueldo (1688-1698) y dos con sueldo (1698-1700); al que podríamos añadir dos años más, desde que pintó el cuarto de la reina en 1686. Durante este periodo, según la selección de las obras que cita en el libro, llama la atención que fuesen cuantitativa y cualitativamente tan pocas numerosas y significativas. Además, únicamente realizó dos obras completas, la tercera solo se trataba del programa. La primera, era una construcción efímera, el arco de triunfo por la entrada triunfal en Madrid de la segunda esposa del rey Carlos II, Mariana de Neoburgo (1690), que continúa numerosas alegorías orientadas a ensalzar las virtudes de la reina. La segunda, la pintura de los calesines (1696), que eran unos coches de caballo pequeños para moverse en el ámbito de sus lugares de recreo o sitios reales, estaban decorados, según describe en su *idea*, con motivos alegórico-mitológico. La tercera solo ejecutó el programa iconográfico, correspondía a la decoración del Patio del Hospital Real, (1693), que ejecutó un discípulo suyo cuyo nombre no cita. Los siguientes 26 años (1700-1726) se mantuvo en el cargo como pintor real con la nueva dinastía Borbónica y durante este periodo solo realizó

⁴³ (LEÓN TELLO, 1979, p. 339). Apendice doc.

⁴⁴ (LEÓN TELLO, 1979, p. 344). Apendice doc.

una obra para la nueva dinastía que él reseña en la *Práctica de la Pintura*: el jeroglífico para el funeral de la reina doña María Luisa de Saboya (1714).

Esta poca actividad de Palomino en la Corte se habría producido por el cambio dinástico a la muerte en 1700 de Carlos II, con la llegada a Madrid del joven duque de Anjou, futuro rey Felipe V (1683-1746) de Borbón en 1701. Este cambio de monarquía provocó un periodo extremadamente convulso con la Guerra de Sucesión (1705-1714). La nueva dinastía que se instaura en España, rompe con las tradiciones de los Austrias y viene con la marca borbónica, que desde el punto de vista artístico, conlleva el afrancesamiento en el gusto de la corte y la llegada e incorporación de pintores franceses que serán nombrados pintores de cámara de Felipe V⁴⁵. Aunque siempre había habido en la corte española los pintores extranjeros más famosos del momento, especialmente se habían creado vínculos artísticos con Italia que era el centro artístico occidental y en este momento Carlos II había llamado al napolitano Luca Giordano con para decorar los sitios reales como el Escorial. Ahora, con la llegada de los borbones, se produce realmente algo más profundo, un cambio en el gusto, lo que representa

⁴⁵ (BOTTINEAU, 1986) Según Botieau, la llegada al trono de Felipe V y el cambio dinástico que supuso la llegada de los Borbones a España, comportó la incorporación de pintores extranjeros a la corte provenientes de Francia y cuyo gusto francés se elejaba de la tradición de los Austrias a la que Palomino se siente más vinculado por formación y vocación. El gusto de Felipe V esta impregnado de la opulencia francesa que había vivido en Versalles bajo el corte de su abuelo Luis XIV, el rey sol, del todo opuestos a los de la corte española que ofrecía una visión muy severa y austera de la vida cortesana.

(MORÁN TURINA, 2002). Sostiene que el primer interés del rey Felipe V radica en crearse una imagen oficial que pueda ser difundida al resto de los países. El pintor que acompaña al duque de Anjou (futuro Felipe V) en su viaje a Madrid es Hyacinthe Rigaud, elegido por su abuelo Luis XIV, para que realizase su retrato institucional, siguiendo las convenciones establecidas por el monarca francés. Posteriormente son nombrados pintores de cámara Jean Ranc, Von Loo o Houase, y entre los españoles Miguel Jacinto Meléndez con lo cual los artistas españoles quedan en minoría mientras que los pintores franceses van escalando posiciones. El encargo que recibieron estos pintores fue realizar los retratos del rey para que sirvieran de imagen de estado y para enviarlos a los distintos cortes como forma de imponer su presencia. Conocemos los retratos de *Felipe V* de Haycinte Rigaud (1701) en Versalles, retrato paradigma de la dinastía borbónica, y cuyo retrato su abuelo Luis XIV no permitió que viajara a Madrid, y se hizo una copia de medio cuerpo para el Palacio Real hoy en el Museo del Prado; de Meléndez (1701), tenemos el retrato que se encuentra en Museo Nacional del Prado; Houase también realizó un retrato del joven príncipe *Felipe V* y *el Retrato de la de la familia real* (1723), también en el Museo del Prado. Sin embargo, Felipe V, no debió de estar muy satisfecho con el retrato de Houase y fue sustituido por Jean Ranc, que es el pintor que pintó los retratos de *Felipe V* más lujosos y de tipología versallesca. Mas tarde, le seguirá van Loo que realizó en retrato de la extensa *La Familia de Felipe V* (1743), Museo del Prado. Esta labor retratista siempre había sido uno de las atribuciones de los pintores reales, y en la corte de los Austrias, en época de Carlos II, fueron sus maestros Carreño (especialmente) y Coello quienes ejercieron esta labor. Ahora, con Felipe V, Palomino parece que queda al margen y es poco conocida su faceta retratística. Por otra parte, en esta primera época del reinado de Felipe V, no hubo un asentamiento estable de la corte, por lo que el resto de actividad artística de los pintores de la corte estaba dirigida a decorar y preparar los espacios de recreo como el de la Granja de San Ildefonso, donde se realizaron algunas pinturas decorativas que se encargó a Houase.

(URREA, 1983, pp.493-497). Sin embargo existen al menos dos retratos realizados por nuestro artista del joven rey Felipe: uno que descubre y otro que según consta en los archivos MAS donde hay un negativo del joven rey Felipe de Anjou, pintado por Palomino, la pintura se encuentra en el monasterio de la Encarnación de Madrid. Por otra parte, Palomino en la biografía del pintor Francisco Ignacio Ruiz Iglesia, escribe que éste autor realizó retratos de Felipe V a su llegada a Madrid.

(PÉREZ SÁNCHEZ A. , *La pintura en Europa. La pintura española*, 1995, vol.2, pp. 393-399).

que el gusto italiano, español o flamenco fuese desplazado por el gusto francés, en manos de los pintores franceses. Por otra parte, Felipe V, para evitar fricciones trata de mantener el estatus de los pintores existentes, como Luca Giordano o Antonio Palomino, ambos son confirmados en sus cargos. Sin embargo, ante los signos de una guerra que se avecina, las nuevas corrientes estéticas y la falta de perspectiva Giordano decidió volver a su país en 1703. Palomino se mantuvo como pintor real de los borbones hasta su muerte en 1726, un total de 26 años, mas del doble que con su predecesor Carlos II pero con escasos encargos reales⁴⁶. A pesar de este largo periodo, sólo reseñará en el libro una sola obra de carácter efímero: *el jeroglífico que ideó a la muerte de la primera esposa del rey*, M^a Luisa Gabriela de Saboya (1714) que no se conserva.

Esto indica que aunque se mantuvo en el cargo era menos demandado. También era habitual que los pintores de la corte compaginaran su trabajo con los encargos religiosos como lo habían hecho sus predecesores. Al mismo tiempo, la marcha de Luca deja a Palomino como único pintor capaz de asumir los grandes retos de las pinturas al fresco, donde nuestro pintor desplegó realmente su talento. Además al ser menos demandado en la corte tuvo mayor disponibilidad para ausentarse en numerosas ocasiones para dedicarse a sus encargos⁴⁷. Para Palomino es la época de mayor producción artística en pinturas murales dentro del ámbito religiosos. Hay que destacar que a lo largo de su vida no renuncia a su pasado y formación Teológica y desde el punto de vista intelectual no la abandonará el resto de su vida, como veremos posteriormente al tratar las imágenes religiosas. Este pensamiento se manifiesta muy próximo al pensamiento religioso de sus clientes, por lo que debió de ser fácil el contacto con ellos, pues sus encargos fueron principalmente frescos para la decoración de estos espacios religiosos como hemos visto en las obras citadas por él.

En definitiva, estos encargos fueron posibles gracias a su prestigio de pintor de la corte y sobre todo a su formación teológica era conocedor de temas relacionados con la historia sagrada y a su pensamiento religioso le abrirían muchas oportunidades a estos clientes sin olvidar las circunstancias sociopolíticas que le tocaron vivir.

⁴⁶ (LEÓN TELLO F. , 1979, p.349) Según la documentación aportada por Tello, el 21 febrero de 1711, Palomino recibe el encargo de revisar unas pinturas que estaban en la “*las bodegas del Real sitio, y Castillo del Prado [Palacio del Pardo] a fin de examinar las que estaban útiles, o inútiles, (...), hice reparar quince de ellas que con algún reparo, y aderezo estaban capaces de servir ...*” El 11 de marzo de 1711 la Junta “*manda se compomgan las 15 pinturas (...) se había de executar este adereço el Pintor de Camara de S. M. Dn. Antonio Palomino*”.

⁴⁷ (LEÓN TELLO F. , 1979, pp. 335-358). En el apéndice documental se encuentran transcritas las solicitudes en que se ausenta de la corte a “negocios de su profesión”: en 1697 a Valencia, Iglesia de San Juan del Mercado; en 1703 licencia para trasladarse de Granada a pintar en la Catedral; 1705, licencia para trasladarse a Salamanca, pinturas de la Iglesia de los dominicos; 1712, licencia de seis meses para trasladarse a la cartuja Granada; 1724, licencia de cuatro meses para trasladarse a la cartuja del Paular.

Por otra parte, Palomino no descuidó otras actividades encaminadas a promocionar su figura socialmente, mediante la obtención de títulos de nobleza, primero en Madrid y también en Córdoba⁴⁸; o al desarrollo de actividades lucrativas y de prestigio, como tasador o ejercer como consultor en pintura. Como tasador, existe documentación al menos en diez actuaciones⁴⁹ y mantiene esta actividad hasta el final casi el final de su vida. En 1724, a instancias del fiscal, por las quejas de abusos que esta actividad generaba se le pidió opinión. Sostuvo que fuesen los pintores de cámara quienes ejerciesen esta función. Esto provocó una reacción de protesta encabezada por otros pintores de la corte, a favor que no sólo fuesen dos los privilegiados por esta medida: Palomino y Miranda⁵⁰.

⁴⁸ (GALINDO, 1988, pp.112-113). Otro de los anhelos de la época era pertenecer a la nobleza, Palomino inicia el proceso con la petición de hidalguía en 1684, para lo cual primero solicitó informe sobre limpieza de sangre, en Bujalance, y se encargó de la petición su padre, don Bernabé Palomino. Este mismo año para incrementar sus ingresos solicitó el cargo de la Mesta del Ayuntamiento de Madrid, que le fue concedido y en 1693. Un año después realizó los frescos del Ayuntamiento y en consideración a sus méritos fue nombrado hijodalgo de la ciudad de Madrid.

En 1713, Palomino se encontraba en Córdoba realizando unas pinturas para la Catedral y aprovechó para formular la solicitud de hijodalgo ante el ayuntamiento de Córdoba. Se aporta entre la documentación requerida, el documento de limpieza de sangre que declara que procede *de antiguas familias de limpio linaje*. A la vista de los documentos presentados, después de tiempo, el *ayuntamiento cordobés acordó que don Antonio Palomino fuera empadronado como hijodalgo*.

⁴⁹ (BARRIO MOYA J. , 1989, p.399). Ordenadas por orden cronológico, una de las primeras actuaciones como tasador documentada tuvo lugar en Madrid en 1681, ha sido estudiada por José L. Barrio quien da a conocer varias actuaciones de Palomino. En este caso, los documentos son del Archivo Histórico de Protocolos de Madrid: la tasación de Don José Salvador Sarmiento, IV conde de Salvatierra. Otra actuación, como tasador la describe él mismo en 1689 *no se había tratado el ajuste y fue menester, que se nombrasen tasadores por ambas partes; y así fue nombrado Don Claudio Coello por parte de la viuda, y yo por la de Don Diego Palacio de Córdoba, y tasamos la dicha pintura en tres mil ducados.....*, También el autor hace referencia a esta actividad: (PALOMINO, 1947, p. 1040);

(AGULLÓ M. , 1981, p. 154). Este mismo año, Tasación de Doña Luisa de Góngora. Madrid, 19-IX-1689 (AHP: 13568, fol.101)

(BARRIO, 2000). En los años 1693, en los AHP, tasa la colección pictórica de Don Pedro Ignacio de Arce regidor de la villa de Madrid, de los que Palomino destaca los retratos que Alfaro realizó a Don Pedro de Arce y su esposa. Un año más tarde, en 1694, realiza la tasación de otra colección más modesta de Don Diego Llorente, cochero de la reina.

En 1696, fue reclamado a Valencia, en este caso en calidad de tasador y consultor. Palomino acude como experto para evaluar la obra que estaban realizando los hermanos Guilló en la Iglesia de Juan del Mercado, será su actividad más polémica porque de aquí derivó que él fuera el beneficiado del posterior encargo de la obra.

(AGULLÓ M. , 1981, p.154). El 17-IV-1707, tasación de Doña María Flores y Sierra (AHP. Protocolo 13982, fols. 354-355).

(BARRIO, 1986). Barrio da a conocer otra nueva tasación en 1708. En este caso de una colección muy importante, del que había sido secretario de su majestad, don José de Anchia Vallejo y que pertenecía a su viuda doña Francisca Rodríguez de los Ríos.

(AGULLÓ M. , 1878, p.203). El 4 de Marzo de 1724, tasa las pinturas de Don Antonio López Martínez.

(AGULLÓ M. , 1981, p. 154) Por último, la tasación de las pinturas a la muerte de don Domingo Cordero Ledesma, Madrid, 10-III-1725 (AHP. Protocolo 13982, fols. 576v-578).

⁵⁰ (SIMÓN DIAZ, 1947)

También fue requerido como consultor de pintura, en la capilla del Corpus Cristi⁵¹ (fig. 3)

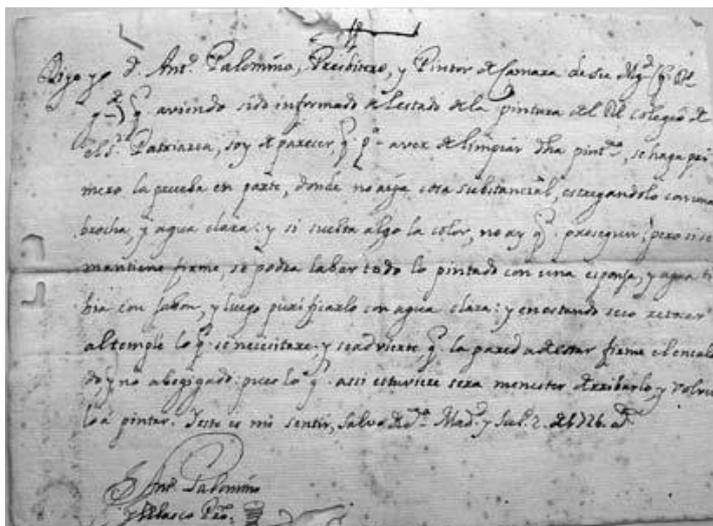


Fig. 3. carta autógrafa de Palomino dirigida al Colegio de Corpus Christi, tomada de Moreno.

Durante este tiempo del reinado de Felipe V, en plena madurez, su actividad se multiplica y diversifica y simultanea su labor de pintor, tasador, consultor, con la de tratadista. Escribe su gran obra teórica que es especialmente necesaria, en este momento en que los artistas franceses tienen un peso tan importante en la cultura artística española. Palomino rescata del anonimato las *Vidas de los pintores y estatuarios españoles eminentes* los artistas más preeminentes, con el objetivo de perpetuar su memoria. Estas obras las dedica a la familia de Felipe V⁵².

Estas distintas facetas de Palomino dan una dimensión de su condición de pintor cualificado que le proporciona gran prestigio profesional al mismo tiempo que no descuida su promoción en el ámbito social y económico.

⁵¹ (BENITO DOMENECH, 1980)

(MORENO RIBELLES, ARCHÉ, nº 3, 2008, pp. 11-16). Moreno es el que da a conocer el manuscrito autógrafa. Palomino fue requerido como asesor para el mantenimiento y restauración de las pinturas de la Capilla de Corpus Christi de Valencia. Él contesta y explica según podemos ver en la carta cuales son las medidas que hay que tomar, que consisten básicamente en el lavado con agua y jabón de las pinturas y aclaradas con abundante agua.

⁵² *El Museo Pictórico y escala óptica*, Tomo I. *Teórica de la Pintura*, publicado en 1715. Este volumen lo dedicó a la segunda esposa de Felipe V, Isabel de Farnesio; y posteriormente el Tomo II y III, *Práctica de la Pintura*, y *las vidas de los Pintores*, publicado en 1724, los dedicó al primogénito de Felipe V, el rey Luis I que aparece en un retrato en un ovalo del grabado de la portada. Luis I tuvo un reinado muy breve y estaba en el trono en esos momentos, pero murió unos meses más tarde y volvió a reinar Felipe V.

II. 1. LAS IDEAS: EN DEFENSA DEL PINTOR ERUDITO

Palomino subraya la importancia del pintor como creador de las *ideas o asuntos* de las obras artísticas y define: *la idea no es otra cosa que un concepto formal intelectual, fabricado en la mente del artífice*⁵³.

Es importante señalar que él considera, en una obra artística, las *Ideas* por encima de la ejecución de las mismas, en el sentido de situar al artista en el lugar que cree le corresponde. Por esta razón en los títulos, de las obras que vamos a estudiar, al enumerarlas y describirlas, siempre existe un denominador común, la palabra *Idea* que responde al concepto del proceso de creación artística. Pero no hay que olvidar que en la época moderna, en la creación de obras de cierta complejidad, existían tres actores fundamentales en el proceso creativo: el comitente, el mentor y el pintor. Palomino conoce como con frecuencia *la Idea* quedaba en manos de los mentores y del comitente, que en los casos de los encargos religiosos recaía en la misma persona: el prior de la comunidad⁵⁴. Palomino es consciente de estas posibles interferencias y trata de que los pintores tengan suficientes recursos intelectuales para hacer frente a la creación y de este modo e hacer frente a estas interferencias tratando de liberar a los creadores de ellas:

Cada una de las figuras que interviene en la creación: comitente, mentor y artífice, tiene un papel que puede incidir sobre el proceso creativo.

Respecto al comitente expone como minimizar el impacto, sin renunciar a la creación:

*Cómo se ha de gobernar el pintor, cuando el dueño de la obra le da la idea: procure cuando le sea posible, ajustarse a ella, en lo que no contraviniera a las reglas del arte, e ilustrarla, enriquecerla, y adelantarla, antes que disminuirla...Y también quisiera yo que los dueños de las obras, ya que se arroguen así la descripción de la idea, o asunto, le reserven al artífice el modo de practicarla*⁵⁵.

Otro ejemplo que recoge es del pintor cordobés Antonio del Castillo y Saavedra, *la Visitación de Santa Isabel*, donde el comitente Don Gómez de Córdoba y Figueroa, impone su criterio al pintor, dice Palomino:

⁵³ (PALOMINO A. , 1947, p. 651)

⁵⁴ (NAVARRETE PRIETO B. , 1998, pp. 25-38)

⁵⁵ (PALOMINO A. , 1947, p. 649)

*Cuántas veces los dueños de las obras quedaran más bien servidos, no obedeciéndoles,..., mandan cosas que totalmente la deslucen. Conque el no obedecerles, sería el mejor modo de servirles: sólo falta que lo entiendan así*⁵⁶.

El autor se muestra conciliador y trata de armonizar los deseos del comitente, aunque advierte que siempre que el cliente no vaya en contra de criterios artísticos, como el desacuerdo entre el pintor y sus clientes que le pasó a su maestro Juan Carreño, con la obra de *La Fundación de la orden Trinitario* (1666), cuando se negaban a admitir la obra “¡Oh que desgraciados son los primores del arte en algunas comunidades; Qui habet aures audiendi, audiat ¡(quien tenga oídos, que oiga)”⁵⁷.

En líneas generales Palomino se muestra más flexible con los deseos del comitente que con el mentor, posiblemente porque el peso de la influencia era muy distinto; mientras que el cliente, en general, podía orientar sobre el tema que le gustaría y sugerir la idea general, el mentor era el que tradicionalmente creaba la idea. En este sentido Palomino se muestra beligerante y presenta un planteamiento novedoso rompiendo con la tradición dicotómica que existía en la Edad Media y que permaneció en los siglos XVI y XVII, de separar la creación de la idea artística de la ejecución. El *consigliere* o mentor, era el verdadero artífice de la invención del programa o *los asuntos o ideas*; y el artista, quien trasladaba en imágenes la idea o invención, y era un mero ejecutor. Palomino reivindica que es el pintor el que ha de realizar la tarea del mentor.

El por qué Palomino trata de reivindicar que la creación de los asuntos de la obra de arte sea patrimonio del artista hay que enmarcarlo en un marco más global, el de la defensa de la pintura como *arte liberal*. En Italia, existía el *consigliere*, como hemos comentado en la metodología en la decoración del Salón del *Cinquecento* del Palazzo Vecchio pintado por Vasari, que fue fruto de la colaboración entre Vasari y Vincenzo Borghini como *consigliere* o mentor. En España los mentores eran en su mayoría teólogos, clérigos o eruditos ajenos a las artes. Existen precedentes en los que podemos constatar la importancia de la figura del mentor en la creación del programa iconográfico. Por ejemplo el caso en el ciclo de las pinturas de la Cartuja del Pualar, sobre la vida de San Bruno, pintadas por Vicente Carducho y de las que se conserva el contrato firmado en 1626⁵⁸ y cuyo mentor fue el prior Vicente Baeza⁵⁹, donde

⁵⁶ (PALOMINO A. , 1947, pp. 951-952)

⁵⁷ (PALOMINO A. , 1947, p. 1028). Palomino cuenta que a los monjes trinitarios de la ciudad de Pamplona no les agradó la pintura y que no la quisieron recibir; y que sólo después de la intervención de un pintor de crédito que había dado su aprobación como Vicente Berdusán, fue admitida la pintura. Actualmente se encuentra en el Museo del Louvre.

⁵⁸ (BEUTLER, 1998, p. 85)

⁵⁹ (DELGADO LÓPEZ, 1998-1999, pp. 185-200)

expone las condiciones en que se ha realizado la obra. En este caso también el prior de la Cartuja, fue el comitente y al mismo tiempo ejerció de mentor. Sabemos que Carducho primero hacía sus dibujos preparatorios y los presentaba al prior. En algunos de los dibujos se conservan escritas las observaciones del prelado que el artista no tenía más remedio que rectificar según sus indicaciones⁶⁰.

Para subrayar esta práctica, Palomino recurre a exponer dos casos en los que el mentor interfiere en el criterio del pintor y, en los que nuestro autor se vio involucrado. El primero, en relación a Lucas Giordano y en el segundo episodio con respecto a los dominicos de Salamanca.

Según Palomino, él como pintor real, recibió el encargo del soberano de hacer el seguimiento de los primeros trabajos de Giordano a su llegada a Madrid, en la Escalera del Escorial, y que le fuera *informado [al rey] de los progresos*⁶¹. Cuando sucedió que Giordano se sintió insatisfecho, ante los argumentos que le proporcionaban los mentores- teólogos del Escorial, personas ajenas al arte de la pintura:

Aun los hombres mas doctos se han reconocido insuficientes en proponer argumentos de sus discursos, para las inventivas de los pintores... Así le sucedió a Lucas Jordán que aburrido 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 al Rey: “Señor para esto no basta ser hombres doctos, que es menester juntamente inteligencia de la Pintura”. Con cuyo motivo, Su Majestad mandó llamar un sujeto de la profesión, en que concurría la circunstancia de las letras; el cual informado de la historia...le fue sugiriendo los asuntos, tan arreglados a el texto, y al arte; que Jordán loco de contento los besaba, y decía, que aquéllos sí, que venían ya pintados⁶².

Aquí Palomino se está refiriendo a Fray Francisco de los Santos y el *eclesiástico muy docto* al prior del Escorial Fray Alonso Talavera que eran los que asesoraron a Giordano en la parte iconográfica, según consta en la carta enviada por Eugenio Marbán en Agosto 1692 a Alonso de Talavera⁶³ secretario del rey Carlos II que le mantenía constantemente informado de la evolución de las obras. Palomino cree que la erudición sin conocimientos artísticos es muy

⁶⁰ (AGULLÓ, 1981)

⁶¹ (PALOMINO A. , 1947, p.1096)

⁶² (PALOMINO A. , 1947, p. 647)

⁶³ <http://www.worldcat.org/title/documentos-para-la-historia-del-monasterio-de-san-lorenzo-el-real-de-el-escorial/oclc/702620567> (consulta: 3-12-1012)

Correspondencia epistolar entre Carlos II y el prior del Monasterio de El Escorial P. Alonso de Talavera sobre las pinturas al fresco de Lucas Jordán (1692-1694)

difícil de poder plasmar en una idea artística y por ello se esfuerza en defender su posición intelectual y artística.

Ceán Bermudez⁶⁴ asume que Palomino fue el que sugirió a Luca Giordano algunas de las iconografías que éste utilizó en el Escorial, cuando se hallaba pintando los frescos de la Escalera, de la *Glorificación de los Austrias* (1692).

En una publicación reciente, A. Úbeda comenta que aunque: *que Luca no fue un teólogo o un intelectual capaz de otorgar a sus pinturas interpretaciones complejas cargadas de contenido doctrinal*⁶⁵ es de la opinión que Palomino hace muestra de gran arrogancia al atribuirse haber sugerido algunos asuntos a Giordano, con el ánimo quizá de ocupar el puesto del teólogo. Es posible que si la anécdota se toma en sentido literal puede resultar pretenciosa, y generalmente se ha interpretado de este sentido, pero creo que hay que entenderlo en el contexto que Palomino introduce el comentario, en defensa de los pintores y de su intelectualidad. Además, los temas a los que alude Palomino son de temática religiosa, una materia que dominaba perfectamente por sus conocimientos en Teología. Por otra parte, parece que Giordano no sintió una intromisión por las sugerencias de Palomino, sino que como se ha sugerido A. Balao, en el estudio de sobre el proceso de restauración reciente de los frescos de la Escalera del Escorial, donde se ha descubierto un autorretrato de Giordano y al lado posiblemente el retrato de Palomino (fig. 4).



Fig. 4. Detalle de los frescos de la escalera principal del Escorial con el autorretrato de L. Giordano con anteojos y el supuesto retrato de A. Palomino. Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Patrimonio Nacional [inv. N.º. 10014904]

Para Balao esta pintura corroboraría que pudo haber una relación de colaboración entre ambos pintores y que L. Giordano en agradecimiento le rindiera un homenaje: *en alusión a cómo le*

⁶⁴ (CEÁN BERMUDEZ J. A., 1965, t. iv, p. 32)

⁶⁵ (ÚBEDA DE LOS COBOS, 2010, p. 11)

*ayudó en la interpretación de las indicaciones iconográficas de los clérigos del monasterio.*⁶⁶

Según Palomino en la biografía de L. Giordano, esta relación se inició justo cuando Giordano llegó a España, él se introdujo en su taller para verlo pintar, aún sin el permiso del rey Carlos II:

*Habiendo mandado el señor Carlos II, que ninguno entrase a ver pintar a Lucas, porque no le embarazasen; y sabiendo que yo había ido, y desobedeciendo su orden, luego que se me intimó; le debí tanto a su Majestad...*⁶⁷.

Esta actitud deshinibida de Palomino le permitió conocer todos los métodos empleados por Giordano, de los cuales será deudor, y al mismo tiempo el contacto personal entre ellos. Esto se producía a su llegada a Madrid, y el contacto permaneció hasta que Giordano se marchó a Nápoles; e incluso se les propuso colaborar en una obra conjunta, según cita Úbeda, dato que recoge de Pérez Sánchez. Según Pérez Sánchez, Giordano y Palomino, recibieron un encargo en 1702 del Cabildo de Granada, que consistía en realizar los frescos de la cúpula de la capilla mayor de la catedral y cuyo tema era una pintura de Gloria⁶⁸.

El otro ejemplo en defensa de las *Ideas* propuestas por el pintor, en detrimento de los mentores, está relacionado con las pinturas que le encargaron a Palomino los dominicos de Salamanca. Según él, los eclesiásticos y los teólogos de la Universidad salmantina le propusieron el asunto a desarrollar en las pinturas que le habían solicitado; pero él escribió su propuesta que fue muy bien acogida y fue la que se realizó finalmente: *El pintor [Palomino] le suplicó, le manifestase las otras dos ideas, que se habían escrito, para elegir la mas conveniente. A que respondió el prelado, que en vista de aquella, ya se habían roto las otras*⁶⁹. Esta obra será analizada posteriormente en el cuerpo de nuestro trabajo.

En suma, a través de estos ejemplos, lo que Palomino quiere transmitir a los pintores, es que ellos tienen capacidad para hacer este trabajo, y que los mentores por muy eruditos que sean

⁶⁶ (BALAO, 2010, p. 70)

⁶⁷ (PALOMINO A. , 1947, p. 1095) Giordano vino a España en 1692, cuando Palomino tenía 37 años y era un pintor maduro; sin embargo, la llegada de Luca y el privilegio de verlo pintar fue un gran impacto para él y supuso una importante influencia en el desarrollo posterior de su carrera. Además de que aprendió mucho de la técnica al fresco de Giordano le dió alas a Palomino para en el futuro emprender sus propias obras de grandes dimensiones y de gran complejidad. La admiración de Palomino por Giordano era enorme pero entre ambos debió de surgir cierta complicidad personal, al existir en la familia de Palomino vínculos con la ciudad de Nápoles, por parte de su mujer que había nacido en Nápoles como Giordano. Según consta en las capitulaciones matrimoniales, antes citadas, los padres difuntos de su mujer, Doña Bárbula, fueron vecinos de la ciudad de Nápoles, por lo que ella pudo nacer allí o cuanto menos vivir ; y el tío de su mujer el pintor Pérez Sierra también había vivido en Nápoles, lo que le permitiría posiblemente un acercamiento mas personal.

⁶⁸ (ÚBEDA, 2010, p.84. Nota 5). Sin embargo la obra no se pudo llevar a cabo porque Giordano abandonó España en 1703, ante el clima de inestabilidad política a consecuencia del cambio dinástico y de la Guerra de la Sucesión.

⁶⁹ (PALOMINO A. , 1947, p. 648)

les faltan los conocimientos de pintura que se requieren para trasladar las ideas al soporte pictórico; y que los pintores si están bien preparados pueden hacerlo. Además Palomino no se limita a disertar como un teórico sobre lo que se ha de hacer, sino que indica el cómo y ofrece a los pintores los medios para alcanzar éste propósito. Desarrolla una labor didáctica enorme cuando a modo de ejemplo, despliega todo un listado de *Ideas*, o asuntos donde va describiendo cada una de las figuras alegóricas que él ha ido utilizando en sus obras y que analizaremos en las mismas.

Este anhelo de la pintura como arte liberal, se remonta a Alberti y Palomino lo aborda porque en España no estaba resuelto y era un tema aún vigente a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Reclama que sea el pintor el que asuma las dos funciones: *la Idea*, ejerciendo el mismo la función del mentor y además de la ya supuesta ejecución. En última instancia la cualificación y dignificación del artista.

En la historiografía del arte, para hacer frente a este tema, se han establecido tres frentes de actuación: uno es el teórico, de los tratados del arte que habían defendido la liberalidad de las artes a los que contribuye Palomino con su propia obra. Otro jurídico: era la defensa de la pintura como arte liberal a través el de los pleitos; y un tercero el de las escuelas o academias que irán surgiendo en defensa de la nobleza de las artes. Palomino participa activamente en los dos primeros y será puente en el tercero.

Desde el punto de vista teórico, entiende que la defensa de la pintura como arte liberal hay que sustentarla en la formación del pintor, del pintor intelectual frente al “practicón”. En este sentido, Palomino trata de conferir al pintor un contenido de erudito que fortalezca su posición intelectual de integración de conocimientos tanto teóricos como prácticos; y en última instancia, aboga por la nobleza de la pintura y de dotar a la pintura de su carácter liberal, La clasificación de los artistas, en particular de los pintores, como artesanos comportaba el pagar alcabala, que era un impuesto que tenían que pagar el pintor por las obras que se les encargaban y del que estaban excluidos la nobleza y el clero.

El segundo nivel, de orden práctico, era la defensa jurídica. En esta línea, Palomino pone especial interés en dar a conocer los pleitos que han mantenido los pintores en los que se ha fallado a su favor y hace referencia explícita a las actuaciones en las *Vidas de los Pintores* como el Greco, V. Carducho, J. Alfaro... Según Palomino, la primera ejecutoria a favor de la pintura bien acreditada corresponde a Dominico [sic] Greco... *fue dado por libre y absuelto de*

*la demanda y declara la pintura por exenta de tributos,...1600*⁷⁰. Expresa su inmensa gratitud a Vicencio Carducho que junto con Angelo Nardi “litigó su inmunidad de la alcabala,..., con una buena fortuna, que se ejecutorió a favor de la Pintura, en el año 1633”⁷¹. Por otra parte, con un sentido pragmático, establece un segundo frente de argumentaciones y reúne de forma sistemática los pleitos documentados con las ejecutorias públicas a favor de la pintura y los lleva protocolizados al registro de escrituras públicas con la finalidad de que sirvan en el sentido jurídico: *registro de escrituras públicas, en el oficio de Juan Mazón de Benavides (escribano del rey nuestro señor, y del numero de esta villa de Madrid) en 12 de septiembre de 1696*⁷², con el objetivo de que los pintores tengan una jurisprudencia que los ampare.

Lafuente Ferrari⁷³ amplía esta vertiente jurídica sobre los pleitos recogidos por Palomino, advirtiendo de la peculiaridad que suponer la idiosincrasia española en el afán de privilegios y pretensiones de hidalguía a la hora de argumentar a favor de la pintura como arte Liberal. Además de los siete pleitos a los que se refiere Palomino, Lafuente añade un nuevo pleito en relación a *La procesión de viernes Santo madrileño (1630-1751)*. Palomino no reflejara en su libro este episodio, creo que por motivos personales al tratarse de un tema con connotaciones de índole religiosa. El asunto en síntesis, era que existía un compromiso de tipo devocional, que consistía en sacar en procesión un paso de Semana Santa al que se habían comprometido un grupo de pintores y doradores; y que según las ordenanzas, este tipo de deberes adquiere un carácter de norma dentro de la propia institución; con lo cual, se trataba de que los pintores siguieran manteniendo esta obligación. En este pleito estuvieron implicados, entre otros, Alonso Cano (1647), que aunque gana y queda exento de asistir a la procesión tuvo que pagar una multa elevada, y Lucas Giordano (1695). Ambos se negaron a participar en dichas procesiones, aduciendo que se trataba de un compromiso que habían adquirido los gremios y que ellos, los pintores no pertenecían a este arte mecánica.

El tercer frente era la Academia. El tema sólo concluirá más de cincuenta años después, cuando la Junta preparatoria de la Real Academia de San Fernando, exime de forma definitiva a los pintores de acudir a dicha procesión: *orden para que a los individuos de la Academia se exonerase de asistir a la procesión del Viernes Santo, Año 1750, fols. 212-216*⁷⁴

⁷⁰ (PALOMINO A. , 1947, p, 161)

⁷¹ (PALOMINO A. , 1947, p. 853)

⁷² (PALOMINO A. , 1947, p. 162)

⁷³ (LAFUENTE FERRARI, 1944)

⁷⁴ (LAFUENTE FERRARI, 1944, p. 100)

Palomino, por tanto, no se ha limitado a la defensa de la pintura como arte liberal, desde el punto de vista del teórico al exponer su posición frente a los mentores, y desde el punto de vista de la práctica de la Pintura con los ejemplos de sus obras, sino que ha trabajado en todos los frentes a su alcance incluido el campo jurídico, al reunir todos los pleitos favorables a los pintores.

II 2. LA IMPORTANCIA DE LA FORMACIÓN: TRANSPARENCIA EN EL USO DE LAS FUENTES

Palomino piensa que el artista, para abordar ambas funciones (creación y ejecución), debe sustentarse en la formación intelectual. Hace una invitación a los pintores para la adquisición de conocimientos mediante el estudio de los libros de los grandes artistas y del uso de estampas como soporte para la creación. De esta manera el pintor no estará condicionado por el comitente ni por el mentor y contará con su propia autonomía y libertad de expresión para *formar su composición y elegir lo que fuere más apto, y expresivo a la acción*⁷⁵.

Para ello Palomino pone sus conocimientos al servicio de los demás y fue uno de los primeros tratadistas en la historia del arte en España que nos muestra de forma clara sus fuentes. La cita de las mismas representa una gran novedad en aquel momento, además de ser útiles a sus contemporáneos o a sus potenciales lectores, como instrumento didáctico a donde recurrir nos permite en la actualidad establecer las relaciones entre estas fuentes y su trabajo.

II.2.1. Los libros

Palomino expone el método para alcanzar su objetivo para aquellos que desconozcan las lenguas o no cuenten con los libros

*...algunas ideas del autor, para manifestar el método en semejantes casos; ...solo a los puramente romancistas, que no entienden el idioma italiano, ni latino, o no tienen la ocasión de adquirir los libros, que dejo notados de las vidas de los pintores eminentes extranjeros; y aún así me contentaré con que sirvan de asunto para discurrir, no para imitar*⁷⁶.

Por razones diversas (económicas, logísticas, falta de dominio de las lenguas, etc.), muchos artistas no podían consultar los libros de los eminentes pintores de fuera de nuestro país y Palomino se ofrece para servir de soporte y suplir estas carencias mediante su libro que les ayudará a adquirir los conocimientos necesarios para crear sus propios asuntos. Palomino en

⁷⁵ (PALOMINO A. , 1947, p. 649)

⁷⁶ (PALOMINO A. , 1947, pp. 653 y ss)

este tomo, *La Práctica de la Pintura*, centra su discurso en los títulos que sean sobre todo útiles, por lo que no recoge las numerosísimas fuentes literarias y eruditas que cita en *La Teórica de la Pintura* (T.I, Lib.II, cáp. X)⁷⁷, y que representa un catálogo bibliográfico de la historiografía del arte del momento lo que podríamos llamar una biblioteca ideal. Ahora, en *La Práctica de la Pintura*, se limita a introducir unas pautas claras y precisas que sintetiza en un capítulo preliminar antes de pasar a exponer los ejemplos prácticos de sus obras.

Las obras de Palomino corresponden en la terminología a Palomino a argumento histórico *que es el asunto, caso, historia o concepto que se ha de expresar*⁷⁸. Según él existen dos maneras de abordarlo: uno es el que define como histórico propiamente: el que se ciñe a los asuntos de la historia o el que se compone de hechos acaecido en el transcurso de los tiempos; y argumento ideal o metafórico el que depende del ingenio del artífice. Entiende que el el argumento ideal o metafórico es un concepto intelectual formado en la mente del artífice. Para cada uno de ellos el pintor cuenta con una serie libros y estampas que pueden ser un soporte para el artista.

Palomino es de la opinión que el artista se nutre de los libros para crear su obra, y uno de los ejemplos más relevantes lo encuentra en Velázquez, que según nuestro autor estaba rodeado de ellos⁷⁹ y propone los libros que considera básicas para el pintor, haciendo hincapié en los más adecuados en función del tema. Parte de una premisa inicial, la adecuación del tema y de los asuntos a desarrollar que sean los más acordes con el lugar para el cual se ha de realizar la obra, destacando la importancia de la elección mas apropiada con el espacio al que va destinada. Este concepto corresponde al sentido originario del decoro. Las obras de Palomino corresponden a espacios religiosos por lo que los asuntos serán, por un lado en lo referente a lo histórico: la historia sagrada y por otro el metafórico.

Libros mas adecuados para los argumentos de la Historia Sagrada: recomienda dos libros básicamente dependiendo de si se sabe latín:

*la Biblia sacra [biblia sacra vulgatea, latin]; y si no fuere latino, el Flos Santorum....pues no solo incluye del Testamento Viejo...sino del Testamento Nuevo...junto con innumerable multitud de laureles, y palmas, que en repetidos triunfos han enriquecido la militante iglesia, coronándose en la triunfante la innumerable turba de mártires, confesores, vírgenes y anacoretas*⁸⁰.

⁷⁷ (PALOMINO A. , 1947, pp. 255-263)

⁷⁸ (PALOMINO A. , 1947, p. 100)

⁷⁹ (PALOMINO A. , 1947, pp. 894-896)

⁸⁰ (PALOMINO A. , 1947, p.650). Palomino introduce un concepto que será desarrollado posteriormente en sus obras: la iglesia militante y triunfante.

En latín: *La Biblia Sacra*⁸¹ y para los que no saben latín la alternativa en castellano es *Flos Sanctorum o libro de las vidas de los santos*⁸² es uno de los libros más populares y de mayor difusión del siglo XVII. Escrito por el jesuita Pedro de Ribadeneira (fig.5), el libro se inscribe dentro de una larga tradición que se inicia a mediados del siglo XIII con el *Flos Sanctorum* de Jacobo de la Vorágine. La primera parte contiene la vida de Jesús. La segunda parte, (fig. 6, portada) publicada en 1609, contiene la vida de 161 santos y fue una fuente de conocimiento de la que muchos artistas y escritores bebieron para componer sus obras. Siguiendo las directrices de la Iglesia postridentina, el proyecto de Ribadeneira se acopla a la función que debía tener el culto de los santos en los fieles católicos: servir de ejemplo y actuar como intercesores⁸³.

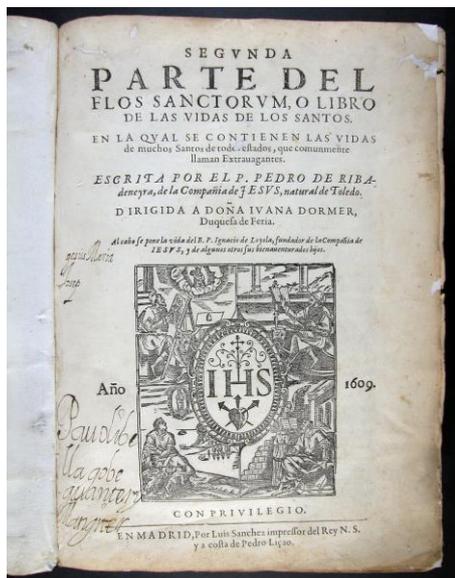


Fig. 5. Ribadeneira, Pedro de (1526-1611). Segunda parte del flos sanctorvm.

Este pensamiento lo hace suyo Palomino a la hora de trasladar sus *Ideas* a las figuras que componen sus frescos.

Respecto a los argumentos ideales o metafóricos, cita una serie de autores que considera son los más útiles al artista a la hora de componer las imágenes propia:

para que vaya enriqueciendo y fecundando la mente, y se halle apta, y caudalosa para fabricar, y producir semejantes conceptos...

⁸¹ (BIBLIA, 1999, Ed. Colunga-Turrado, 10ª ed.). Edición consultada.

⁸² (RIBADENEYRA, 1609). No cita edición, es posible que usara alguna de las ediciones de este autor.

⁸³ Ficha técnica y comentario tomado del Seminario de reserca internacional dirigido por las Dras. Sílvia Canalda i Cristina Fontcuberta: *Imatge, devoció i identitat a l'epoca moderna (ss. XVI-XVII)*. UB, novembre 2012.

<http://www.bib.ub.edu/biblioteques/reserva/vitrina/imatge-devocio-i-identitat-a-lepoca-moderna-ssxvi-xviii/galeria-dimatges/> (consulta: 20-11-1012).

le ayudará mucho, Piero Valeriano, Alciato,....,y representadas en figuras simbólicas o morales, de que hallará fertil cosecha en la Iconología de César Ripa además de las que en este tomo se tocan, que se pone indice separado⁸⁴.

De estos autores propone una serie de libros como fuentes literarias y visuales. Estas libros no sólo los recomienda a los otros autores sino que son los mismos que él cita cuando describe las figuras alegóricas en sus propias obras.

Para Palomino el mejor representante de los jeroglíficos es Piero Valeriano, *Hieroglyphica* [Basilea 1556] 1595⁸⁵, se basa en una obra homonima de Horapollo *Jeroglíficos* [Venecia 1505]⁸⁶, y también en la Biblia, obras clásicas de la antigüedad y la literatura simbólica medieval. Constituyó una especie de compendio de los símbolos principalmente relacionadas con la cultura griega y egipcia (fig.6).



Fig. 6. P. Valeriano, *Hieroglyphica*, Lugduni, 1595. Portada.

Contiene como su título indica jeroglíficos y es obra mínimamente ilustrada en las letras capitales y escasas xilografías lo largo del libro.

Para los emblemas Palomino considera que la obra de Andrea Alciato, *Emblemática* [1531], 1985⁸⁷ es el mejor obra en su género y recomienda su uso. Forma parte de un nuevo género de

⁸⁴ (PALOMINO A. , 1947, pp. 651-652)

⁸⁵ (VALERIANO, 1595). Edición *princeps*, 1556, Basilea. La portada que presentamos corresponde a la edición consultada en este trabajo.

⁸⁶ (HORAPOLLO, 1991)

⁸⁷ (ALCIATO A. , [1531] 1985). Véase (FREIXA I SERRA, 1999). Las ediciones en lengua castellanas se inician en 1549. Fue reeditada en Valencia en 1655. Palomino no cita la edición. Para el trabajo hemos consultado la traducción de Pilar Pedraza, Akal, 1985.

comunicación visual y están constituidos por un lema, un pictograma y una glosa o comentario.

En la revisión de las bibliotecas de artistas Soler i Fabretat⁸⁸, entre los libros catalogados de emblemática de los diferentes artistas del siglo XVI y XVIII, sólo encuentra tres volúmenes de Valeriano; mientras que cita nueve de Andrea Alciato. Estas dos obras (Valeriano y Alciato) fueron por tanto minoritarias en este periodo. Sin embargo, Palomino como erudito y conoedor del latín las utiliza como referencias para enriquecer lo que serán sus figuras alegóricas.

Palomino para crear sus alegorías la obra de referencia fue Cesar Ripa, *Iconología* [1593], 1976⁸⁹, que se basa en las fuentes clásicas de la antigüedad, de Vasari y de su círculo de creadores de la tradición manierista de la segunda mitad del siglo XVI de la que él es partícipe.

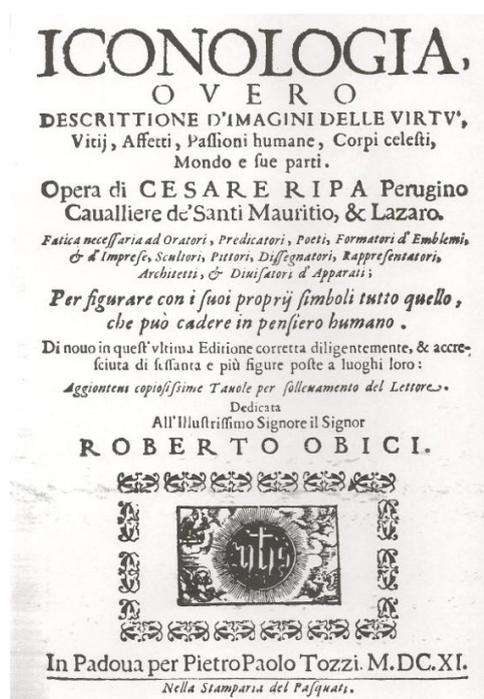


Fig. 7. C. Ripa, *Iconologia* [1611, Padua], Portada edición facsimil, 1976.

La *Iconologia* se trata de una compilación de imágenes alegóricas con carácter moralizante que simbolizan virtudes, vicios, conceptos etc...para que sirvan de referencia a los artistas en general, oradores, predicadores y estudiosos en general (fig.7 portada).

En 1603 se edita la primera edición ilustrada, con grabados que abrió Giuseppe Cesari, il cavalier d'Arpino (1568-1640) y a partir de este momento tuvo muchas ediciones. Cada nueva edición se iba enriqueciendo con nuevas alegorías y grabados. En Italia, en un periodo de

⁸⁸ (SOLER I FABRETAT, 1995, p.164)

⁸⁹ (RIPA, [Padua 1611] 1976) La edición *princeps*, *Iconologia ouero Descrittione dell'Imagini universali* (1593), Roma; se trataba de una descripción razonada de imágenes metafóricas sin ilustraciones. Ed. Facsimil, 1976.

siglo y medio, tuvo trece ediciones; y lo mismo sucedió en Francia con siete ediciones, o en Alemania con cuatro, y seis en Holanda, alcanzando una grandísima difusión en la cultura occidental donde era una obra de referencia muy buscada. Llama la atención que en España no se realizase ninguna edición aunque como veremos si estaba presente en las bibliotecas de nuestros artistas desde su primera edición. Esta rápida expansión produjo un punto de inflexión en las representaciones iconográficas. En este sentido, podemos decir que habrá un antes y después de la *Iconología* de Ripa⁹⁰.

A partir de esta obra, queda relegado a un segundo plano el uso del repertorio iconográfico tradicional renacentista, inspirado en la antigüedad, que era más plural; ahora, el lenguaje metafórico barroco muestra mayor proximidad con la tradición del manierismo como el círculo de Vasari. Su influencia se extenderá durante los siglos XVII y gran parte del siglo XVIII. Por otra parte, también comportará la homogeneización de los símbolos, que se produce por el uso de este lenguaje codificado por Ripa. Se reduce la pluralidad y ambigüedad del lenguaje renacentista y manierista y Ripa compila una serie de alegorías convirtiendo su *Iconología* en un lenguaje metafórico reglado y unívoco. Por otra parte, para mayor claridad, recomienda el uso de los nombres escritos debajo de las imágenes. Esto supuso la difusión de un lenguaje común en el ámbito de la cultura visual occidental de aquel momento y que en palabras de E. Mâle⁹¹ permitiría descifrar los contenidos iconográficos de todas las cúpulas barrocas de toda Europa.

En España el uso de las alegorías en la práctica pictórica tradicionalmente ha seguido los modelos italianos y lo mismo sucedió cuando se introdujo la obra de Ripa. Aunque no existía ninguna edición traducida a ninguna de las lenguas del país y no se tradujo al castellano hasta

⁹⁰(ESTEBAN LORENTE J. F., 1984). Si tomamos como ejemplo las Virtudes cardinales, en el periodo renacentista, podemos observar esta polisemia de símbolos que se utilizaban, principalmente en el siglo XIV – XVI. Las formas de representaciones iconográficas más comunes en el caso de la templanza, además de ser representada con el estribo, otra de las formas habituales era una figura con dos recipientes, una jarra y un cuenco, que uno vierten su contenido sobre el otro, o también de la palma. En el caso de la prudencia, esta representación de la figura con dos caras proviene de época romana, como representación el dios romano Jano, con un significado simbólico solsticial o de iniciación a los misterios. En la época medieval esta figura pasa al mundo cristiano y en el renacimiento se representa generalmente con el espejo y un libro. La fortaleza era habitualmente representada con el atuendo militar, remitiendo a Minerva o Palas Atenea y sobre el pecho mostraba a veces una górgona; pero también era frecuente el atributo de la palma, la torre o la columna. La justicia, los atributos tradicionales de la balanza y la espada, eran más constantes y con Vasari se incorpora la avestruz como un símbolo de la justicia. Tenemos ejemplos en el campo de la escultura, principalmente en monumentos funerarios, o tumbas para la fama del renacimiento en Cataluña, en la que contamos con dos ejemplos magníficos, el mausoleo de Ramón Folch de Cardona-Angelsol en Bellpuig, de 1525, y el sepulcro de Bernat II de Vilamarín de 1516 en Monserrat en el que están presentes las virtudes cardinales y las teologales, con iconografías como las que acabamos de describir previas a Ripa.

⁹¹ (MÂLE, 2001)

época reciente⁹², sí estaba presente en la vida artística de nuestro país. La obra de Ripa se introdujo pronto en España y estuvo en las bibliotecas de los nuestros eruditos y tratadistas como Francisco Pacheco o Vicente Carducho. También en los tratados de Juan de Butrón y de Saavedra Fajardo. En el caso de Velázquez estaba entre sus libros. Palomino, no es por tanto el primer español en usar la obra de Ripa.

Podemos analizar el impacto que tuvo en España, la obra de Ripa, si revisamos los tratados de Pacheco y Carducho, en las versiones críticas realizadas por de Buenaventura Bassegoda *El Arte de la Pintura*⁹³ y Francisco Calvo Serraller *Diálogos de la Pintura*⁹⁴ encontramos las anotaciones de las referenciadas que ellos han estudiado.

Francisco Pacheco (1564-1644), en su obra *El arte de la Pintura*, publicada póstumamente en 1649, en las notas de Bassegoda, hace referencia a la obra de C. Ripa, concretamente a la edición de Padua de 1611⁹⁵. También anota las referencias que dedica a glosar la imagen de la *Pintura* y de la *Ciencia*. Por otra parte, en la obra pictórica de Pacheco existen algunas referencias iconográficas en los frescos que decoran el techo de la “Casa Pilatos” en Sevilla⁹⁶, (1603-4), donde representa la figura de Hércules rodeado de algunas virtudes y vicios que son un vínculo entre la tradición manierista italiana y próximas a la obra de C. Ripa.

En el caso de Vicente Carducho (1576-1638), publica su obra *Diálogos de la Pintura*, en 1633. Según las notas de Calvo Serraller, hace referencia a las alegorías de Ripa del *Diseño* y de la *Pintura*. Específicamente, Kubler⁹⁷ ha estudiado la relación de los grabados que ilustran la obra de Carducho con C. Ripa, encontrando numerosas relaciones, como por ejemplo la figura alegórica de *la Templanza* con el freno en la mano, o el cisne representación simbólica de *la Poesía*, con lo que nos está remitiendo al parangón *pictura ut poesis*. Estos grabados que ilustran la obra de Carducho están a su vez en relación con los grabados de la propia obra de Palomino y ambos tienen en común la obra de Ripa, como por ejemplo la figura simbólica con alas en las sienes y máscara sobre el pecho, corresponden según descripción de C. Ripa, a la invención y la imitación, que Carducho utiliza en su alegoría a la pintura-poesía, y Palomino en la *Práctica de la Pintura*.

⁹² (RIPA C. , *Iconologia*. Ed. J. Barja, J.Barja, A. Allo Manero, 1986). En la introducción cita que existió una edición anterior de la *Iconologia* en castellano, publicada en Mejiico en 1866, traducción de la edición francesa de 1791, de la que solo se publicó el primer tomo.

⁹³ (PACHECO F. , 3ª ed. 2009)

⁹⁴ (CARDUCHO, 1979)

⁹⁵ (PACHECO F. , 2009, Nota 29, p.140). Bassegoda cree que Pacheco usó la edición de Padua, 1611 por una anotación marginal encontrada en el folio 429.

⁹⁶ <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/7394/Techo%20casa.pdf?sequence=1> por Rosa López Torrijos. (consulta: 28-11-2012)

⁹⁷ (KUBLER, 1965)

Respecto a la biblioteca de Velázquez, Gállego⁹⁸ se limita a constatar que contaba con dos tratados de *Iconología*, el de Ripa, y el de “un tal” Peregrino (que no especifica). Por otra parte, subraya Gállego que fueron las láminas, más que las palabras, las propagadoras hasta el infinito de las alegorías de Ripa, citando a Palomino y Goya.

Sabemos por estudios de las bibliotecas Reales que en el inventario de los libros de Felipe IV, había un ejemplar de Ripa de 1602, que por tanto no estaba ilustrado⁹⁹. Llama la atención que en la biblioteca de reservas de la Universidad de Barcelona existan tres ejemplares de la *Iconología*: una edición princeps de Roma 1593, otra de Siena 1613 y otra de Padua 1625. La procedencia de la primera es de la biblioteca de San Francisco de Asis y la de la última del convento de San Josep, (la de Siena no costa). La presencia de la obra de Ripa en el ámbito religioso y en fechas muy tempranas la podríamos corroborar con el programa iconográfico de la Cartuja de Aula Dei realizado antes de 1599, estudiado por Esteban Lorente¹⁰⁰, quien piensa que la decoración no se explica sin la dirección erudita del prior que como fuentes de inspiración utilizó la *Iconología* de C. Ripa, en la edición no ilustrada de Roma, 1593. En definitiva, la realeza, el clero y los eruditos tenían la obra en sus bibliotecas.

La obra de C. Ripa era también conocida por los pintores que precedieron a Palomino y por sus contemporáneos. Estaba, por ejemplo, en la biblioteca de Teodoro Ardemans¹⁰¹.

El ejemplo próximo es el de sus maestros Claudio Coello, ya había utilizado los modelos de Ripa en la decoración de los frescos de la Iglesia de Santo Tomás en Zaragoza, (1684)¹⁰²; y de Luca Giordano en el Escorial, (1692-93), en sus dos obras, tanto de la Escalera como la bóveda de la Basílica que analizaremos en relación a la obra de Palomino. Pues nuestro autor se convierte en uno de los más fieles seguidores de la obra de C. Ripa en España como estudiaremos en su obra y se deja seducir, por los comentarios de carácter moralizante que Ripa da a sus imágenes.

El profesor Bassegoda afirma que Pacheco utilizó la *Iconologia*, edición de Padua 1611¹⁰³, en base a la correspondencia entre existe entre el folio que cita el autor y la comprobación por su parte que la alegoría a la que se refiere en el folio corresponde a la edición de 1611. Nosotros

⁹⁸ (GÁLLEGO, 1972)

⁹⁹ (BOUZA, 2005)

¹⁰⁰ (ESTEBAN LORENTE J. , El programa simbólico de la Cartuja de Aula Dei (realizado en 1599)., 1981) y que es el producto de la colaboración muy estrecha entre el prior de la Cartuja, D. Martín de Zunzarren como mentor y los pintores Jerónimo de Mora y Antonio Galcerán.

¹⁰¹ (BLASCO ESQUIVIAS, 1994, pp. 73-97). Según una nota de la autora fue Mercedes Agulló quien por primera vez publicó la biblioteca de Ardemans, que había localizado en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, en : Primeras Jornadas de Bibliografía, Madrid, FUE, 1977, pp 570-582.

¹⁰² (LATRE GONZÁLEZ) www.unizar.es/artigrama/pdf/01/2articulos/9.pdf (consulta: 12-12-2012).

¹⁰³ (PACHECO F. , 2009, nota 29, p.140.) ”Así se deduce de la cita marginal que indica “fol. 429”, precisamente el que corresponde en esta edición a la alegoría de la Pintura, que Pacheco traduce con ligeras variaciones.

hemos seguido su metodología de ver la correspondencia entre “fol. 429” en la edición de 1611 y la actual paginación de la edición facsimil que manejamos y efectivamente es la misma, pagina 429. Eso nos ha permitido una nueva comprobación de que se trata de la edición de 1611.

Siguiendo este mismo procedimiento de Bassegoda creemos que Palomino ha utilizado también esta edición italiana de Padua 1611, con la que hemos encontrado coincidencias (folio.= página) en todos los casos que hay citados el folio, excepto uno el de la clemencia.

<i>Alegoría</i>	Cita de Palomino (folio)	C. Ripa, Padua 1611 (página)
<i>Ingenio</i>	fol. 329	p. 239
<i>Magnanimidad</i>	fol. 322	p. 322
<i>Clemencia</i>	fol. 37	p.78-79
<i>Constancia</i>	fol.99	p. 99
<i>Afabilidad</i>	fol. 8	p. 8
<i>Providencia</i>	fol. 439	p. 439 y ss.
<i>Liberalidad</i>	f. 310	p. 310
<i>Piedad</i>	fol. 426	p. 426
<i>Limosna</i>	fol. 131	p.131
<i>Largueza</i>	fol. 321	p. 312

Estas primeras referencias: ingenio, magnanimidad, clemencia, constancia, afabilidad, providencia, liberalidad, corresponden a la primera obra que incluye en su trabajo: *Idea* para el ornato de la entrada a la ciudad de Madrid de la reina Maria Ana de Neoburg, esposa de Carlos II en 1690; que es una obra que pintó en colaboración con Riuz de la Iglesia. Las siguientes alegorías de piedad, limosna y largueza son de 1692-4, cuando hace el programa para su discípulo Dionis Vidal. Son más frecuentes en la descripción de las *Ideas* en los primeros años, después sólo menciona el autor. A veces, en los casos que repite la alegoría cita la fuente generalmente en la primera descripción.

A esta edición de 1611 se le añadieron 60 grabados más que la edición de Roma de 1603 que es la primera que apareció ilustrada inicialmente con 150 xilografías. El diseño de las mismas provenía en muchos casos de Giuseppe Cesari il Cavalier d'Arpino (1568-1640) que recoge la cultura manierista del momento. Por otra parte, Palomino cuando cita sus fuentes hace referencia a Cesare Ripa *Iconología, ampliata del signor Zaratini Castellini*, Venecia, 1645¹⁰⁴. Si contrastamos la cita de *la clemencia* que no coincidía con la edición de 1611 con

¹⁰⁴ (RIPA C. , *Iconologia*, ampliata del signor Zaratini Castellini, 1645)

la edición de Veneciana de 1645 del Sig. Gio: Zarattino Castellini: (Pieta fol. 489), tampoco coincide. Una hipótesis podría ser que Palomino cuando escribió sus fuentes (1715) dispusiera de esta edición ampliada que es temporalmente muy posterior a cuando describe sus primeras alegorías que son de su primera época h. 1690.

El libro de Ripa pasó a ser considerado un clásico y los grabados su principal fuente de difusión de un modelo, de forma que algunos artistas los imitaron mientras que otros se apoyaron en estos modelos para llevar a cabo sus invenciones. Nuestro objetivo será averiguar, en el caso de las obras de Palomino, cómo y cuando las utiliza y si es fiel al modelo o crea uno propio.

La influencia de la obra de Ripa afecta a artistas italianos muy importantes como Pietro da Cortona que fue maestro de Luca Giordano y éste a su vez influiría sobre Palomino. En España, su influencia se observa principalmente a finales del siglo XVII y gran parte del siglo XVIII, y entre los seguidores más destacados está Palomino. Posiblemente la obra de Palomino contribuyó a la difusión del lenguaje alegórico de Ripa y a lo largo de todo el siglo XVIII será mucho más común su uso entre figuras como Manuel Bayeu, Salvador Maella, e incluso Goya; como veremos al analizar la obra de Palomino¹⁰⁵, y posteriormente en los extranjeros que vinieron a España como Tiepolo o Mengs.

II.2.2. Las estampas

Palomino, además de los libros, recurre a las estampas como fuente visual, y cita como uno de sus referentes:

El insigne Rafael de Urbino en el Palacio del Vaticano...su ingenio, enriquecido por la lectura de los buenos libros...lo mismo en la galería farnesiana del insigne Anibal Caracel [Carracci], Dominichino, Lanfranco, Albano, Pedro de Cortona,..Miguel Angel,...y el celeberrimo Pedro Pablo Rubens en los admirables triunfos de la Fe, y de la Iglesia: los cuales...emularon los más celebres poetas, y filosofos,..., en la erudición de sus pinturas¹⁰⁶

[estampas] de las mas selectas: como las galerías de Anibal [Carracci], de Rafael, de Cortona, Lanfranco, obras de Polidoro, y Dominichino¹⁰⁷.

Entre ellos destacan Rafael de Urbino y de Pedro Pablo Rubens a los que cita en otras ocasiones.

¹⁰⁵ (RIPA C. , 1986, p.24 (Introducción) y véase también (MOFFITT, 1984).

¹⁰⁶ (PALOMINO A. , 1947, p. 649)

¹⁰⁷ (PALOMINO A. , 1947, p. 528)

Respecto a Rafael, se refiere a sus pinturas: *las eruditísimas pinturas, que ejecutó el insigne Rafael de Urbino en el Palacio Vaticano, con tal expresión, belleza, e inventiva, que son oráculos del estudio*¹⁰⁸. Cuando habla del Vaticano se refiere a *La Disputa del Sacramento*, frescos realizados por Rafael (h. 1509), en la que están implícitos los conceptos de la Iglesia militante y triunfante y el de la Santísima Trinidad (trinidad vertical). Según Boespflug¹⁰⁹, esta obra de Rafael junto con la adoración de la Santa Trinidad de Durero (trono de gracia / equivalente a vertical en Rafael), inauguran el período moderno en el arte y en ambas obras la Trinidad pasa a ser el sujeto o tema central de la composición. Lo novedoso de Rafael es la adecuación del espacio y la relación entre lo divino y lo humano. Estos temas están presentes en la obra que Palomino ejecuta para el convento de los dominicos en Salamanca con el título Iglesia militante y triunfante. Es muy posible que Palomino pudiera conocer esta obra a través de grabados, y de hecho existen estampas de esta obra (como veremos después) en el Palacio Real de autor anónimo de los siglos XVI y XVII *La Disputa del sacramento*¹¹⁰, y a las que Palomino en su condición de pintor real tenía acceso. Además esta estampa debía de ser una obra muy reproducida en su tiempo.

Otro de sus referentes es la obra de Rubens (1577-1640), según el autor cita:

*... y el celeberrimo Pedro Pablo Rubens en los admirables triunfos de la Fe, y de la Iglesia: los cuales...emularon los mas celebres poetas, y filósofos, ..., en la erudición de sus pinturas*¹¹¹

obra que también está relacionada con los fresco que Palomino realizó en Salamanca.

¹⁰⁸ (PALOMINO A. , 1947, p.649)

¹⁰⁹ (BOESPFLUG, 2008, p. 295)

¹¹⁰ En sus fondos de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid (PR) existe una estampa de un autor anónimo italiano del s. XVII: una estampa: buril; 525X835 mm.Sumario: En el centro de imagen Sagrada Forma sobre altar con dos hemisferios que representan la superficie terrenal y celestial; en el hemisferio superior se representa la Trinidad, la Virgen y varios santos, y en el hemisferio inferior personajes relacionados con la iglesia. Signatura IX/M/45(61).También en la PR Real Biblioteca existe una estampa anterior con el mismo tema del siglo XVI, impresa por Ant^oLafrery: estampa a buril, 545x847mm. Signatura: PR Real Biblioteca IX/202 (112).

¹¹¹ (PALOMINO A. , 1947, p.649). Palomino también hace referencia a la biografía de Rubens donde cita las obras mencionadas. Hacen referencia a esta obra (GALLEGO, 1977). El triunfo de la Fe y de la Iglesia forman parte de una serie de tapices que encargó la Infanta Isabel Clara Eugenia, regente de los Países del Norte a Rubens. La serie estaba compuesta por 20 tapices en plata y oro de grandes dimensiones cuyo tema central es la exaltación de la Eucaristía, de especial devoción de los Habsburgo. Uno de ellos está dedicado al Triunfo de la Iglesia, el cual servirá de modelo a Palomino, pero posiblemente no directamente de los tapices sino de los bocetos al óleo que Rubens realizó como proyecto de su obra y que habían pasado a formar parte de la colección real. (PÉREZ SÁNCHEZ A. , 1977, p.89), en el homenaje que se le realizó a Rubens en el tercer centenario de su muerte, subraya la importancia que este tema de las pinturas del Triunfo de la Eucaristía, había tenido en la pintura española en el siglo XVII y no sólo Palomino utilizó esta obra como referencia. Cita las pinturas de Bartolomé Santos (activo entre 1648-1661). Hoy estas pinturas (una de las pinturas corresponde al Triunfo de la Iglesia) se encuentran en la Sacristía de la Iglesia de Miguel en Valladolid. También cita copias en Granada de Domingo Chavarrito (1676-1751) y de José de Risueño (1665-1732). Además en la actualidad existe otra copia en la provincia de Burgos. Museo Parroquia de Santo Domingo de Castrojeriz. Óleo sobre cobre (PAYO HERNANDEZ, 1998, nº 217).

Esta obra de Rubens, realizada entre 1625-1626, Palomino hace referencia a ella en la biografía que dedica al pintor flamenco. Los bocetos preparatorios realizados al óleo habían pasado a formar parte de la colección Real de Carlos II en 1689 y Palomino como pintor real los conocía. La otra vía era documental por las fuentes que cita de los tratados, nombra la obra de G. Bellori, *La vida de los Pintores*, y también en la biografía que Palomino dedica a Rubens¹¹².

Pérez Sánchez, en la obra anteriormente citada, comenta que el tema también había sido tratado por Claudio Coello y que realizó unas copias del Triunfo de la Eucaristía hoy perdidas, entre los que muy probablemente estaría el Triunfo de la Iglesia. Este podría haber sido un antecedente inmediato para la obra de Palomino.

Por otra parte, además de estas obras concretas que hemos enumerado, Palomino como pintor real tenía acceso a las Bibliotecas del Alcázar, a la importantísima Biblioteca Real del Escorial donde se encuentran los mejores libros y grabados de los pintores mas reputados de toda Europa; o a la tercera biblioteca mas importante en aquel momento gracias a la relación que mantenía con el Colegio Imperial de los jesuitas en Madrid. En ellas, tiene acceso al material mas amplio disponible en su momento entre el que se encuentran los grabados. Palomino hace mención especial a una colección de grabados como el de la *columna Trajana* y *Antoniana*, con bajorelieves antiguos. como un medio del que se puede servir los pintores para tomar modelo como pudiera ser la variedad de los trajes antiguos, etc. y señala que han servido de inspiración a Rubens. De hecho el motivo del *carro triunfal* proviene de los bajorelieves del mundo romano, donde los emperadores eran coronados por una figura simbólica alada similar. También cita a otros autores que se han inspirado en estos grabados: Anibal [Carraci], el Pousino [Poussin], Mons, Le Brun¹¹³. Esa última cita nos muestra un Palomino mucho más cosmopolita abierto no solo a la cultura italiana sino también francesa.

II.3. LA CUESTIÓN DE LAS IMÁGENES SAGRADAS. REFLEJO DE LA TEORÍA ARTÍSTICA TRIDENTINA.

El posicionamiento que los tratadistas de arte españoles, y de Palomino en particular, tienen en el tratamiento de las Imágenes Sagradas, parte de las directrices difundidas por el Concilio de Trento (1545/.../ 1562-1563), en su última sesión, del 3 de diciembre 1563. El texto va

¹¹² (BELLORI, [1672] 2005) Bellori dedica una de las biografías a P. P. Rubens en la que describe extensamente esta obra el *Triunfo de la Iglesia*: que será uno de sus modelos. PALOMINO, A., 1947, p.99 cita a Pietro Bellori como fuente. Palomino también cita la obra de Bellori en la biografía del pintor flamenco p. 890.

¹¹³ (PALOMINO A. , 1947, p. 564)

dirigido a los obispos para que defiendan las imágenes contra los ataques de los protestantes: *la invocación, veneración y reliquias de los santos, y sobre las sagradas imágenes*¹¹⁴. Está dirigido a evitar representaciones de “falsa doctrina” o que fueran ocasión de error, por ser contrarias a la verdad de las escrituras, a la tradición y a la historia eclesiástica. Al concilio de Trento le sucedieron los concilios provinciales así como las visitas pastorales de los obispos, para el seguimiento de dichas normas. Se buscaba armonizar el tratamiento de las imágenes, y uno de los instrumentos más potente fueron los libros o tratados de arte dedicados específicamente a este tema. Estos libros tenían como objetivo codificar, normativizar y difundir las imágenes sagradas de acuerdo con la ortodoxia católica. Como consecuencia de este planteamiento, la Iglesia exigía a los pintores que utilizaran imágenes conformes a la *doctrina correcta*, que sea conforme a la historia bíblica; es decir, que se inspirasen en los pasajes de la Historia Sagrada, donde cada personaje se ha de representar acorde a lo que se denomina *decorum*¹¹⁵, entendido como respeto histórico-documental. Los tratados artísticos, se convierten en palabras de Boespflug en *manuales para aprender a pintar decentemente*¹¹⁶. Ha pasado más de un siglo y Palomino está imbuido por este espíritu y como buen erudito conoce los tres tratadistas claves de temática religiosa que abordan estos temas, Molanus, de los Países Bajos; Paleotti, de Italia y un español, Juan Interián de Ayala. Los trabajos de estos autores actuaran de referentes y de guía para Palomino, los cuales serán su punto de apoyo a la hora de refrendar sus ideas y sus obras:

...y sobre todo, que en las historias sagradas, vidas, y martirios de los santos...sobre que doctamente escribieron Juan Molano¹¹⁷, doctor teólogo de la Universidad de

¹¹⁴<http://es.catholic.net/sacerdotes/222/2454/articulo.php?id=23278>. (consulta:7-2-1013).

(FREIXA I SERRA, 1999, pp.78-79)

¹¹⁵ (BLUNT, 1980) Según Blunt, el *decorum* entendido como sinónimo de *honestidad*, es una teoría inventada por los moralistas de Trento quien concibe la pintura como un medio de la mejora moral instruyendo según los principios de la iglesia;

(MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, 1990) En el cap. III: el decoro, Palma corrobora que el concepto de *decencia* estaba también en los reformadores.

(BOESPFLUG, 2008, p. 319). Según el decreto tridentino *Decorum* como respeto de la historia bíblica. Esta acepción de conformidad con la historia va desplazando su significado semántico a través del tiempo, hasta adquirir connotaciones de honestidad en relación principalmente al desnudo.

(LAZZARINI, 2010)

¹¹⁶ (BOESPFLUG, 2008, p. 319)

¹¹⁷ (MOLANUS J. , [Antuerpiae, 1617] Ed. F. Boespflug 1996). *De pictoribus et imaginibus sacris*, la primera edición fue publicada en Lovaina (1570), ciudad de donde era teólogo. Hemos consultado la edición francesa, F. BOESPFLUG et al. *Traité des saintes images*, (1996), sobre el texto latino de la edición de Amberes (1617). Advierte Boespflug, que no hay referencias a Francia, la Península Ibérica, la Europa central y oriental. La mayoría de los grabados, por otra parte, son anteriores a la ruptura luterana de 1517-1520, normalmente de Cranach o Durero. Es una obra que adquirió una grandísima difusión en todo mundo católico y para los tratadistas españoles es su libro de consulta. Pacheco cita párrafos completos y en menor medida Palomino e Interián que vuelven su mirada hacia Pacheco.

*Lovaina: y el eminentísimo señor Cardenal Paleoto*¹¹⁸ [Paleotti] *acerca de los errores en las sagradas imágenes; y sobre todos está hoy escribiendo el reverendísimo padre maestro fray Juan Interián de Ayala*¹¹⁹.

Johanes Molanus (1533-1585), *De pictoribus et imaginibus sacris*, despliega un tratado normativo, que contiene la descripción de cómo han de ser representadas todas las imágenes sagradas ordenadas según el calendario litúrgico del santoral católico.

El cardenal Gabriele Paleotti (1522-1597), *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, editada en Bolonia donde había sido arzobispo, aclara que escribe en italiano y esta dirigido a las personas de su diócesis, pues dice que existen diferencias en cada comunidad. De los cinco libros que inicialmente conforman su tratado, según recoge en el índice de todos los capítulos que pensaba desarrollar, su intención era dedicar el tercenno al estudio de las imágenes desnonestas y lascivas. En el se planteaba abordar el tema del desnudo y de la adecuación del desnudo a las imágenes sagradas, pero sólo tenemos los títulos que nos indica en el índice de dicho capítulo, por este motivo Palomino no lo cita cuando habla de estos temas. En los libros primero y segundo, trata de los distintos tipos de pinturas, desde rídiculas, desproporcionadas, grotescas...y hace observaciones generales sobre el decoro o en un sentido de la dignidad de la persona o del sujeto y de la acomodación o verosimilitud del tema en cada caso. Según Martínez-Burgo¹²⁰, en él subyace la necesidad de un arte decente y honesto.

Un tema muy interesante que Palomino toma de Paleotti es la comparación entre la oratoria y la pintura *nell'arte oratoria assignare tre principali, che sono il dilettere, l'insegnare et il*

¹¹⁸ (PALEOTTI, 1582). *Discorso intorno le immagine sacra e profana*, Bolonia (1582). Esta edición es la que Palomino cita en sus fuentes. La obra estaba dividido en 5 libros, de los cuales sólo se conocen los dos primeros, y los índices del tercero, cuarto y quinto, el resto quedaron sin publicar. “Restano tre altri libri, che si daranno fuori poi al suo tempo; imperoché ancora questi, che al presente si sono stampati, si desiderava che, inanzi si pubblicassero, fossero per degni rispetti riveduti da altri, oltre la diligenza usatavi da chi ne ha avuto il carico. Si è nondimeno dipoi tollerato che di questi primi dui libri se ne stampino ora alcuni pochi pezzi, non per publicarli, ma per maggior commodità, acciò servano per copia a quegli che avranno da rivederli. Laonde, imposta che sarà l'ultima mano a tutta l'opera, si divulgaranno intieramente insieme; e per ora basterà l'indice generale posto di sopra nel principio del trattato per informazione dei lettori. Tavola del terzo libro (...), del quarto (...) y del quinto libro. http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf (consulta:4-2-213)

(BIANCHI, 2008, pp.213- 223). Paleotti impregnado por el clima maralizante trata de ejercer una censura “preventiva”reemprendiendo su obra los últimos años de su vida en su periodo Romano. El libroIII: el tema del desnudo tiene un papel centra: sulla *lascivitas*, del cual sólo quedan algunos fragmentos dispersos pertenecientes a diversos capítulos. Bianchi incorporala transcripción de los fragmentos inéditos del libro tercero que comprende el Proemio y el cap. XVIII. El libro IV: *De imaginibus*, debía tratar sobre los abusos cometido por algunos pintores sobre la iconografía de algunas imágenes, del que sólo quedan algunos fragmentos relativos a la representación de la Santísima Trinidad, algunas citas se refeiren a las fuentes que el teórico pensaba utilizar.

¹¹⁹ (PALOMINO A. , 1947, p. 652)

¹²⁰ (MARTÍNEZ -BURGOS GARCÍA, 1990, p. 247)

*commovere*¹²¹ (son el deleite, la enseñanza y el commover) y en el caso del pintor crear las imágenes que respondan a estos propósitos.

Palomino hace suyos los argumentos del boloñés y equipara a los pintores de imágenes sacras con los teólogos mudos cuando presenta los distintos programas iconográficos, como *La Idea para la pintura de los Desamparados de Valencia retorica silenciosa de esta oración delineada*¹²².

Sin embargo, Palomino destaca sobre los demás a Interián de Ayala, al que había hecho referencia al lado de Molanus y Paleotti, y del que sabe que está escribiendo un tratado sobre las imágenes sagradas: *vuelvo a citar a el reverendísimo padre maestro Fray Juan Interián de Ayala, de cuya omnigena erudición espero nos desempeñará muy ventajosamente en este, y otros asuntos dignos de un tan sublime, y remontado ingenio*¹²³. Interián era su amigo y censor su obra *Museo Pictórico* (1715); con lo cual su relación es continuada desde entonces y ahora este segundo volumen es anterior a 1724 y como indican sus palabras tiene sobre él un ascendente muy importante como erudito y teólogo. Según estas líneas es muy probable que ambos intercambiaron opiniones sobre éste y otros asuntos. Por tanto la referencia a Interián se sustenta en la idea que compartían opiniones y que Interián las recogió en el *Pintor christiano y erudito* [1730], 1782¹²⁴. De los tres temas que trata Palomino, en uno (los clavos), contamos con la cita expresa. Esta obra sería el equivalente en España, aunque muy tardío, de las obras de Molanus y Paleotti. Palomino, realmente sólo toca de forma puntual algunos temas como el desnudo o evitar algunos errores, mientras que la obra de Interián es mucho más amplia y aunque se publicará en 1730 años, después de la muerte de Palomino

¹²¹ http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf pp.15-16

CAP. XXI. Dell'officio e fine del pittore cristiano, a similitudine degli oratori (p. 42 y ss.)

CAP. XXIII. Che le imagini cristiane servono grandemente per ammaestrare il popolo al ben vivere (p.45 yss.)

CAP. XXVIII. Autorita della scrittura santa e de' sommi pontefici e de' concilii, che provano l'uso delle sacre imagini. (p. 51 y ss.)

¹²² (PALOMINO A. , 1947, p.718)

¹²³ (PALOMINO A. , 1947, p.657)

¹²⁴ (INTERIÁN DE AYALA J. D., [1730] 1782). Traducción de D. Luis de DURÁN I DE BASTERÓS , *Pintor christiano y erudit, o Tratado de los errores que suelen cometerse frecüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Escrita en latín (1730), dividida en ocho libros con un apendice. Fue traducida mas de 50 años despues por el presbitero Durán. Según cuenta en el prólogo, atraído por las numerosas citas que hacía de él, el Papa Benedicto XIV, y se lo dedicó al conde Floridablanca. Esta edición consta de dos tomos, el primero trata de la definición de las Imágenes Sagradas, e incluye descripciones de Dios, los ángeles, Cristo y la Pasión; el segundo volumen, corresponde a la descripción de la Virgen y los santos. Sigue la misma estructura de la obra de Molanus, está dividido en trimestres, donde se exponen las vidas de los Santos según el santoral cristiano. Exite versión digital de la misma versión consultada, Madrid, la edición de D. Joachim Ibarra, 1782:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores->

(1726), nuestro autor conocía que Ayala estaba escribiendo su tratado¹²⁵. Sin embargo el destinatario no sería el mismo:

... que hubiesen consultado con los hombres más sabios, y versados en las letras, e Historias Sagradas (pues estas son únicamente de quienes tratamos), y que de estos hubiesen aprendido lo que debían pintar, y lo que no¹²⁶.

Mientras que la obra de Palomino iba dirigida a los pintores en el caso de Interián como indica en este la cita anterior y en la portada del libro: *obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura y de la Historia Eclesiástica*¹²⁷.

En definitiva, Palomino se alinea con las doctrinas moralistas tridentinas de los autores citados, pero quienes se dedicaban al estudio de estos temas eran los eclesiásticos y los obispos eran generalmente los encargados de hacer cumplir la normativa de la Iglesia; al mismo tiempo, que podían ser los ellos mismos eran los clientes de las obras de pintores o escultores con lo cual ejercían de mentores. En esta línea se pronuncia Interián capaz de supervisar e iluminar la tarea de los pintores, creando un repertorio normativo. En este sentido, se eleva por encima del que considera insigne y sabio pintor y amigo mío D. Antonio Palomino. Interián representa un paso atrás en el tiempo, aún persigue convertir la tarea del pintor en mero ejecutor, idea contra lo que había luchado Palomino.

Antes de pasar a analizar los temas a los que hace mención Palomino, sobre las *Imágenes Sagradas*, hemos de hacer referencia a que en España existía un instrumento: la Inquisición cuya misión era velar por la ortodoxia católica y el cumplimiento de las normas impuestas por la Iglesia tridentina. La inquisición no sólo controla los libros sino también estaba vigilante respecto al uso de las imágenes en la pintura y recomienda a los pintores tener cautela.

¹²⁵ El tratado de Interián sobre las imágenes sagradas es mucho más ambicioso que los temas puntuales a los que Palomino hace referencia. Es muy probable que debieran de existir conversaciones entre ambos sobre estos temas en concreto por la coincidencia entre Palomino e Interián. Parece que la opinión de Interián fue un referente para Palomino, podríamos decir su *alter ego* en estos asuntos en concreto, pues Interián que fue doctor teólogo en Salamanca, y que ejerciera sobre Palomino este asesoramiento de experto en teología, pues Palomino siempre busca refrendar sus opiniones en las opiniones de los demás tratadistas. Sin embargo, Palomino resulta menos radical a la hora de expresar sus opiniones que Interián.

Es muy posible que los motivos que impulsaron a Interián a escribir *Pintor cristiano y erudito*, casi dos siglos después de Trento, fueran los mismos que los de sus predecesores, Molanus y Paleotti, evitar los errores que algunos pintores cometían. En su opinión, aún hasta los pintores más destacados (Rafael, Tintoretto, Rubens,...) cometían incorrecciones no por su falta de pericia pictórica sino en relación a la Historia de las *Imágenes Sagradas*. También es muy posible que pretendiera llenar el vacío en relación a la bibliografía de tratados de esta índole en nuestro país; y en última instancia, como jesuita, esta compañía estaba muy implicada en fundamentar las representaciones artísticas en la Historia Sagrada, desde Carlos BORROMEIO *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiástico* [1572], Mexico: imprenta universitaria, 1985.

¹²⁶ (INTERIÁN DE AYALA, 1782, T.I.L.I, p. 8)

¹²⁷ (INTERIÁN DE AYALA J. D., [1730] 1782)

Palomino compara las pinturas con libros abiertos, es una metáfora que utilizará a la hora de describir algunas de sus obras, pero fundamentalmente tiene una visión pragmática a la hora de enfrentarse con la posible censura de la Inquisición y hace referencia explícita al decreto del Papa Urbano VIII:

*... el 13 de marzo de 1625 promulgó un decreto, ...por él mismo confirmado a cinco de julio de 1631, con el cual prohíbe, se den a la estampa libros, ...sin ser primero examinados por el ordinario... Y es de advertir, que lo mismo, que se dice de los libros, se entiende de las pinturas, por ser éstas, libros abiertos, donde se lee pintado, lo que en los libros escrito.*¹²⁸

Palomino conoce y comparte la legislación que imparte la Iglesia Romana y Universal Inquisición del Papa Urbano VIII y específicamente el *Expurgatorio del Supremo Tribuna de la Inquisición*, (que citamos mas abajo); esta legislación tenía como consecuencia que alguien velara por su cumplimiento y esta fue la razón de que hubiera censores y veedores de pintura. Palomino por su preparación y defensa de la ortodoxia católica recibió el título de censor al igual que su homólogo Francisco Pacheco:

*...el título de censores, y veedores de las pinturas, como lo tuvo Francisco Pacheco, Don José García Hidalgo... Y a mí (aunque indigno) me hizo esta gracia el excelentísimo señor Don Antonio Ibáñez, Inquisidor General*¹²⁹.

Al analizar las *Imágenes Sagradas* de Palomino, tenemos por tanto que tener en cuenta varios aspectos: su visión erudita e intelectual que conoce los tratados artísticos sobre las *Imágenes Sagradas*; y como pintor en su doble vertiente, como creador en el marco de la Inquisición en el que ejerce su actividad, donde el peso de la cultura católica estaba tan presente y además el mérito que suponía ser censor.

Palomino no crea una obra específica sobre las *Imágenes Sagradas*, sólo alude de forma puntual a los modos de representación correcta de algunas imágenes de género religioso. Los temas específicamente tratados por Palomino corresponden al del uso del desnudo y evitar los errores en las imágenes. En este último apartado, hace especial énfasis en tres tipos de representaciones: la herida del costado de Cristo, el misterio de la Trinidad y el número de los clavos de Cristo en la Cruz .

¹²⁸ (PALOMINO A. , 1947, p. 576)

¹²⁹ (PALOMINO A. , 1947, p. 572). Es probable que su nombramiento ocurriera entre 1709-1710, que es la fecha en que Ibáñez fue inquisidor general. Sin embargo, no conocemos la actividad que desarrolló específicamente en su cargo, ni el tiempo de disfrute de este título, aunque generalmente eran vitalicios.

II.3.1. "Honestar" el desnudo

Si comenzamos analizando el desnudo, no podemos sustraernos al marco español y a la mentalidad de la época, donde la defensa de la religión católica postridentina forma parte de la cultura que impregna la sociedad. La práctica del desnudo en la pintura sólo estaba permitida bajo el subterfugio de pinturas alegóricas o mitológicas que practicaban en general los grandes pintores nacionales (Velázquez, Alonso Cano) o extranjeros (Tiziano, Rubens y cuyas pinturas se encontraban generalmente en manos de la realeza o grandes colecciones nobiliarias, que eran grandes clientes y que contaban excelentes colecciones¹³⁰. En general, a los pintores nacionales el clima religioso y moralizante que existía les disuadía de pintar desnudos. No obstante, en el ámbito de las *Imágenes Sagradas*, el desnudo en las pinturas religiosas era admisible en función del contexto de la Historia Sagrada y había escenas que la tradición si permitía, en estos casos era cuando se recomendaba el *decoro*¹³¹, entendido como la honestidad de las imágenes.

El tema del desnudo fue tratado en el arte españoles ya en el siglo XVI por Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura* donde lo define con los términos de decencia y honestidad¹³², terminología que usaron también F. Pacheco, V. Carducho y posteriormente Palomino y su coetáneo Interián de Ayala.

Palomino define, en sentido amplio, el decoro de la invención: *poner gran atención en la honestidad, recato, y decoro de las figuras*¹³³ y siempre tiene muy en cuenta las opiniones de Pacheco en el tema del decoro, al que dedicó el libro II de su obra *Arte de la Pintura*¹³⁴, los capítulos (II-III y IV). El capítulo III introduce el tema de su obra *El Juicio Final* (1611) para

¹³⁰ (PORTÚS PÉREZ, 1998) La Sala Reservada del Museo del Prado.

¹³¹ El concepto de decoro, es tratado por E. LAZZARINI, *Nudo, Arte e decoro. Oscillazioni estetiche negli scritti d'arte del cinquecento* (2010), donde pone de manifiesto como para Alberti y sus seguidores el concepto del *decorum* y el *desnudo* en particular, significaba al mismo tiempo equilibrio y armonía en la forma y el contenido; este equilibrio va variando a lo largo de los siglos XV y XVI y se pasa del concepto del *decoro en el desnudo* en el quattrocento al debate del *decoro del arte* a principios del cinquecento; y posteriormente, en la segunda mitad del cinquecento el tema del desnudo pasa a depender del *ingenio* y la capacidad creativa del artista que encarnará Miguel Ángel. Con Miguel Ángel y sus desnudos surge un gran debate liderado por Piero de Aretino y Lodovico DOLCE, *Dialogo della Pittura*, (1557) donde en la segunda parte del libro está presente el parangone entre Miguel Angel y Rafael, o lo que es lo mismo, en palabras de Dolce, el desnudo de los "mozos" frente al desnudo de los "gentilhombres". Esta polémica es recogida por los tratadistas de arte españoles; así el concepto de *decorum*, para V. CARDUCHO, *Diálogos de la Pintura* (1633) está mas en la línea de adecuación de la narración *al espíritu* de la historia, si bien para el desnudo era decencia. En el caso de Fco. PACHECO (1649), en el capítulos II, *Decencia y Decoro que se debe guardar en la invención*, en el concepto de *decoro*, en el que subyace tema del desnudo, para argumentar este concepto, se base sobre todo en Ludovico Dolce del que es un fiel seguidor, define *decoro* (*se interpreta, decente, digno, ..*) *que no se puede apartar de lo honesto* A partir de ahora, será la connotación que tendrá y que es la que seguirá Palomino: decencia, honestidad.

¹³² (MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, 1999, pp. 245-265)

¹³³ (PALOMINO A., 1947, p.571)

¹³⁴ (PACHECO F., 2009, L II, pp. 291-340). *El Juicio Final* (1611), Musée Goya, Castres, Francia. Esta pintura salió de España en 1810 robada por el Mariscal Soul y hasta 1996 había estado desaparecida.

ilustrar su pensamiento sobre el desnudo y lo asimila a decente y honesto. El tema le sirve para dar su opinión sobre la tan debatida obra de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina (1535-1541) del mismo título que tomaremos de ejemplo de las distintas visiones artísticas respecto al desnudo de Miguel Ángel al final de este apartado.

Carducho, en el tema del desnudo tiene una visión del *decorum* abierta, basada principalmente en lo esencial de la historia: *tengo por cosa conveniente usar de la tal licencia con todo decoro y decencia, con tal que no se mude lo sustancial del misterio como está dicho*¹³⁵.

Y refiriéndose en concreto a las *Pinturas obscenas y descompuestas contra la religión christiana, ..., merecedoras de remedio, y aún de castigo al que las hiciere*¹³⁶.

Palomino, que es muy cauto, para referirse al uso del desnudo, toma como referencia la normativa del Tribunal de la Inquisición, posiblemente también por su condición de veedor:

Índice expurgatorio inquisitorial de 1640, que en su regla IX determina:

*Y para obviar en parte el grave escándalo, y daño no menor, que ocasionan las pinturas lascivas, mandamos: que ninguna persona sea osada, a meter en estos reinos imágenes de pintura, láminas, estatuas u otras de esculturas lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles, aposentos comunes de las casas. Y asimismo, SE PROHÍBE A LOS PINTORES, QUE LAS PINTEN, Y A LOS DEMAS ARTÍFICES, QUE LAS TALLEN, NI HAGAN: PENA DE EXCOMUNIÓN MAYOR, “LATAE SENTENTIAE, CANONICA MONITIONE PRAEMISSA... y de quinientos ducados por tercias partes para gastos del Santo Oficio, jueces y denunciador; y un año de destierro a los pintores, y personas particulares, que las entrasen es estos reinos o contravinieran en algo a lo referido Y aunque es verdad, que atendiendo al rigor de la letra, sólo habla de pinturas lascivas: esto es en actos de su naturaleza torpes, provocativos, y escandalosos*¹³⁷.

Esta normativa está explícitamente dirigida a las pinturas calificadas de lascivas. Por otra parte, sólo estaría prohibida la exhibición pública de las mismas. Esta regla ya estaba vigente con Francisco Pacheco¹³⁸. En ambos casos las normas eran de aplicación en el ámbito público.

Otra matización que realiza Palomino es la diferencia entre el desnudo y un desnudo deshonesto. En su opinión hay que distinguir cuando el desnudo está justificado su uso, como

¹³⁵ (CARDUCHO, 1979, p. 343)

¹³⁶ (CARDUCHO, 1997, p. 351). Según, Calvo Serraller, nota (888), estaba presente la obra de G. Paleotti.

¹³⁷ (PALOMINO A. , 1947, pp. 571-572). Mayúsculas en el texto.

¹³⁸ (PACHECO F. , 2009, 3ª ed. p. 561). En el caso de Pacheco, él da noticia también del nombramiento de censor e incluye entre sus deberes: *tenga particular cuidado de mirar y visitar las pinturas de cosas sagradas que estuviesen en tiendas y lugares públicos.*

en asuntos sagrados que así lo requieren, por ejemplo la escena de Adán y Eva, donde las figuras pueden pintarse desnudas pero no deshonestas, mediante la ocultación del sexo con artificios pictóricos o un desnudo deshonesto, si no se evita mostrar la anatomía sexual. Esta opinión se sustenta en Paleotti¹³⁹.

También argumenta a favor del desnudo en escenas de la pasión, porque no escandaliza sino que nos provoca compasión.

Interián, refiriéndose a las figuras de Adán y Eva parece que recoge la obra de Palomino:

*...lo que el pintor, con darle cierto gesto o postura del cuerpo, o por medio de alguna cosa, como es un tronco, o una rama de árbol, sabe ocultar en especial aquellas partes, que el mismo pudor y decencia pide que no exponga a la vista*¹⁴⁰

Interián, también recurre a la normativa para apoyar su discurso, en su caso hace referencia al Concilio de Trento en la sesión del 3 de diciembre de 1562, se aprobó un texto relativo a las artes:

*Las Imágenes Sagradas guardarán toda honestidad y decoro, evitando en quanto sea posible toda desnudez... Manda que en las Imágenes Sagradas se quite toda deshonestidad; de manera que no se pinten ni adornen imágenes de provocativa hermosura*¹⁴¹.

Esta idea de la *provocativa hermosura* será la que censura Interián también en su libro, por el desnudo del cuerpo de Cristo al referirse al *Crucifijo* (1562) de Benvenuto Cellini, de mármol blanco de Carrara, que Francisco I de Médici regaló a Felipe II, como estaba desnudo, antes de que el rey y las infantas lo vieran lo cubrieron con un paño de pureza.

En la práctica pictórica de Palomino veremos algunos ejemplos de desnudo en la iglesia de los Desamparados de Valencia, recurre a estos artificios como también indica Interián Ayala, trata de soslayar las partes supuestamente impúdicas y recurre a cubrir el sexo con hojas de parra, con el cabello o anteponer una figura sobre otra, etc.

Un ejemplo, que sirve de corolario de las distintas opiniones de los tres autores, es el que hace referencia a las pinturas del *Juicio Final* (1536-1541), en la Capilla Sixtina de Miguel Ángel que creó una gran polémica liderada por Lodovico Dolce¹⁴², *Dialogo della pittura*, (Roma, 1557). Este autor, había criticado duramente al pintor con argumentos de lo impropio de

¹³⁹ (BIANCHI, 2008, p. 221) [*nel caso di Adamo ed Eva*] *le parti del corpo si dividono in oneste e disoneste. Le une possono essere rappresentate, le altre no.*

¹⁴⁰ (INTERIÁN DE AYALA J. , 1782, T I, LI, CV, p. 30)

¹⁴¹ (INTERIÁN DE AYALA J. , 1782, T I,LI,C IV,pp. 23-25)

¹⁴² (DOLCE, (1557) 2010)

los textos literarios deshonestos y de su aplicación de estos temas a las pinturas a un lugar sagrado y de sujetos divinos, y *tanti ignudi che dimostrano disonestamente dritti e riversi*¹⁴³, convirtiendo un tema religioso en una exhibición de cuerpos desnudos. Esta polémica desembocó en una posición moralizante del desnudo y la condena por la falta de decoro, lo que llevó a los Papas Pablo IV y Pio IV a ordenar que cubrieran parte de los mismos que llevaría a cabo, como se sabe, Daniele Volterra.

Esta polémica del desnudo que se inició a partir de la condena de los desnudos de Miguel Ángel llegó a España rápidamente y contribuyó a que se buscara regular sobre el uso del desnudo y el uso de las imágenes sagradas en el ámbito de la Iglesia. Esta regulación tuvo lugar en la última sesión de Trento de 1562, en la que se aprobó un texto relativo a las artes que hemos citado y que supuso un cambio definitivo en el concepto de decoro.

La opinión de Pacheco, es curioso que siguiendo tan de cerca el concepto de *decoro* de Dolce, y que suscribe en parte por no guardar la decencia y el decoro debido; a renglón seguido busca una disculpa y concluye elogiando la perfección anatómica de los cuerpos y demuestra en su comentario una visión abierta en el uso del desnudo sin dejar de advertir que para algunos muestran falta de modestia y decoro.

*La pintura del Juicio de Michael Ángel ha sido y será la primera y mayor obra que se ha hecho en el mundo, ... Y no pecó contra la perfección del arte, ...ninguno lo alcanzó como él, en la perfección del cuerpo humano desnudo; dio ocasión a que le murmurasen algunos no haber satisfecho a toda la modestia y decoro que pide la piedad cristiana, y al fin de las imágenes sagradas: el de mover el ánimo a la compostura y a la devoción*¹⁴⁴.

Pacheco finaliza el párrafo indicando que el fin de las imágenes sagradas es mover a la devoción, introduciendo una condición que no estaba presente en la obra Miguel Ángel (1535-1541) y en este sentido aunque alaba abiertamente la obra de la *Capilla Sixtina* la compara con su propia obra (del mismo nombre) *El Juicio Final* (1611) y establece la diferencia con él. Mientras que para él la figura de Cristo de Miguel Ángel muestra un gesto “airado”, Pacheco subraya la importancia de la manera que a su modo de ver *es más poderosa la suavidad y la blandura a inclinar los animos de los hombres*¹⁴⁵. Esta observación se repetirá en otra de las imágenes que veremos a continuación respecto a la figura de Cristo.

Palomino se muestra cauteloso:

¹⁴³ (LAZZARINI, 2010, p. 111)

¹⁴⁴ (PACHECO F. , 2009, p. 337)

¹⁴⁵ (PACHECO F. , 2009, p. 311)

*¿qué diremos ... Juicio Final (tan justamente celebrada),...tan llena de desnudos, y tan sin recato, que muchos de los santos tienen manifiesta su virilidad?... soy del sentir que se debe de hacer distinción entre lo desnudo y lo deshonesto, y mucho mas de lo lascivo, ...procurando siempre usar de toda la industria posible, para honestar el desnudo...*¹⁴⁶

Si en este párrafo Palomino resume su punto de vista sobre el desnudo de forma genérica que hemos comentado; sin embargo, en la introducción del capítulo, evita la confrontación con los españoles, para ilustrar su pensamiento sobre el desnudo de Miguel Ángel recurre a Du Fresnoy¹⁴⁷: *Buonarrotta no tuvo en las actitudes buena elección...; y pudiera añadir (como otros muchos han notado) lo indecente, e indecoroso de sus desnudos*¹⁴⁸

El comentario *pudiera añadir* es con toda probabilidad la opinión de Palomino, que se parapeta detrás de otros muchos, con lo cual estaría calificando a la pintura como indecente.

Interián, al igual que Palomino desapueba el desnudo de Miguel Ángel, va un paso más allá, al refiere a ellas como inductora de pensamientos impuros:

*...sin exceptuar al incomparable Miguel Ángel; es en la insolente, y provocativa representación de la desnudez de los cuerpos de ambos sexos,...que por mandato de los sumos pontífices, fue preciso enmendarla, y corregirla, y a ponerla con mas modestia por lo perteneciente a la desnudez de los cuerpos. ...en aquella Pintura, digo, se nos suministra un ancho, y espaciosos campo para caer en pensamientos impuros*¹⁴⁹.

Esta inducción o incitación a pensamientos impuros es lo que Palomino califica como pintura lasciva. En definitiva, todos los tratadistas españoles muestran una postura homogénea frente al desnudo, desde la más libre de Pacheco a la más radical de Interian, siempre acorde con la normativa postridentina.

II.3.2. Evitar errores doctrinales

Otro de los grandes temas a los que tiene que enfrentarse Palomino en su tarea de pintor y probablemente como veedor era el de evitar los errores doctrinales en las representaciones de las imágenes sagradas, pero no aborda el tema de forma global sino que sólo hace referencia a tres casos: la herida del costado de Cristo, la Santísima Trinidad y el número de clavos de Cristo en la Cruz.

¹⁴⁶ (PALOMINO A. , 1947, p. 574)

¹⁴⁷ (DU FRESNOY, 1668). Palomino, cita *De Arte graphica*. Fue traducida por Roger de Piles, 1668.

¹⁴⁸ (PALOMINO A. , 1947, p. 425)

¹⁴⁹ (INTERIÁN DE AYALA J. , 1782, T I, LIII, pp. 481-482)

En primer lugar, la disputa sobre en que lado se había producido la herida del costado de Cristo, sobre si había sido el lado derecho o el izquierdo era uno de los temas pictóricos al que se enfrentaban los pintores y Palomino quiere dar respuesta a esta cuestión.

Palomino busca los referentes literarios e iconográficas y no encuentra. Dirige su mirada hacia Pacheco, y aunque no trata el tema explícitamente desde el punto de vista especulativo en su obra, si tenemos referentes pictóricos en sus modelos de crucifixión y tanto él como su yerno Velázquez presenta la herida en el lado derecho. En general, los pintores colocaban la herida en el costado derecho, aunque Alonso Cano lo hizo en el izquierdo.

Palomino, recurre a las fuentes de las Sagradas Escrituras, de las que era un profundo conocedor por su formación teológica pero en cuyos textos no queda explicitado en qué lado se produjo la herida. Cree que aunque no está citado textualmente en la Biblia la razón apoya que fuese en el costado izquierdo:

*La no averiguada es, si la herida de Cristo Nuestro Bien fue en el lado derecho, o en el izquierdo; pues no consta del sagrado texto en que lado fuese. (1. Ioan.19)...Y confieso de mí, que mientras no conste otra cosa, tengo por mas probable, el que la herida del costado...fuese en el lado siniestro: porque además de dictarlo así la razón natural; ...*¹⁵⁰

Se esta refiriendo a una argumetación, según la razón, pero que la argumenta en base a lo que considera una prefiguración: en nacimiento de Eva: *conforman todos los doctores, en que Eva fue formada en el lado siniestro de Adán (en el cual reside el corazón del hombre)*¹⁵¹.

Una argumentación original, propia de Palomino, es la que sostiene que la herida está en el lado izquierdo basándose en el método de impresión cara a cara:

No es menor, la que a mi cortedad se ofrece en la impresión de las llagas de nuestro Seráfico Padre San Francisco, tiene la herida en el lado derecho...Y siendo impresión es, es forzoso inferir, que Cristo Nuestro señor tiene la herida en el costado siniestro; pues este llegando a imprimirse cara a cara...como no lo deja de ser la estampa, que se imprime de un papel; porque todo lo que en la lámina es izquierdo, salga en ella derecho, y al contrario, ...

Concluye:

¹⁵⁰ (PALOMINO A. , 1947, pp. 653 y ss). Palomino esgrime diferentes argumentaciones de la tradición cristiana para justificar su posición y cita como ejemplos algunos de los cuales hacen mención al sentir de los padres y teólogos de la Iglesia, a los doctores como S. Ambrosio; siguiendo el discurso de los estigmas de S. Franciscode Asís; cita también los impresiones del cuerpo de Cristo en los sudarios (el de Saboya y el de Bizancio), ambos tiene la herida en el costado izquierdo, también según su discurso por impresión.

¹⁵¹ (PALOMINO A. , 1947, p.654)

*Y ésta es la causa de que los pintores y escultores comunmente expresen la herida del costado de Cristo en el lado derecho; porque como todos o los mas, se gobiernan por las estampas, y éstas sacan a el derecho, lo que en la lámina es izquierdo, siguen lo que ven, sin pasar a mas especulaciones*¹⁵²(fig.8).



Fig. 8. Anónimo. Impresión de las llagas de San Francisco de Asis. Primer tercio s. XVII. Diputación de Zaragoza.

En este tema también se pronunciará unos años después Interián,

*Algunos defienden con el mayor empeño, que el costado izquierdo fue donde hirieron a Christo; pero yo, que soy del parecer de no apartarme fácilmente de las cosas, y las costumbres que esta ya recibidas, pienso de muy distinta manera, y afirmo, que el señor recibió aquella herida, no en el costado izquierdo, sino en el derecho; y por lo tanto, que debe pintarse traspasado éste, y no aquel*¹⁵³.

En este caso discrepa de Palomino. Palomino en sus obras pictóricas, como veremos posteriormente, sigue su propio criterio.

Otro tema que estuvo sujeto a controversia fueron las representaciones de la Santísima Trinidad. Los errores se habían producido por la presencia del modelo de Santísima Trinidad tricéfalas o trifaciales, que resultan de la fusión de tres cabezas o tres rostros y había proliferado a finales de la Edad Media. Según Boespflug¹⁵⁴, el lugar de nacimiento de este modelo de trinidad en el siglo XII, es quizá la España del Norte y aún eran vigentes en el siglo

¹⁵² (PALOMINO A. , 1947, p.654)

¹⁵³ (INTERIÁN DE AYALA J. , 1782, T I, L III, C XVIII, pp.440-2)

¹⁵⁴ (BOESPFLUG, Dieu et ses images: une histoire de l'éternel dans l'art, 2008, p.232). Según Boespflug, la mas antigua trinidad tricéfala en sentido estricto, donde la significación trinitario parece que se remonta, hasta que tengamos mas información, al siglo XII. Se trata de un relieve de un capitel del claustro de Alquézar de Aragón (?). Creo que el autor, aunque no hay imagen, se está refiriendo a la colegiata de Alquézar (Huesca). Otro testimonio próximo a este ámbito geográfico, aunque del siglo XVI, es en el que encontramos la pintura de Jerónimo Cosidas (1560) Tulebras (Navarra). Véase también (PAMPLONA, 1970).

XVI (fig.9), cuando el papa Urbano VIII, el 11 de agosto de 1628 se pronunció y condenó de forma definitiva. La condena habría sido seguida con un auto de fe o acompañada de una orden de destruir tales imágenes en el fuego¹⁵⁵. Igualmente Molanus las había considera figuras heréticas. Palomino, siguiendo la estela de ambos aboga por la figura de la Santísima Trinidad con tres figuras independientes; y sobre todo, la referencia de los tratadistas españoles: Carducho y Pacheco.



Fig. 9. Izq. La Santísima Trinidad con tres cabezas creando a Adán (en horizontal), 1ª mitad siglo XII. Capitel del claustro colegiata de Alquézar (Huesca). Dcha. La Trinidad de Trifacial Jerónimo Cósida, h.1570. Tulebras (Navarra).

V. Carducho, *Diálogos* (1633) hace referencia a estos hechos y a la normativa papal de la última sesión del Concilio de Trento (1563) y parece que estuviera describiendo esta pintura de Jerónimo Cósida (fig.9), cuatro ojos, tres narices y tres bocas.

*Santisima Trinidad diformemente, y con mostruosidad haziendo un rostro con quatro ojos, tres narices, y tres bocas...Y de este genero de Pintura entiendo ha prevenido el Santo Concilio Tridentino Sesión 25 que no se pinten, y que ninguno sea osado poner en los templos alguna nueva invención de imagen, sin que lo mire, y apruebe el Obispo*¹⁵⁶.

Francisco Pacheco, *El Arte de la Pintura* (1649) hace mención y condena estas imágenes en base a los escritos de sus predecesores:

¹⁵⁵ (BOESPFLUG F. , 2008, p.320)

¹⁵⁶ (CARDUCHO, 1997, p. 350). Esta normativa de que las imágenes fueran supervisadas por los obispos es en la que se basará, cien años después, J. Interián de Ayala, *Pintor Christiano y erudito*, (1730), a la hora de dirigir su obra a los obispos. En última instancia era la normativa para difundir el decreto de Trento a las distintas diócesis por medio de las visitas pastorales y al mismo tiempo inspeccionar las obras de arte expuestas en los lugares de culto.

El P. Martín de Roa reprehende una imagen dél, en que se representa un hombre con tres rostros, o cabeza, a la manera de Jano o Gerión...Pero Juan Molanus la afea mucho más, llamando a esta pintura “ficción diabólica”¹⁵⁷.

Palomino sigue esta línea de Pacheco, primero hace una referencia a Molanus siguiendo la doctrina tridentina de condena a las mismas y después la refuerza con la cita a la inquisición:

El otro punto [que] incluye gran dificultad, es el misterio altísimo de la Trinidad sacrosanta, de que yo he visto algunas pinturas,...monstruosas y heréticas, son ficciones diabólicas como dice Molanus (libro 2.cap.4)...una es, una sola persona o figura con tres cabezas;...otra es una sola cabeza con tres semblantes...como tales deben ser borradas, prohibidas y refutadas por el Tribunal Santísimo de la Fe como disonantes, heréticas y monstruosas¹⁵⁸.

A partir de este momento estas imágenes fueron muy infrecuentes e incluso fueron borradas como sugiere Palomino.

Interián se pronuncia en el mismo sentido que sus predecesores: *Reprenderse por absurdo monstruoso el modo como la ha representado alguno con una cabeza y tres caras*¹⁵⁹.

Es importante destacar que además de la condena al modelo de trinidad trifaciales, también se había producido innovaciones estilísticas y el cambio de modelo de la imagen de la Trinidad vertical de Rafael y en trono de gracias de Durero; ahora, como consecuencia de la Reforma protestante se busca un modelo donde se produzca la conformidad entre la imagen y que satisfaga las exigencias del dogma, de la igualdad de las Personas sentadas sobre un mismo trono, cristaliza en la Trinidad en Gloria, donde las figuras aparecen al mismo nivel y una al lado de la otra: el padre, el hijo y el espíritu santo con la figura de la paloma entre ambos. Este modelo había sido introducido en España por Tiziano *La Gloria o El Triunfo de la Santísima Trinidad*, que pintó para Carlos V¹⁶⁰.

La Gloria fue copiada y representada en repetidas ocasiones y devendrá el modelo artístico para los españoles como veremos al hablar de las obras efectuadas por Palomino. Este modelo se difundió ampliamente gracias al grabado que realizó Cornelius Cort en 1566¹⁶¹. A partir de este momento será adoptado en la pintura de las cúpulas de toda Europa y desde el punto de vista cronológico pervivió hasta el siglo XX.

¹⁵⁷ (PACHECO F. , 2009, 3ª ed. p.562). Las citas completas de Martín Roa y Molanus, aparecen transcritas por Bassegoda, en la nota 2, a pie de página.

¹⁵⁸ (PALOMINO A. , 1947, p. 655)

¹⁵⁹ (INTERIÁN DE AYALA J. , 1782, T I, L I, C VII, p. 55)

¹⁶⁰ Según el Museo Nacional del Prado fue concebida como plasmación visual de la ortodoxia trinitaria de los Habsburgo, adquiriendo un matiz devocional cuando Carlos V pidió contemplarla antes de morir.

¹⁶¹ (STOICHITA, 1996)



Fig. 10. Tiziano. *La Gloria*, óleo sobre lienzo, 346x240 cm., (1551-1554), Museo Nacional del Prado, (Madrid). Cornelius Cort, *La Gloria de Tiziano*, Grabado 531x380 cm, (1566), British Museum (London).

En España, aunque el precedente del modelo de Trinidad es Tiziano(fig.10); también tendrá gran importancia la Santísima Trinidad de Velázquez, *La coronación de la virgen* de (1636-1644), en el Museo Nacional del Prado, y que según Brown¹⁶², Velázquez podría haberse inspirado, en un grabado de Rubens.

Dentro de la Trinidad la figura del Padre, que muestra al Padre anciano y con barba blanca y tiene su referente en Pacheco:

Ha de ser pintar al Padre Eterno en figura de un grave y hermosos anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba, y uno y otro blanquísimo, sentado con gran majestad.... Cristo, a la derecha, con hermosísimo rostro y bellissimo desnudo ,... en lo alto y en medio, el Espiritu Santo en forma de paloma...¹⁶³.

Dentro de este modelo de Trinidad la figura se ha ido perfilando a través del tiempo, está estrechamente relacionada con la descripción de Pacheco y desde el punto de vista pictórico con la obra de sus predecesores, Zurbarán, Velázquez; y responde a las descripciones del *Apocalipsis 14.* , según cita el mismo Palomino. Por otra parte, también Carducho lo refiere en los mismos términos¹⁶⁴. Palomino sigue esta tradición, nos refiere la que considera la forma más adecuada para la representación de la Santísima Trinidad:

...describiré una pintura de este inefable misterio, que se ha ejecutado en estos tiempos, y mereció la aprobación de todos que la vieron; y fue poniendo al Eterno Padre en figura de anciano, para demostrar la paternidad, y vestido con capa pluvial,

¹⁶² (BROWN, 2000, 5ª reimp. p.178)

¹⁶³ (PACHECO F. , 2009, 3ª ed. p. 565)

¹⁶⁴ (CARDUCHO, 1979, p. 348)

*o decoro, como Sacerdote Sumo, que sacrificó a su hijo por nuestro remedio: el cetro en la mano izquierda, en demostración de su omnipotencia, como atributo suyo; y mirando a su Hijo Santísimo que está sentado a su diestra con las señales de su Humanidad, y Pasión sacrosanta, ...y los dos sobre un trono de nubes, circundado de inmensidad de gloria, y poniendo los pies sobre el globo terrestre...el Espíritu Santo en forma de paloma...*¹⁶⁵.



Fig. 11. Palomino, *La Santísima Trinidad y Cristo*. Detalle. Basilica de Ntra. Sra. de los Desmaparados, Valencia.

Esta pintura que detalla (fig.11), *que se ha ejecutado en estos tiempos*, es una descripción de su propia obra. Esta forma de no citarse, hemos visto que la ha utilizado en otras ocasiones, como cuando se refería a las colaboraciones con Giordano y los teólogos salmantinos, o hace respecto a su opinión sobre el desnudo. El hecho de citarse explícitamente siempre se ha considerado poco elegante pero al igual que Pacheco en el *Juicio final*, ambos citan su obra buscando la aprobación de los expertos y eruditos de su tiempo. Palomino fiel a su concepción teórica ejecuta en Valencia la *Santisima Trinidad* que nombra, como veremos posteriormente.

Desde el punto de vista teórico, Palomino había hecho referencia a la representación de la Santísima Trinidad como ejemplificación de lo que entiende como la segunda propiedad esencial de la pintura (además de la perspectiva): *...que siendo la pintura sagrada, “teología simbólica”,...el triángulo equilátero,...con alusión a las tres Personas...el Padre anciano...*¹⁶⁶

Por último, el tercer error que trata de evitar Palomino, sobre las *Imágenes Sagradas*, corresponde a la polémica que hace referencia al tema que se debatía sobre si Cristo había sido clavado en la cruz con tres o cuatro clavos. Esta polémica triclavista o quatriclavista ya

¹⁶⁵ (PALOMINO A. , 1947, p. 656)

¹⁶⁶ (PALOMINO A. , 1947, pp. 207-209)

había sido recogida por Molanus en su Tratado¹⁶⁷ y también por nuestros tratadistas antes de Palomino.

Carducho, que siguiendo su posición más próxima al *espíritu* de la historia que a *la letra*, es de la opinión: *que con tres, ... o con quatro, ...; aunque difieren en el modo, no en lo esencial (Fol. 114 Vº), porque todos convienen que fue clavado en una Cruz desnudo*¹⁶⁸.

Palomino sigue a Pacheco que fue uno de los primeros en preconizar la imagen de Cristo con cuatro clavos y con los dos pies apoyados sobre un supedáneo. Pacheco, según él mismo describe, se basó en un crucifijo de bronce de Miguel Ángel: *Micael Angel, clarísima luz de la pintura y la escultura, hizo para modelo un Crucifijo de una tercía con cuatro clavos*¹⁶⁹ y en una estampa de Durero que había visto en el Escorial en un libro de Felipe II¹⁷⁰.

Pacheco hace una extensísima disertación a favor de la teoría cuatriclavista en una carta de respuesta a Francisco de Rioja que concluye: *a favor de los quatro clavos con los cuales nuestro Señor el Redentor fue crucificado*¹⁷¹.

Esta estampa de Durero (fig. 12) la dió a conocer Navarrete Prieto¹⁷².



Fig. 12. A. Durero. Calvario. British Museum, Londres, ca. 1523. Tomada de Navarrete Prieto.

¹⁶⁷ (MOLANUS J. , [1617] 1979, L.IV, cap.6, pp.494-496)

¹⁶⁸ (CARDUCHO, 1979, p. 343)

¹⁶⁹ (PACHECO F. , 2009, 3ª ed. p.725)

¹⁷⁰ (PACHECO F. , 2009, 3ª ed.p. 553)

¹⁷¹ (PACHECO F. , 2009, 3ª ed. p. 723). Pacheco dedica todo el cap. XV, pp. 713-749, a argumentar a favor de los cuatro clavos, tomando como modelo un grabado de A. Durero, FALQUÉ, E., *La Iconografía de la Crucifixión en un tratado escrito en latín en el siglo XIII por Luca Tuy*. Laboratorio de Arte, 23(2011), pp. 19-23; BROWN, J. , *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980; pp. 75 y 90-92.

¹⁷² (NAVARRETE PRIETO B. , Durero y los cuatro clavos., 1995) y (NAVARRETE PRIETO B. , 1998). (RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS, AEA, LXXVII, 2004, 305, pp. 5 a 19).

Pacheco argumenta que su modelo con las piernas rectas apoyadas en un supedáneo dignifica la figura de Cristo: *sin torcimiento feo, o descompuesto, así, como convenía a la soberana grandeza de Cristo nuestro Señor*¹⁷³.

Esta dignificación y embellecimiento de la figura está presente en en la obra de Paleotti¹⁷⁴, que entendía el *decoro* como la dignidad de la figura. También Boespflug cree que la obra Pacheco responde, entre otras razones, a la necesidad de conciliar el imperativo de decoro, pues de esta manera el cuerpo de Cristo daba una impresión de mayor dignidad¹⁷⁵.

Por otra parte, este modelo fue imitado por los pintores sevillanos que siguieron a Pacheco utilizaron en sus crucifixiones los cuatro clavos: Velázquez¹⁷⁶, Alonso Cano o Zurbarán.

Palomino, para confirmar su dictamen, apela además de Pacheco a Interián:

*Concluyo, y vuelvo a citar a el reverendísimo padre maestro Fray Juan Interián de Ayala, de cuya omnígena erudición...Y sólo se me permita decir lo que siento en orden a la Crucifixión de Cristo Señor nuestro con quatro clavos, que tan doctamente prueba Francisco Pacheco (sin excluir su probabilidad)... Y el ser cuatro los clavos, y mas con el supedáneo,...esto era lo que comúnmente practicaban*¹⁷⁷.

Sin embargo, Palomino, para exponer todos los puntos de vista, a continuación del mismo párrafo, cita la posición de María de Jesús de Agreda, *que fue su Majestad crucificado con sólo tres clavos*.

En la obra de Interián, en este caso podemos corroborar no solo una hipótesis de que compartían opiniones sino también mediante el texto, que su amigo y censor era fiel defensor de los cuatro clavos: *Digo, que me agrada mucho mas la opinión de los que dicen, que Christo señor nuestro estuvo pendiente en la cruz, y crucificado, no con tres, sino con quatro clavos*¹⁷⁸.

Interián basa su opinión en los Santos Padres, escritores antiguos, pintores y artífices y la Sagrada Escritura; y cita a Pacheco y San Juan (19.23). Por otra parte, hace mención a que esta forma la vemos en Italia, Alemania, Flandes, Francia, en España:

¹⁷³ (PACHECO F. , 2009, 3ª ed. p.719)

¹⁷⁴ http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scriitti_paleotti.pdf p.107

¹⁷⁵ (BOESPFLUG, 2008, p. 324)

¹⁷⁶ (BOESPFLUG, 2008, p. 324). Según el autor, que Velázquez siguió el modelo preconicado por Pacheco, al utilizar los cuatro clavos, y subraya el concepto místico que imprime Velázquez a su obra, la mirada es deliberadamente oculta bajo los cabellos en cascada y la inclinación de la cabeza, incluso los sentiminetos de aceptación, de “obediencia hasta la muerte”.

¹⁷⁷ (PALOMINO A. , 19147, p. 657) Aquí Palomino se declara fiel discípulo de Interián, así que no es extraño que éste recogiera todas sus opiniones sobre las imágenes sagradas en el libro que posteriormente publicó.

¹⁷⁸ (INTERIÁN DE AYALA J. , 1872, L III, C XVII, p. 417)

*Fuera de que, aún hoy, en muchos parages donde florece la mas exacta inquisición sobre estas cosas, no pintan de otra manera a Cristo crucificado...*¹⁷⁹

*Los primeros que representaron a Cristo crucificado con solo tres clavos, fueron los Herejes Albigenses, lo qual no lo hicieron por ignorancia, sino por malicia, y llevados por un increíble odio contra la Iglesia*¹⁸⁰.

Palomino se muestra más precavido que Interián al expresar sus ideas y se limita a argumentar sobre la idoneidad de las Imágenes Sagradas en relación a la Historia Sagrada, mientras que Interián es mucho más radical en su actitud.

En suma, en estos temas a los que se enfrenta Palomino respecto al arte religioso, observamos el peso de la doctrina postridentina; y los cambios notables e innovaciones estilísticas al tratar de adaptar su pensamiento y trasladarlo a las representaciones artísticas. Hemos visto como la crucifixión sufrió un cambio de modelo estilístico con la nueva tipología de los cuatro clavos, que contribuyó a una dulcificación de la imagen de Cristo. Un caso similar sucedió respecto a la Santísima Trinidad, donde se produce también un cambio de modelo estilístico con la Trinidad en Gloria. Esta iconografía en defensa de las imágenes religiosas forma parte del arte barroco. En este sentido, las opiniones expresadas por Palomino, hay que enmarcarlas en este contexto. No obstante Palomino muestra una visión ecléctica sustentando siempre su opinión en base a sus predecesores (Molanus, Pacheco, Interián); al mismo tiempo que busca su referente legislativo (Trento e Inquisición). Esta posición tendrá una repercusión práctica en el tratamiento de las imágenes que tiene su traducción en las obras de tipo religiosos que se conservan. En todas ellas encontramos ejemplos de los temas teóricos expuestos y que tendrán su aplicación práctica que nos permitirán analizar la concordancia o discrepancia entre teoría y práctica y analizar si existen variaciones.

¹⁷⁹ (INTERIÁN DE AYALA J. , 1782, L III, C XVII, p. 425)

¹⁸⁰ (INTERIÁN DE AYALA J. , 1782, L III, C XVII, p. 427)

III. IDEAS PARA LA PRÁCTICA DE LA PINTURA

Todas las obras enumeradas en *La Práctica de la Pintura* que se conservan en la actualidad corresponden a pinturas murales de carácter religioso. Palomino es autor de la idea y de la ejecución en tres casos que son por orden cronológico: Nuestra Señora de los Desamparados en Valencia; San Esteban, en Salamanca y los Cartujos en Granada; en todas ellas analizaremos el apartado de las ideas o asuntos iconográficos que describe el autor y posteriormente la ejecución de las mismas que no está recogida en su obra.

A. LA IDEA PARA PARA LA BÓVEDA DE LOS DESAMPARADOS, EN VALENCIA, (1701)¹⁸¹

1. LA CREACIÓN DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO: EL AUTOR.

El edificio de la basílica de la Virgen de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia es el resultado de sucesivas intervenciones. La construcción se inició entre los años 1652 y 1666 por suscripción popular de las cofradías y con la ayuda del *consell de la ciutat*. Fue erigida por el *Mestre de la Villa* Diego Martínez Ponce de Urrana¹⁸², ayudado por José Montoso y José Artíguez. Se inauguró el 10 de mayo de 1667. Como particularidad presenta una planta elíptica. Esta planimetría sigue los modelos barrocos impulsados por los jesuitas y cuyo modelo fue introducido en España a principios del siglo XVII por el jesuita Pedro Sánchez, primero en el seminario de San Hermenegildo de Sevilla y después en la Iglesia madrileña de San Antonio de los Portugueses; ésta última trazada por el jesuita Pedro Sánchez, bajo la dirección al menos nominal del arquitecto real Juan Gómez de la Mora¹⁸³. Ambos edificios comporten otra similitud: ambas están decoradas con imágenes alusivas a la Virgen María. Palomino conocía al menos la Iglesia madrileña con la que presentan analogías respecto a la planta y a la bóveda.

A finales de siglo, una vez concluido el edificio, se plantearon la decoración de la cúpula y todo apunta a que la cofradía encargó la obra a Palomino atraída por las pinturas al fresco que

¹⁸¹ (PALOMINO A. , 19147, pp. 718-735)

¹⁸² (LLAGUNO Y AMIROLA, 1977. t. IV, p49) ; ver también www.basilicadesamparados.org/iconografia. (consulta:10-9-2112)

¹⁸³(TOVAR MARTÍN, 1983). El jesuita Pedro Sánchez (1563-1663) arquitecto de la planta oval de San Antonio de los Portugueses/Alemanes (1624) esta siguiendo la misma fórmula que había utilizado en el colegio de San Hermenegildo de Sevilla (1616-1621). Véase también: (RODRIGUEZ DE CEBALLOS, 1965)

había realizado previamente en la Iglesia de San Juan del Mercado (1699- 1701) de la misma ciudad de Valencia¹⁸⁴.

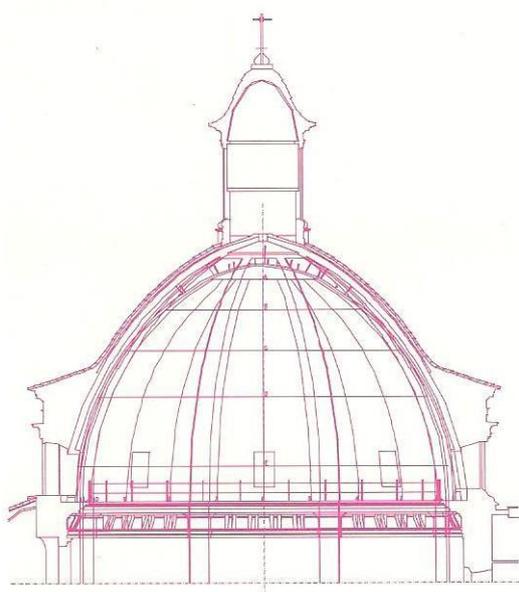


Fig. 13. A. Alzado cúpula, N. S. Desamparados

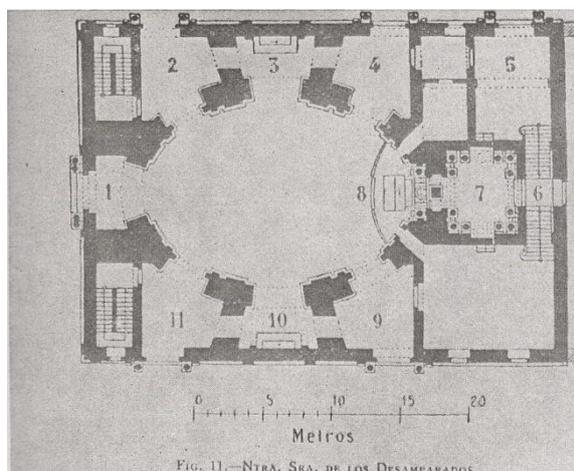


Fig. 11. B. Planta elíptica, N. S. Desamparados

Se han planteado dudas sobre la autoría del programa iconográfico, sobre si existió un mentor como creador o inspirador de las *Ideas*, que no fuese Palomino. Nos proponemos analizar si fue realmente el cordobés el que creó dicho programa y si existió independencia respecto a las agentes que pueden inducir o interferir en el proceso creativo del pintor, como son el cliente y/o el mentor, quienes habían jugado un papel importante desde la Edad Media y en los años precedentes.

Desde el punto de vista del comitente, es lógico pensar que encargasen al artista una pintura cuyo tema central estuviera en relación con la titularidad de la Iglesia. Esta idea de carácter general, de la advocación a Nuestra Señora de los Desamparados, no supondría ninguna interferencia en el caso de Palomino cuya premisa inicial, según expresa en su obra, consistía en adecuar la temática a desarrollar al espacio al que iba destinada. En este caso, además de adecuar la temática de su pintura a la Iglesia, como analizaremos después, también intervino modificando el espacio físico. La cúpula era semiesférica y con nervaduras mientras que la planta era ovoidea (fig.13) para lo cual se transformó la media naranja en una superficie

¹⁸⁴ Respecto al estado actual de las pinturas de San Juan del Mercado, las del ábside han desaparecido y las de la bóveda de la nave continúan en proceso de restauración después de la destrucción prácticamente total que sufrieron por un incendio en la Guerra civil española de 1936.

Así mismo, hay que añadir el deterioro sufrido por las restauraciones a lo largo de su historia:

(APARICIO DEL OLMO, 1966, p. 127) Ecita el despropósito de la primera restauración documentada en 1861, por Teodoro Llorens Olivares que recoge la queja sobre la restauración de Luis López, “*picaba las figuras de los apóstoles para pintarlas de nuevo*” repintó otras de las figuras y desnaturalizó la obra de Palomino. Por otra parte, hay que sumar la restauración realizada por Ramón Gudiol, entre 1958-1960, que arrancó los restos de pintura y los traspasó a unos paneles de madera que han sufrido distorsiones con el tiempo.

elíptica. Para ello se construyó una falsa nueva cúpula semi-elipsoidal, que se elevó a 11,5 altura y que tiene una superficie de 600 m² aproximada¹⁸⁵. Este nuevo espacio de grandes dimensiones le proporcionó al pintor un soporte continuo para desplegar su programa iconográfico. Un precedente inmediato de planta y bóveda elíptica, Palomino lo conocía de forma directa por la Iglesia de San Antonio de los Alemanes en Madrid¹⁸⁶, cuya bóveda había pintado al fresco su maestro J. Carreño en colaboración con F. Rizi (1662-1668). Afortunadamente, debido a la forma de trabajar metódica y meticulosa de Palomino, podemos reconstruir todo el proceso de creación de la obra: desde la idea original autógrafa en la que expone el programa iconográfico que iba a desarrollar a los bocetos de su proyecto y la ejecución de la misma. Conocemos la versión autógrafa gracias a la publicación del presbítero Aparicio Olmos¹⁸⁷, uno de los estudiosos que más ha investigado sobre la figura de Palomino en Valencia. Este documento se encuentra en el Real Colegio del Corpus Christi (fig.14).

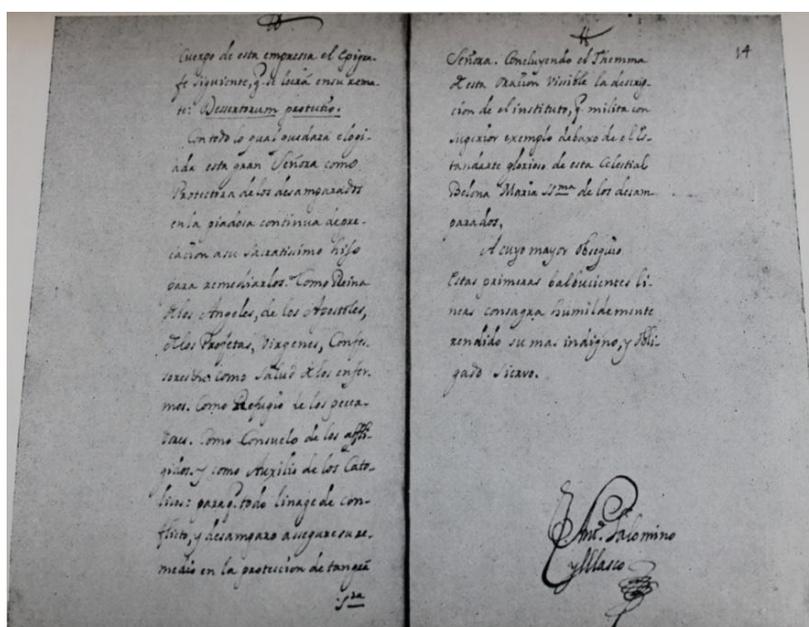


Fig. 14. Edición autógrafa y firmada por Antonio Palomino y Velasco, pintor del rey, según consta en el primer folio. Real Colegio del Corpus Christi, Valencia. Apéndice documental de Aparicio Olmos.

Para ver si existían variaciones, hemos comparado esta edición autógrafa y la impresa que manejamos de Aguilar y no se observan diferencias significativas¹⁸⁸.

¹⁸⁵ (BOSCH REIG, 2001, p. 54)

¹⁸⁶ Iglesia de San Antonio de los Portugueses, posteriormente denominada de los Alemanes en Madrid. La parte del tambor bajo, la decoración ornamental-arquitectónica se atribuye a Fco. Rizi. Posteriormente, debido a filtraciones de humedad, la cúpula se había deteriorado y se reconstruyó y restauró por L. Giordano en 1698-1699 que enriqueció la decoración, sobre todo la arquitectónica, y transformó las columnas lisas en salomónicas. Giordano también realizó las pinturas al fresco de los muros que decoran las paredes de la Iglesia en 1700.

¹⁸⁷ (APARICIO OLMOS E. , 1966. Apéndice documental, pp. 68-81)

¹⁸⁸ Según nota del editor: la edición de Aguilar, 1947, con prólogo de Ceán Bermúdez, se presenta como reimpresión de las primeras ediciones de 1715, impresa por Lucas Antonio Bedmar; y la de 1724, los tomos segundo y tercero, en la imprenta de la Viuda de Juan Gracia Infanzón. El resultado es que existen diferencias

Según García Mahíques, quien ha estudiado estas pinturas en profundidad desde el punto de vista iconográfico, aunque no tiene indicios para la identificación de ningún mentor, duda sobre la autoría de que la idea sea de Palomino, atendiendo al hecho de que inicia el texto con la expresión *Habiendo de ser* “....sugiere que esta expresión delata, al menos de forma tácita la existencia de un programa o al menos un argumento impuesto por un mentor¹⁸⁹. Sin embargo, podemos argumentar a favor de Palomino, que esta condicionalidad vendría dada porque se trataba de un proyecto, cuando se refiere estas *primeras balbuceantes líneas*¹⁹⁰. Por este motivo, *había de ser* aprobado por la cofradía, con lo cual *había de agradar* a sus comitentes y que la idea *había de adecuarse* al sitio al que iba destinada¹⁹¹. Ambos agentes (clientes y pintor) convergían en un interés común la advocación a la Virgen de los Desamparados que es venerada en dicha Iglesia desde inicios del siglo XV hasta la actualidad.

Palomino define explícitamente como objetivo principal de la misma crear un programa cuyas imágenes estén al servicio de enaltecer a la Virgen de Nuestra Señora de los Desamparados, conjugando esta idea principal con un conjunto de alegorías y escenas de carácter histórico o imágenes secundarias todas ellas orientadas a subrayar esta misma idea:

*Habiendo de ser la pintura de dicha bóveda un panegírico mudo de las glorias, excelencias, y prerrogativas de esta Soberana Señora, y especialmente de aquellas, que más se adaptaren a el glorioso timbre de Protectora de los Desamparados, que es el tema, a que principalmente ha de dirigirse la retórica silenciosa de esta oración delineada*¹⁹².

El cordobés describe todo el programa y siempre ha defendido el derecho a salvaguardar su capacidad creativa al margen de clientes o mentores, como hemos comentado en la

mínimas. Por ejemplo, en el título, en presentación de la obra autógrafa, solo algunos detalles denotan que fueron escritas con anterioridad, por ejemplo: en la autógrafa (*De esta*) respecto a (la) ciudad, en la versión impresa de Aguilar. Es muy posible que A. Palomino, le hicieran la propuesta cuando aún se encontraba en la ciudad de Valencia realizando las pinturas de San Juan del Mercado y por este motivo utiliza el demostrativo. También en la primera página, Palomino, como ocurre en otras ocasiones, hace valer su condición de *Pintor del Rey N. S.* de su puño y letra en la idea autógrafa y también contamos con su firma a diferencia de la edición impresa. Por otra parte, en la edición que manejamos consta que fue ejecutada por el autor en 1701, a diferencia de la autógrafa donde no consta la fecha de ejecución pues solo se trata de un proyecto, una *Idea* que presentaría a los comitentes. En conjunto, al comparar el texto completo de ambos programas: el autógrafa y la versión impresa, sólo hay algunas pequeñas diferencias sin importancia, que pueden ser de tipo tipográfico, pues en algunos casos se salta algunos renglones, pero no cambian el sentido.

¹⁸⁹ (GARCÍA MAHÍQUES, 2007, p. 71)

¹⁹⁰ (PALOMINO A. , 1947, p. 722)

¹⁹¹ Esta idea de adecuación al espacio y emplazamiento al que van destinada la pintura responde en última instancia al concepto de *decorum*, en el sentido original de adecuación de la historia al lugar.

¹⁹² (PALOMINO A. , 1947, p. 718). Palomino al referirse a estas pinturas como panegírico mudo, se esta reseñando la comparación que había realizado Paleotti entre la oratoria y la pintura, y que repetirá en otras ocasiones como en Granada.

introducción con los ejemplos de Giordano en El Escorial o como veremos también posteriormente en su obra salmantina, con lo cual no tenemos elementos objetivos que permitan dudar sobre su autoría. Además de la versión autógrafa que podemos considerar una muestra documental de la *Idea*, disponemos de un boceto al óleo sobre lienzo que se encuentra en el Museo Mariano de la Real Basílica (fig.15).



Fig. 15. A. Palomino. *Boceto preparatorio de la cúpula*. Óleo sobre lienzo, 76 x 109, 5 cm. Museo Mariano de la Real Basílica (MUMA).



Fig. 16. Palomino, *Cúpula Nuestra Señora de los Desamparados* (fragmento del fresco, correspondiente a la misma área del boceto).

No conocemos si sus maestros influyeron sobre la forma de trabajar tan sistemática de Palomino¹⁹³, que incluía además del programa realizar un boceto. Probablemente se dirigía al comitente y servía para hacer más explícito su proyecto y así dar una idea exacta de lo que sería la obra que pretendía ejecutar. Este óleo es independiente de los cartones que serán necesarios después para llevar a cabo su trabajo. Si comparamos el boceto (que recoge la escena principal) con el mismo fragmento de la pintura definitiva, vemos que hay una gran fidelidad entre ambos. Sólo existen pequeñas diferencias derivadas de la técnica al óleo y el fresco, así como la disposición de las figuras adaptadas a la curva de la superficie de la cúpula (fig. 16).

2. LA IDEA O PROGRAMA ICONOGRÁFICO: LAS LETANÍAS LAURETANAS

Palomino plantea la composición presidida por un principio de centralidad, cuya temática girará en torno a la exaltación de Nuestra Señora de los Desamparados, siguiendo un hilo conductor: el de la Letanía Lauretana. Para ello crea dos espacios simbólicos: El de la Gloria en el centro de la bóveda, sitúa la escena principal: Santísima Trinidad, donde la figura de Cristo se tiende su mano a la Virgen. Subrayando esta unión de la intercesión madre-hijo: el resto de la composición está dedicada a su alabanza: *Reina de los ángeles, de los apóstoles, de los profetas, patriarcas, vírgenes, mártires, confesores, y de todos los bienaventurados*¹⁹⁴. Palomino no explicita que todas estas alabanzas corresponden a la Letanía y que ha elegido el grupo de invocaciones que en su conjunto corresponden a la Gloria de la Iglesia triunfante. En coordinación con este espacio, crea un segundo espacio o anillo periférico, que corresponde al ámbito simbólico o alegórico, donde también las imágenes están en relación con las alabanzas a la Virgen, en este caso mediante figuras alegóricas y para ello selecciona el grupo de invocaciones también de la letanía lauretana, que corresponden a la exaltación de la Iglesia militante y en este caso las cita en latín: *Salus infirmorum, refugium peccatorum, consolatrix afflictorum y auxilium christianorum*¹⁹⁵. A su vez, este espacio alegórico está compuesto por unidades temáticas de forma que cada alegoría se relaciona con un medallón que contiene una

¹⁹³ Sobre su método de trabajo y el de sus maestros, no conocemos si era habitual que ellos siguieran este procedimiento tan minucioso, sólo contamos con algunos ejemplos como los bocetos al óleo sobre lienzo de Luca Giordano que realizó para la decoración del Palazzo Medici-Ricardi, y que se conservan en la National Gallery of Art, de Londres (<http://www.nationalgallery.org.uk/search?q=giordano&x=15&y=1>) (consultada: 17-10-2012). También de Rubens se conservan las pinturas al óleo sobre madera, además de los bocetos previos que realizó para los tapices de las escenas de la Eucaristía para las Descalzas Reales, por encargo de la duquesa Isabel Clara Eugenia regente de los Países Bajos, aunque en Palomino no ha de extrañarnos si comparamos este rigor con su trabajo teórico igualmente exhaustivo.

¹⁹⁴ (PALOMINO A., 1947, p. 718)

¹⁹⁵ (PALOMINO A., 1947, p. 719)

escena de la historia sagrada, donde se relata un milagro de la Virgen. Debajo de cada alegoría sitúa un rótulo con el título en latín (fig.17).



Fig. 17. A. Palomino, *Cúpula de Nuestra Señora de los Desamparados (1701-1703). Valencia.*

2.1. LA CÚPULA: HISTORIA SAGRADA

Palomino concibe el universo de los bienaventurados representados en la bóveda, presidida por la Santísima Trinidad a la cual vincula con la Virgen María que hace de mediadora entre su hijo y los demás bienaventurados. Palomino utiliza el lenguaje postridentino del culto a la Virgen normativizado mediante la letanía laureatana para trasladar este mensaje devocional al lenguaje pictórico, que Palomino ejecuta entre 1701-1704.

Palomino al tratarse de temas de la Historia Sagrada no describe las figuras, pero haremos mención de las representaciones pictóricas de los temas que Palomino había tratado específicamente para evitar errores doctrinales:

2.1.1. Un modelo para la Santísima Trinidad:

Preside la composición la Santísima Trinidad: *Se pondrá en la parte superior al retablo y más directa a la vista, un hermoso trono de nubes y ángeles, donde esté presidiendo la Trinidad Santísima*¹⁹⁶. La figura de la Santísima Trinidad que ejecuta en esta obra,

¹⁹⁶ (PALOMINO A. , 1947, p. 718)

corresponde a la descripción que él mismo propone como referencia o modelo cuando trataba el tema de evitar errores en las imágenes sagradas, aunque sin citarse¹⁹⁷.

Sigue el modelo introducido por Tiziano *La Gloria* (1551-1554), que según Bloespflug tendrá una gran difusión en todo el mundo occidental (fig. 18 izq.). Este tipo de Trinidad en Gloria, es la que mejor caracteriza la situación icónica durante el periodo moderno, en armonía con la Iglesia postridentina de igualdad entre las Personas y sentadas sobre un mismo trono¹⁹⁸. La obra de Tiziano estaba en el Escorial y es seguro que Palomino la conocía; y sobre todo, continúa la estela pictórica de sus predecesores y maestros; entre ellos, su maestro de juventud en Córdoba J. Valdés Leal (fig.18 dcha.)¹⁹⁹, o los madrileños Carreño (fig. 19) y Coello (fig.20 izq).

Las composiciones religiosas generalmente estaban coronadas por la Santísima Trinidad. También hay tener en cuenta a los italianos, particularmente L. Giordano en la decoración de la bóveda de la escalera de El Escorial, donde aparece Carlos II mostrando *La Gloria de la casa de Austria*, (1692-1694), (Fig. 20, dcha.)



Fig. 18. A la izquierda Tiziano, *La Gloria* (1551-54). M. Nacional del Prado; a la derecha: J. Valdés Leal, *La Trinidad* (1670-1672) propiedad del monasterio de las clarisas-franciscanas de Montilla (Córdoba), restaurada. Foto tomada del PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

¹⁹⁷ (PALOMINO A. , 1947, p. 656)

¹⁹⁸ (BOESPFLUG, 2008, p, 331). Este tipo de Trinidad en Gloria, es la que mejor caracteriza la situación icónica durante el periodo moderno, en armonía con la Iglesia postridentina de igualdad entre las Personas y sentadas sobre un mismo trono.

¹⁹⁹ (FERRERAS ROMERO, 2008, nº 68, pp.12-31)



Fig. 19. J. Carreño. Izquierda. *Cúpula del ochavo*. Catedral de Toledo (1665-1670) y a la derecha Carreño, *Fundación de la orden Trinitaria* (1666). Museo del Louvre, Paris.



Fig. 20 Izq. C. Coello *El martirio de San Esteban*, (1693). Salamanca. Dcha. L. Giordano, *La Gloria de los Austrias*, 1692-1693. Escalera del Escorial, Madrid



Fig. 21. A. Palomino, izq. *La Trinidad*, Detalle. Dcha. Palomino, *Cristo (herida en el costado izquierdo)*. Detalle de *Trinidad* de la Basilica de Ntra. Sra. de los Desamparados, Valencia.

Palomino confiere a la figura del padre, mayor majestuosidad con la capa pluvial (fig.21 izq.), que también habían utilizado Valdés Leal y Coello, e incorpora el símbolo del triángulo que estaba presente en Valdés Leal, aunque es un ángel quien lo porta. Palomino enmarca la figura de la paloma en el interior del triángulo como elemento retórico de la Trinidad con lo

que está reiterando nuevamente el mensaje del dogma de la Trinidad: tres personas en una²⁰⁰. Esta imagen resume todas las relaciones e influencias pictóricas que recibió Palomino en su etapa de juventud cordobesa así como la madrileña; además de la influencia de la escuela española hay que sumar ya en su madurez la llegada de L. Giordano a España en 1692. Al mismo tiempo, el uso de este modelo de Trinidad en Gloria, según Boespflug²⁰¹ es un fenómeno que concierne a toda Europa.

- La herida en el costado de Cristo (fig.21 dcha.):

En la imagen de la Santísima Trinidad la figura de Cristo muestra la herida del costado a la izquierda, llevando a la práctica pictórica los dos temas expuestos desde el punto de vista conceptual. Respecto al primero, ya hemos visto que Palomino propone su obra como modelo a imitar; y respecto al segundo, la herida del costado se venía representando en el lado derecho, pero Palomino aboga como otros tratadistas por que se represente en el lado izquierdo.

- El desnudo:

En la ejecución de esta obra podemos observar varios ejemplos de desnudo.



Fig. 22. Imágen del profeta Abdías y otro profeta sin identificar. Tomada de la restauración de La Real Basílica de los Desamparados.

Considera que puede utilizarse el desnudo en las escenas de la historia sagrada según la tradición y la costumbre cristiana, los ejemplos los encontramos entre las imágenes de dos figuras que corresponden a los profetas (fig.22) siendo permisivo en estos supuestos pero

²⁰⁰ (MONTROYA BELEÑA, 1996-1997, *Ars long* 6-7; pp, 199-203). (FERRERAS ROMERO G. G., 2008, *Boletín del Instituto andaluz del Patrimonio Histórico I*, n° 68, pp. 12.-31). El triángulo es símbolo del misterio de la Trinidad desde la Edad Media y se trata de un símbolo sencillo mediante el cual transmitir un dogma tan complejo como de tres personas distintas en una sola.

²⁰¹ (BLOESPFLUG, 2008, p. 333)

procurando que no sea explícita la sexualidad de los personajes representados y para ello recurre a artificios en las que muestra a los personajes de manera pudorosa, y para ello recurre a flexionar la rodilla o poner de espaldas a la figura. En otros casos cubriendo el sexo con el cabello o anteponiendo una figura sobre otra.

Otro ejemplo corresponde a Adán y Eva con una manzana, que sitúa sobre unas nubes y que aparecen desnudos pero cubiertos con hojas de parra (fig. 36, p. 80). Palomino materializa su concepción teórica en esta pintura siendo coherente con su planteamiento.

2.1.2. *Regina coelis*:

Al lado de la Santísima Trinidad sitúa a la Virgen que juega el papel de mediadora entre su hijo y el resto de los bienaventurados. Palomino da a Nuestra Señora de los Desamparados un gran protagonismo pasando a ser el nexo común de toda la obra la Letanía laureatana²⁰², que partiendo de la reina de los cielos extiende toda su soberanía sobre el resto de los bienaventurados que pueblan la bóveda celeste. Aparece de rodillas sobre una nube, en actitud intercesora entre Jesucristo y el mundo terrenal de los inocentes y desamparados y le confiere todos los atributos de Nuestra Señora de los Desamparados²⁰³ a cuya advocación está dedicada la Iglesia.

²⁰²<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/6588/1/SINOPSIS%20HISTORICA%20DE%20LAS%20LETANIAS%20LAURETANAS.pdf> (consultada 6-11-212). Según el autor de este estudio, J. L. BESTERÓ, la letanía laureatana formaba parte de un gran número de letanías existentes en la devoción popular y no es hasta el Concilio de Trento (1545-1563) que supuso, en el ámbito del culto católico, un amplio movimiento de reforma litúrgica, que tuvo repercusión en el campo de las prácticas de piedad. Pío V prosiguiendo la reforma tridentina, suprimió las diversas preces que se rezaban en el Oficio de la Virgen. Según los datos que en este momento poseemos, a principios del siglo XVII existían al menos 70 formularios litánicos marianos distintos utilizados en celebraciones públicas. La Santa Sede buscaba encauzar ese exceso de formularios —tanto más, cuanto que algunos tenían contenidos discutibles e incluso erróneos— y poner un poco de orden y cordura. Por ello, con referencia a esos formularios la Sede Apostólica ordenó reducir su uso exclusivamente a uno sólo: el de las letanías lauretanas. Estas letanías habían sido aprobadas oficialmente e indulgenciadas previamente por Sixto V con la Bula *Reddituri* del 11 de julio de 1587 y posteriormente fueron impuestas a toda la Iglesia latina por Clemente VIII con el decreto *Quoniam multi* del 6 de septiembre de 1601. La Sagrada Congregación de Ritos emanó diversos decretos (en los años 1631, 1821, 1839) en los que prohibía la adición de ninguna invocación a las letanías lauretanas sin su aprobación explícita. El texto publicado el año 1572, que coincide con el aprobado por Sixto V y después impuesto por Clemente VIII, contenía 44 invocaciones. Después de estas disposiciones de la Santa Sede, se fue generalizando, poco a poco, por todo el mundo el uso de estas letanías marianas, convirtiéndose en una de las plegarias más populares en honor de la Virgen María. Con el paso del tiempo se produjeron adiciones a las invocaciones de las letanías y con la autorización expresa de la Sagrada Congregación de Ritos fue aumentando el número de invocaciones marianas: Pío V, aprobó un decreto pontificio en 1587 y se añadieron nuevas advocaciones como *Auxilium Christianorum*, en conmemoración de la Batalla de Lepanto como la victoria de la Iglesia Católica frente a los turcos. En España, las letanías están presentes como modelo iconográfico en *Tota Pulchra*, como ejemplos tenemos la pintura de Juan de Juanes, *La Inmaculada* rodeada de alegorías de las Letanías lauretanas, Iglesia de la Compañía de Jesús, Valencia (h. 1568).

²⁰³ (PALOMINO A. , 1947, p. 724). Si nos remontamos al origen de la Virgen de los Desamparados, formaría parte de las Virgenes encontradas. Según la tradición, la cofradía de Nuestra Señora de los Inocentes, Martires y Desamparados quería una imagen representativa de la misma. Entonces tres peregrinos se presentaron a fray Gilabert Jofré y le ofrecieron esculpir la imagen en tres días, a cambio de un lugar y comida. Al cuarto día

*Con todo lo cual quedará elogiada esta Soberana Reina, como protectora de los desamparados...Concluyendo el tema de esta oración visible, la descripción del instituto, que milita con superior ejemplo debajo del estandarte glorioso de esta celestial belona María Santísima de los Desamparados*²⁰⁴.

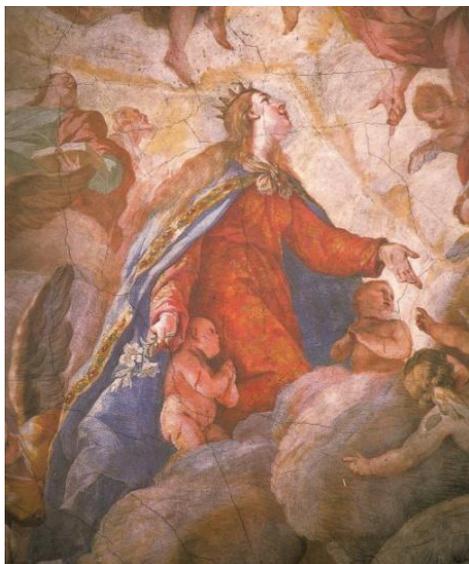


Fig. 23. Palomino, *Nuestra Señora de los Desamparados*, Detalle de los fresco de la cúpula de Ntra. Sra. de los Desamparados, Valencia.

La iconografía de la Virgen (fig.23), sigue el modelo que ya se cita en el Archivo Real de la Archicofradía de la Virgen: en el libro de inventario año de 1426: *Aquesta es la imatge de la Verge María que va sobre los cossos ab un brot de l'ir e una creu de fust*²⁰⁵. Palomino asimila su imagen de la Virgen con la iconografía valenciana, confiriéndola los atributos según la tradición más antigua: las azucenas y bajo su manto a dos inocentillos, que tienen en sus cuerpecitos cortes y heridas (parece una trasposición de los inocentes de la historia sagrada

encontraron la imagen en la actual capilla del “capitulet” del Hospital de los Inocentes “*la feren els angels*”, y el título primitivo fue de *Nuestra Señora de los Santos Martires Inocente* .

La cofradía en su origen h. 1410 estaría ligada al “*Hospital de Ignocents, Folls, y Orants*”. Posteriormente, h. 1414, el rey Fernando de Antequera firma el privilegio de la fundación de la cofradía “*Santa Maria dels Ignoscents*”, cuyo objetivo era ayuda a los dementes, y con el tiempo amparar a los desamparados, etc. En 1416, Alfonso el Magnánimo firma un privilegio que autoriza la construcción de una imágen para la cofradía. A partir de 1493, con el privilegio real de Fernando el Católico toma el nombre de “*Nostra Dona dels Desamparats*”. La iconografía de la imágen inicialmente era de tamaño natural y poco peso (plata sobredorada o madera) y se podía colocar en los entierros sobre el feretro del difunto de la cofradía; el resto del tiempo, esta imagen permanecía de pie en casa del cofrade mayor denominado clavario e iba pasando de casa en casa. En el siglo XVII, tendrá una capilla propia (1667) la actual y será cuando tiene gran impulso sus representaciones pictóricas y escultóricas. En todas las representaciones, la cabeza aparece inclinada hacia adelante, derivado del hecho de que era una imagen yacente y la cabeza iba elevada sobre un cojín, de aquí que al mostrarla de pie le daba un aspecto de *xaperudeta* que es como se la conoce popularmente. La escultura actual es la original del siglo XV de cartón piedra. APARICIO, E. M^a, *Real Basílica de Santa Maria de los Desamparados*, 1964.

²⁰⁴ (PALOMINO A. , 1947, p.724)

²⁰⁵ www.basilicadesamparados.org/iconografia. www.jdiezarnal.com/valenciabasilica.html

(consultada:3-9-2012).

trasladada a los inocentillos o los desamparados). Esta imagen viene a representar la advocación a la Virgen como icono de la Cofradía que era la que sostenía la Iglesia.

*... Soberana Reina, ... atributo de la Protectora de los Desamparados, en acto de interceder por ellos a su Hijo; ..., tendrá por insignia de su glorioso renombre el ramo de azucenas en la mano, ..., coadyuvando este mismo intento los dos inocentillos debajo de su manto, o de las alas de esta cándida paloma*²⁰⁶.

Palomino se inspira en los modelos existentes del entorno valenciano, donde constan varios ejemplos que muestran los mismos atributos del ramo de azucenas y los inocentillos bajo el manto. Tenemos varias obras de sus contemporáneos (finales del siglo XVII) que pudieron servirle de referencia. Es seguro que conocía la pintura de Gaspar de la Huerta, Palomino se refiere a ella como *portentosa imagen de Nuestra Señora de los Desamparados*²⁰⁷. Otra pintura anónima, se había atribuido al propio Palomino, y está realizada en una superficie de mármol fechada en 1694, se cree que podría ser la puerta del camarín o joyero de la Virgen que se realiza ese año²⁰⁸ (fig. 24).



Fig. 24: a. Gaspar de la Huerta, *Virgen de los Desamparados* (última década s.XVII), Ermita de Santa Lucía de Valencia; b. Anónimo, *Virgen de los Desamparados*, (1694), óleo sobre mármol, 104x50cm. MUMA; c. J. Carreño. *Virgen*. Detalle del fresco la cúpula de San Antonio de los Alemanes (1662-1668). Madrid.

Este modelo que Palomino utiliza en el caso de la Virgen hemos de interpretarlo como una adecuación al contexto al que va dirigida y tomar una referencia estrechamente vinculada a la cofradía de Nuestra Señora de los Desamparados y rendirle homenaje²⁰⁹. Esta capacidad de adaptación es una característica que mostrará Palomino a lo largo de su carrera y en la cual profundizaremos en las conclusiones. También tiene como referente próximo la obra de J. Carreño, en San Antonio de los Portugueses (Fig. 25 c), en este caso el elemento que más se

²⁰⁶ (PALOMINO A. , 1947, p. 718)

²⁰⁷ (PALOMINO A. , 1947, p. 1138)

²⁰⁸ (BOSCH REIG, 2001, p. 54)

²⁰⁹ El tema de la Virgen de los Desamparados también esta presente en nuestro entorno, en la obra de la Virgen de los Desamparados de Ramón Amadeu i Grau (1745-1821) , en la Basílica de Nuestra Señora del Pi de Barcelona.

aproxima, además del manto, es el tipo de corona que lleva la Virgen, idéntico al que utiliza Palomino y a la que se refiere como reina con real corona.

2.1.2.1. Otras advocaciones a la Virgen de las letanías lauretanas.

El resto del universo de los bienaventurados que configuran la gloria responde a alabanzas a la Virgen de la letanía. Sin embargo, no los describe dando implícitamente por conocidos los referentes visuales de los personajes que estaban representados.

Reina de los ángeles (*Regina angelorum*): En la parte más alta de la bóveda, los ángeles confluyen hacia la Gloria. La representación muestra los coros de ángeles con instrumentos musicales en alabanza a la Virgen (fig.25).



Fig. 25. *Ángeles.*

Regina patriarchiarum e incluye a los profetas:



Fig. 26. Palomino. *Isaac con el haz de leña del sacrificio; Noé sostiene el arca de la alianza; Gedeón con armadura militar y escudo que está decorado con un pan y debajo un ángel con un cántaro que tiene en el interior una antorcha encendida. Al lado, otro guerrero que podría ser su hijo. Job que trata de cubrirse con el manto y debajo un rollo bíblico que podría hacer alusión al libro poético de Job. Sansón con el escudo decorado con un sol y la cabeza de león en una de sus hombreras, pues es en la melena leonina donde reside la fuerza.*

La iconografía de las figuras de guerreros con armaduras es una de las escenas más atractiva y que repetirá en un futuro en la Cartuja de Granada. Estas mismas figuras ya habían sido utilizadas por Giordano. En este caso, la composición y la ejecución de Palomino son mucho más ricas y mejor resueltas que las de su referente napolitano, aunque éste estaba limitado por el espacio (fig.27).



Fig. 27. L. Giordano. *La victoria contra los Amalecitas. Gedeón con los cántaros y las antorchas encendidas. Iglesia de El Escorial (1693).*

Palomino ha colocado un ángel que porta un cántaro con una vela encendida el interior. Este atributo hace alusión a la victoria de Gedeón, *La Victoria de los Amalecitas*, como había hecho Giordano, en la bóveda de la Iglesia del Escorial. Se basa en un texto del libro de los

Jueces (7,16): *Gedeón dividió a los trescientos hombres en tres cuerpos, les dio a todos cuernos y cantaros vacíos, con antorchas dentro de los cantaros.*²¹⁰.

Es otra de las imágenes más ricas ornamentalmente del fresco corresponde a otros Patriarcas (fig. 28):



Fig. 28. Melquisedec: bandeja con los panes y la copa de vino prefigura la presencia sacramental de Cristo; Isaías: profeta mesiánico, viste de azul como el manto de la virgen; el rey David: con los ropajes de armiño de la realeza y los ángeles sostienen el arpa que es su atributo. A la derecha en segundo plano: Aarón con ornamentos sacerdotales y el incensario y Moisés con las tablas de la ley



Fig. 29. Luca Giordano. *Bóveda del rey David*. Basílica Monasterio de San Lorenzo del Escorial, 1693. Imagen tomada de Hermoso Cuesta²¹¹.

Palomino, conocía la obra de Giordano y pudo tener como referencia esta pintura de la cúpula de la Basílica del Escorial dedicada al *rey David* (fig.29), y que describe:

²¹⁰ (GARCÍA MAHÍQUES R. , 2008). Imagen de la cubierta.

²¹¹ (HERMOSO CUESTA, 2008, p.123)

...pintó al rey David, arrepentido de la culpa de ambición,..., y le acompaña el Profeta Gaad, enviado de su Majestad divina, para que eligiese uno de los tres castigos...Lo cual demuestra un ángel en lo alto entre los dos (un azote, una espada, y una calavera...Representando aquí David, como cercado de angustias, profundamente humillado²¹².

Para su identificación hemos utilizado las fuentes que Palomino propone en el caso de la Historia Sagrada²¹³.

Regina apostolorum:

Al lado contrario de la Virgen, en el lado de la Epístola: San Juan Bautista, al que siguen San José y su familia: la Santa Parentela (que no aparece citada en el texto, aunque si en el boceto). En un segundo plano los apóstoles (fig. 30)



Fig. 30. Primer plano: San Juan y la Santa Parentela: San José joven con barba y con la vara florida, Santa Ana, San Zacarías con dalmática y santa Isabel (padres del Bautista); y San Joaquín. Segundo plano: los apóstoles: Santiago el Mayor con la concha de peregrino; Santo Tomas: con la escuadra de arquitecto; San Pablo con la espada. Tercer plano: coro de ángeles.

²¹² (PALOMINO A. , 1947, pp.1103-1104)

²¹³ Palomino hace referencia a: *Flos Santorum*. Es posible que usara una edición del Padre Pedro Ribadeneira de 1609 editada en Madrid. También de Ribadeneira hay una edición publicada en Barcelona por Jaume Surià de 1715, y posteriormente hay varias ediciones ulteriores a la obra de Palomino. También hemos consultado: IACOMO DA VARAZZE *Flos Santorum*, traducción de F. J. Cabasés S.I. , Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2007, que contiene 222 xilografías; SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, traducción de Fray J.M. Macías. Alianza forma, Madrid, 1982. L REAU. *Iconografía del Arte Cristiano*. Ed. Serbal, Barcelona, 2000, 6 vols. y de J. FERRANDO ROIG, Pbro. *Iconografía de los Santos*. Ed. Omega, Barcelona, 1950. A parte de las obras de referencia apuntadas, nos hemos basado también en los estudios de J. V. LLORENS MONTORO, *Antonio Palomino i la pietat valenciana del segle XVII: estudi iconogàfic-contextual*. Ed. Alfons el Magnànim, 1990; y en el estudio monográfico citado de R. GARCÍA MAHÍQUES. I. *La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados*, AEA, nº 317, 2007, 67-83, y II, *El ámbito alegórico*, AEA, nº 318, 2007, pp. 161-176.

En esta imagen podemos ver las figuras dispuestas formando tres círculos concéntricos, tres planos de figuras, sobre distintos niveles de nubes. Los primeros planos son figuras corpóreas y bien definidas y en el plano medio, más alejados, los apóstoles, pasan a ser figuras en colores claros que casi se fusionan con los tonos dorados.

Regina martirum:



Fig. 31. San Pedro de Verona: dominico con el cuchillo de su martirio en la cabeza; San Esteban: dalmática y estandarte; San Jordi: dragón y la cruz; San Bernardo de Alzira: el clavo en la frente de su martirio; San Lorenzo: la parrilla; San Acisclo con espada y Santa Victoria con flecha.

La iconografía de los santos mártires es la tradicional, solo dos figuras a la izquierda se ofrecen a distintas interpretaciones, un joven vestido como soldado y una joven con una flecha (fig.31). Según García Mahiques, la figura de joven soldado y la figura femenina: *se trata de San Mauricio o bien San Acacio y de Santa Úrsula*²¹⁴. También podrían ser San Acisclo y Santa Victoria (hermanos mártires romanos) santos patronos de Córdoba ciudad muy vinculada a Palomino por nacimiento y por su nombre, él mismo se llama Acisclo. Principalmente por dos razones: una, sobre todo por la iconografía, según *La leyenda dorada* y también Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito*²¹⁵, ambas fuentes les atribuyen estos atributos del martirio, a San Acisclo: la espada con la que se le seccionó la garganta y a Santa Victoria las flechas que atravesaron su cuerpo; en segundo lugar, estas imágenes fueron pintadas por Palomino en el retablo Mayor de la Catedral de Córdoba con las mismas

²¹⁴ (GARCÍA MAHÍQUES, 2007, p. 317)

²¹⁵ <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frequentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas-->, p.450.

características: San Acisclo vestido de soldado con la espada y Santa Victoria porta como atributo la flecha (fig. 32, centro y dcha.).

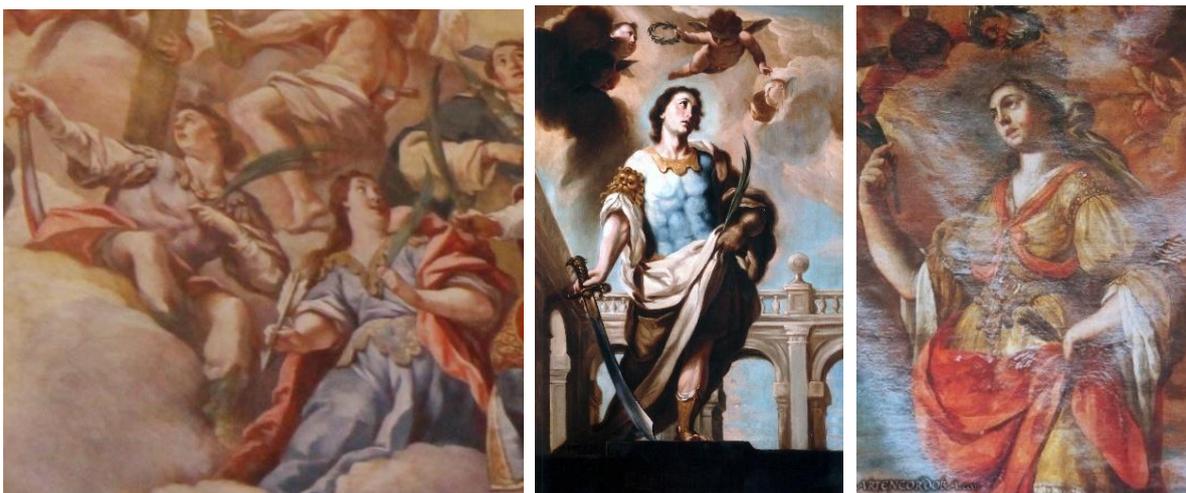


Fig. 32. A. Palomino: *San Acisclo y Santa Victoria*: a la izquierda, pintura al fresco N. S. Desamparados, Valencia; en el centro y a la derecha: *San Acisclo y Santa Victoria*, óleos. Retablo Mayor de la Catedral de Córdoba.

Regina confessorum:

San Bruno: de los cartujos; S. Francisco de Asís: franciscanos; Santo Domingo de Guzmán: dominicos; San Pere Nolasco: fundador de los Mercedarios; S. Francisco de Paula: fundador de los Mínimos. Forman parte de este grupo: San Nicolás de Bari y San Antonio de Padua seguramente por su contribución a la difusión de la ortodoxia católica en entorno herético; San Nicolás, en oriente y San Antonio de Padua frente a los cátaros (fig.33)



Fig. 33. Fundadores de las órdenes religiosas. San Bruno: con hábito blanco y capucha; San Nicolás de Bari: vestido episcopal, libro y las tres bolas de oro; San Francisco de Asís: hábito franciscano y la cruz; Santo Domingo de Guzmán: hábito dominico y azucena; San Pere Nolasco: hábito blanco y los grilletes; San Francisco de Paula: con mitra y barba blanca; San Antonio de Padua: imberbe y con azucena.

También incorpora a los doctores de la Iglesia fig. 34):



Fig. 34. (de izquierda a derecha): San Agustín con capa pluvial; S. Gregorio Magno: con muceta roja; entre ambos, San Buenaventura: con la cabeza tonsurada y hábito franciscano; Santo Tomás: con el sol en el pecho, el libro y la pluma; San Jerónimo: con el torso desnudo de penitente y con manto y birrete cardenalicio; detrás y con la cabeza mitrada probablemente San Ambrosio.

Palomino representa a los doctores de la Iglesia latina: San Agustín, San Gregoria Magno, San Jerónimo y San Ambrosio, a los que añade los nuevos doctores de la Iglesia: Santo Tomás y San Buenaventura.

Regina virginum:

A María la sigue un séquito de vírgenes, mártires y santas (fig.35).



Fig. 35. Santa Margarita: estandarte blanco y traje de flores; Santa Catalina de Siena: hábito dominico y corona de espinas; S. Teresa de Jesús: dedo índice levantado y hábito carmelita; Santa Rosa de Lima: corona de flores y hábito dominico; Santa Bárbara: torre; S. Inés: cordero; Santa Catalina Alejandría: la rueda y la espada.

Destacan los ricos vestidos para embellecer sus figuras femeninas y los hábitos característicos de las compañías de las dominicas o carmelitas.

Regina sanctorum omnius:

Si exceptuamos a Santa Isabel de Portugal (izquierda), el resto de santos están vinculados con Valencia: San Vicente Ferrer, San Francisco de Borja, Santo Tomás de Villanueva, que había sido arzobispo de Valencia en 1544, y San Luis Beltrán (fig.36). Palomino sabe adecuar su proyecto al destinatario incorporando elementos de la tradición propia y hace un guiño a los valencianos cuando incorpora todos los santos locales. También llama la atención que muchos de los Santos que incluye son de canonicación reciente (como Santa I. de Portugal, S. F. de Borja, S. P. Bailón o S. L. Beltrán) de época barroca, cuyo significado desconocemos.



Fig. 36. De izquierda a derecha: Santa Isabel de Portugal, San Vicente Ferrer: levantando el índice y con el libro del Apocalipsis; San Francisco de Borja con la calavera que porta una corona; San Vicente, con la palma de mártir y la cruz en aspa; San Pascual Bailón: con hábito franciscano y en actitud de éxtasis; S. Tomas de Villanueva: capa pluvial y báculo; S. Luis Bertrán: hábito dominico, valenciano; En un segundo plano, sobre unas nubes algodonosas: Adán y Eva.

En suma, Palomino ha concentrado en la cúpula las imágenes que constituyen su idea de la Gloria donde Nuestra Señora de los Desamparados es la reina de los cielos y de todos los personajes que la habitan: reina de los ángeles, de los patriarcas, de los apóstoles...un conjunto de figuras que configuran la Iglesia triunfante, pero que en estos momentos no explicita como tal y que definirá en sus obras posteriores que realizará en Salamanca y Granada.

Un hecho significativo, es que Palomino dará un impulso muy importante a la iconografía de la letanía lauretana que tendrá una repercusión importante en las decoraciones pictóricas que se realizará posteriormente por ejemplo en la Basilica del Pilar en Zaragoza (1780-1781).

2.2. EL TAMBOR. ALEGORÍAS SEGÚN EL MODELO DE C. RIPA

En contraposición a la cúpula el tambor es un espacio diferenciado desde el punto de vista espacial y temático pero vinculado por el tema de la exaltación a la Virgen, por medio de la Letanías Laureatanas. Para ello dispone un anillo periférico en la elipse en el cual sitúa cuatro alegorías las alabanzas a Nuestra Señora de los Desamparados y dos alusivas a ensalzar la labor de las obras de piedad de la cofradía. Para embellecer el conjunto va alternando las figuras alegóricas con la decoración de arquitectura fingida y jarrones florales en torno a las ventanas. Además propone unos códigos pictóricos que marquen las diferencias mediante contraposiciones entre lo histórico y lo alegórico, de tal forma que las figuras alegóricas deberían ser de bronce por tratarse de figuras no históricas (fig.37):

Estas figuras (respecto de suponerse solamente morales, o ideales), deberían ser de bronce, para distinguirlas de las físicas, y reales, que constituyen el ámbito de la gloria; pero estando con bastante separación de las referidas en el recinto de las ventanas, se pueden hacer de colorido, para mayor hermosura, y deleite de la obra²¹⁶.



Fig. 37. A. Palomino. Parte superior, *la Gloria*; mitad inferior o tambor: imágenes alegóricas y debajo de las alegorías medallones con pinturas que semejan bajorrelieves dorados o plateados; y debajo de éstas el título del conjunto que representan.

²¹⁶ (Palomino A. , 1947, p. 723)

Esta idea de que las figuras alegóricas deberían ser de bronce, es posible que le viniese sugerida a Palomino a través de G. Vasari²¹⁷. Palomino en la ejecución renuncia a este concepto por razones de distancia y de tipo estético, pero si utilizó este recurso en los medallones que sitúa debajo de cada alegoría con el que forman un bloque. Estas unidades o binomios, entre la figura alegórica propiamente dicha y los medallones, están relacionados temáticamente de forma que la alegoría tiene el mismo significado que la escena de la historia sagrada que contiene el medallón. Estas escenas históricas las enmarca en medallones que asemejan bajorrelieves en bronce dorados o metalizados, con lo cual ha subvertido el mensaje que inicialmente proponía para las alegorías, pero esta técnica le permite marcar las diferencias de contenido entre ambos conceptos. El por qué utiliza estas dos calidades de falsos bronce, unos dorados y otros metalizados, no tiene una lectura simbólica sino meramente estética, pues coloca los dos medallones plateados en la parte de posterior de la Iglesia en contraposición al escudo plateado que está en el altar mayor. Por otra parte, también va alternando la gama cromática del marco y el medallón: dorado del medallón con el marco argéntico y viceversa. También utiliza el recurso del color para tratar de separar el ámbito de la gloria: dorado, frente en cielo azul más terrenal del tambor.

Para decorar este espacio Palomino selecciona cuatro alegorías basadas también en la Letanía Lauretana estableciendo un diálogo con la cúpula. Compositivamente crea un nexo de relaciones en cascada, donde aplica un principio de adyacencia: la Gloria se relaciona con el mundo alegórico del tambor. Al mismo tiempo, las alegorías las relaciona mediante analogías con los medallones que están decorados con escenas de milagros de la Virgen que corresponden con hechos de la tradición cristiana. Debajo de cada uno de estos conjuntos sitúa un cartel con el nombre tratando de facilitar su lectura (aunque en latín).

Analizaremos las alegorías según su descripción e ilustrándolas con las figuras que ejecutó. Palomino describe las cuatro alegorías de las letanías lauretanas y no los medallones con los que forman conjunto; y a la inversa no describe las dos alegorías de alabanza a la cofradía y si los dos los medallones de las mismas.

Elige para las figuras alegóricas las invocaciones cuyos temas más se ajustan a la expresión de misericordia de la Virgen. En palabras de Palomino *concernientes al titular de Abogada y Asilo de los Desamparados*²¹⁸: *salus informorum, refugium peccatorum, consolatrix*

²¹⁷ Según Antonio Pinelli, Vasari casi siempre usaba este coloración para las figuras antiguas y en el caso de la historia Sagrada para escenas del Antiguo Testamento. Estos códigos de lenguaje podían servir al espectador para diferenciar, interpretar y contextualizar las escenas. Conferencia ACAF-ART, 2011. A. PINELLI *Vasari a Palazzo Vecchio*.

²¹⁸ (PALOMINO A. , 1947, p.719)

afflictorum, auxilium christianorum. Las otras dos dirigidas específicamente a la Cofradía de los Desamparados: la diligencia y la piedad.

Palomino hace referencia a las fuentes literarias y visuales y cita como referente iconográfico en todas ellas la obra de C. Ripa *Iconología*.

2.2.1. Salud de los enfermos (*Salus infirmorum*)

La descripción que A. Palomino hace de esta alegoría, corresponde a una hermosa matrona sentada gravemente sobre una repisa, (altar para Ripa), con un vaso en la mano derecha y en la mano izquierda, un bastón nudoso con una serpiente enroscada. Y al lado derecho tendrá junto a sí una cigüeña con un ramo de orégano en el pico. El estar sentada significa el reposo y descanso que recibe el paciente en beneficio de su salud. El vaso en la mano simboliza que por medio de la bebida se reciben muchas medicinas (fig.38).



Fig. 38. C. Ripa. *La medicina*



Palomino: *Salud de los enfermos*

*Y místicamente representa la Gracia, que en virtud de María Santísima, se comunica para beneficio de la salud espiritual, y temporal de los que cordialmente la invocan en sus dolencias*²¹⁹

El bastón nudoso representa los días críticos de la enfermedad, mientras que la serpiente enroscada expresa la salud. La cigüeña con un ramo orégano en el pico es símbolo de la salud

²¹⁹ (PALOMINO A. , 1947, p.719)

y de la medicina, porque busca por instinto el orégano para curarse. Además el orégano ahuyenta a las serpientes.

Palomino para crear su figura acude a tres fuentes (Ripa, Valeriano y Plinio) de las que toma los distintos atributos. De Ripa, utiliza el texto de *La Salute di Pausania*, a la que es bastante fiel: *Donna a sedere sopra un alto seggio, con una tazza in mano, & a canto un altare, sopra al quale sia una serpe raccolta con la testa alta*²²⁰. Mientras que la xilografía corresponde no a la salud sino a la medicina Ripa. Además suma un atributo de la imagen de la Medicina representado por la cigüeña y el ramo de orégano de Piero Valeriano, *Hieroglyphica*, lib. 27²²¹. Asimismo menciona a Plinio *Historia natural* cuando se refiere a la serpiente que muda de piel como signo de rejuvenecer y de salud.

Palomino recrea su alegoría de la Salud a partir de la imagen de la medicina de Ripa y con los elementos citados, además sustituye la corona de laurel de la medicina y la cubre la cabeza adecuándola al ámbito religioso.

Formando una unidad con la alegoría de la salud, debajo sitúa un medallón dorado en cuyo casco finge grabada a medio relieve una escena que muestra un milagro de la Virgen estableciendo la analogía de carácter histórico: Nuestra Señora concede *la salud* a un enfermo que aparece en la cama gracias a la intercesión de la oración.

Debajo del conjunto sitúa el título en latín que identifica la alegoría: *salus*.

2.2.2. Refugio de pecadores (*Refugium peccatorum*)

Palomino describe la alegoría del refugio de pecadores²²² como un hermoso mancebo armado; al lado derecho tendrá un altar y sobre el pondrá la mano derecha empuñando una espada desnuda; y en la mano izquierda tendrá un escudo, en cuyo campo estará grabado un áncora y un delfín enroscado en ella.

En la descripción cita como fuentes literarias y visuales a C. Ripa y Piero Valeriano. Y es a partir de estas fuentes que compone su figura alegórica.

Según Ripa (auxilio o socorro) *Huomo armat, che nella destra mano porti una spada ignuda, & nella sinistra un ramo di quercia col suo frutto*²²³.

²²⁰ (RIPA C. , 1976, p.465) *Salute di Pausanias*.

²²¹ (VALERIANO P. , 1595). Lib. XVII, p.159. "Quod si ciconian ore tenentem origani ramusculum quis figurarit, hieroglyphico eo medicinam fibi comparatum indicabit:..". Palomino cita lib.27, podría tratarse de un error de transcripción, en lugar de 17, aunque desconocemos la edición consultada por él.

²²² (PALOMINO A. , 1947, p.720).

²²³ (RIPA C. , 1976, p.485).

Palomino (fig. 39) sustituye la rama de árbol con sus frutos por el escudo con los símbolos descritos por Piero Valeriano²²⁴, y que también están representados en uno de los emblemas de Alciato²²⁵.



Fig. 39. *Refugio de los pecadores*. Izq.: C. Ripa, *socorsso*. Dcha. Palomino, *Refugio de los Pecadores*. Abajo: Emblema de Alciato y detalle del escudo de la alegoría.

²²⁴ (VALERIANO P. , Hieroglyphica, 1595, p.443). Lib. XIV, p.443: MATURANDUM: “ *circumvolutus ancorae Delphinus, quod signum in aloquot Titi Vespasiani numis nian rei causam in Delphino facit explicuuimus,&*”. Además de la cita de Valeriano, la doble figura del áncora y el delfín, es una iconografía que proviene del mundo romano, fue la divisa y el emblema del emperador Augusto, que llevaba escrito el lema *festina lente* : apresúrate despacio y figuraba en sus monedas. Posteriormente, con los padres de la Iglesia, en especial San Agustín, se incorpora al cristianismo. En este ámbito se relaciona con Cristo y la Cruz. El símbolo renació en el Renacimiento como por ejemplo esta presente en los bajorelieves de la Universidad de Salamanca o según R. MAHIQUES, 2007, p. 166, siendo la marca del impresor Aldo Manucio.

²²⁵ (ALCIATO A. , Emblemas, CXLIII, 1985, p. 185).

La simbología de la doble figura del escudo, por un lado el ancla es también refugio ante las tempestades; y el delfín, socorro a los náufragos, cuyo significado se vincula místicamente con defender y amparar al que se acoge a su protección del escudo; y *el mancebo armado para defender, y amparar a el que se se acoge a su protección; y castigar al osado profanare el altar*²²⁶. Palomino también recoge el sentido de Ripa en cuando al muchacho armado que muestra estar dispuesto a luchar con la espada y el escudo y auxiliar a todo al que se acogen a su *refugium*.

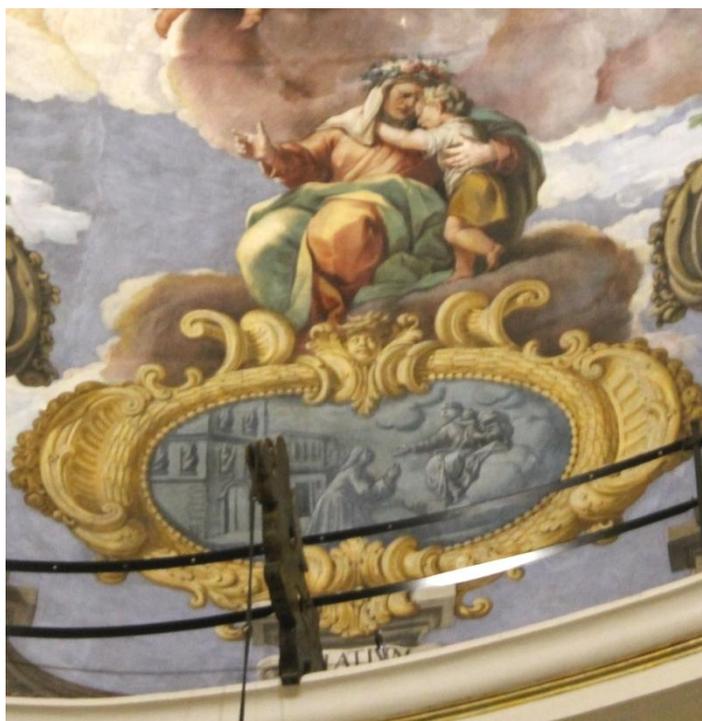
Las diferencias de la alegoría de Palomino respecto a la de Ripa, consiste principalmente en la sustitución de la rama por el escudo que muestra el ancla con el delfín, dándole un significado de *refurgium* que es lo que pretende transmitir. Se trata por tanto de una asociación creada por Palomino.

Debajo de la alegoría, sitúa el medallón plateado, en el que establece una analogía histórica de un milagro de la Virgen que acude en auxilio o *refugio* de un hombre que ha sido asaltado. Por último el título: *refugium*.

2.2.3. Consuelo de los afligidos (*consolatrix afflictorum*) (fig.40)



Fig. 40. C. Ripa, *La Caridad*.



Palomino, *Consuelo de los afligidos*.

Palomino describe la alegórica como una hermosa matrona coronada de flores, halagando con afecto enternecido a un chicuelo afligido y lloroso, juntando sus cabezas y el corazón

²²⁶ (PALOMINO A. , 1947, p. 720)

ardiendo en el pecho y con la mano derecha señalando a esta *Soberana Señora*²²⁷. Todas estas referencias giran en torno a la idea de una forma de caridad que expresa como el chicuelo sobre el pecho y la flama de la caridad de cuya virtud procede del consuelo.

Cita como fuentes literarias, San Ambrosio y el Evangelio de San Juan y como fuente visual a Ripa²²⁸. En la alegoría de la caridad de Ripa el niño está mamando, a diferencia de la figura de Palomino que tienen las cabezas juntas. En la ejecución no representa el corazón ardiendo en el pecho que también es atributo de la caridad. Por lo que se refiere a la corona de flores, Palomino lo justifica por su hermosura y su fragancia, la dulce fragancia de las palabras, tratando de equiparar la fragancia de las flores con las palabras que sirven de bálsamo y de consuelo. Sin embargo, en la *Iconología* de C. Ripa la guirnalda de flores no es específica de ninguna figura y podemos encontrarla en diversas alegorías como la abundancia, la alegría o la inteligencia. Según García Mahiques este atributo resulta totalmente inapropiado dentro de los códigos icónicos de Ripa y del Barroco, pues se entiende como algo meritorio, o reconocimineto concreto²²⁹.

Palomino compone su figura dándole un sentido de *consuelo o refugio* al niño *desamparado* como una de las acciones de la Virgen patrona de la Iglesia a la que la alegoría dirige su mano. Para embellecer su alegoría le suma la corona de flores, que justifica mediante el *consuelo* que proporcionan las palabras, con todo lo cual, compone una alegoría bastante personal en la que predomina el símbolo sobre la fidelidad a la figura. También en este caso cubre su cabeza de la matrona con un manto y viste el niño recurriendo al sentido del decoro. En el medallón plateado con la analogía histórica relacionada, establece un paralelismo compositivo entre las dos figuras, pues la Virgen también aparece con el niño en brazos que acude para dar *consuelo* a una mujer ante su casa en llamas.

Debajo de la alegoría y el medallón sitúa el título: *solatium*.

2.2.4. *Auxilium Christianorum* o Auxilio de los pecadores (*Auxilium peccatorum*)

Palomino al inicio de la exposición del programa de las alegorías que configuraran el tambor cita *Auxilium Christianorum*, pero a la hora de describir la figura la denomina *Auxilium Pecatorum*²³⁰. La describe como un hermoso mancebo armado y con alas. En la mano derecha lleva un nido de golondrinas; y en la mano izquierda, un escudo con un navío en alta mar con las velas hinchadas por el viento.

²²⁷ (PALOMINO A. , 1947, p.721)

²²⁸ (RIPA C. , 1976, p.72)

²²⁹ (GARCÍA MAHÍQUES, 2007, p.169)

²³⁰ (PALOMINO A. , 1947, p.722)

La simbología que Palomino otorga a esta imagen, la va desglosando en cada uno de los atributos: el mancebo con alas la celeridad con que acude a auxiliar; el hecho de que vaya armado significa la ayuda y la defensa; y lo mismo respecto al escudo. En el casco aparece la nave con el significado de auxilio, en la que los pasajeros son conducidos a puerto con seguridad y bajo la protección de la *Soberana Señora* (fig.41).



Fig. 41. Palomino, *Auxilio de pecadores* y detalle del escudo



Fig. 42. C. Ripa de izq.-dcha.: A. *Socorro*; B. *confianza*; C. *la velocidad*; D. Alciato: *Emblema XLIII*.

El atributo de la nave atributo lo recoge de la tradición emblemática de Alciato²³¹ y/o de Ripa²³², que utiliza el barco en su figura alegórica de la confianza.

²³¹ (ALCIATO A. , *Emblemas*, XLIII, 1985, p. 78)

²³² (RIPA C. , 1976, p. 93)

El nido de los polluelos de golondrina, según Jenofonte y Valeriano, significa súplica de auxilio de los pueblos: el nido significa la patria, los moradores los polluelos; y el clamor de los polluelos pidiendo ayuda.

Cita como fuentes literarias a Jenofonte, a través de Piero Valeriano, *Hieroglyphica, lib.22*²³³. Sobre el nido de golondrinas, según García Mahiques, no existe tradición emblemática como símbolo de auxilio a sus polluelos²³⁴. En la edición de la *Iconologia* de Ripa del Señor Zaratini se muestra el nido de golondrinas, aunque con distinto significado²³⁵.

Palomino compone su propia figura a partir de los elementos que ha ido citando de Ripa (fig.42). En este caso hace esta composición más compleja con la suma de atributos todos en esta misma dirección. Parte de la figura alegórica de *auxilio o socorro* (son equivalentes) que había descrito para la Iglesia de San Juan del Mercado²³⁶. En este caso *auxilio de pecadores* y la alegoría *refugium de pecadores* anteriormente descrita, en ambos casos se inspira en la misma alegoría representada por el joven armado que corresponde a la alegoría de Ripa del *auxilio*²³⁷ y para darle el sentido que busca le suma los atributos de las alegorías de la velocidad²³⁸ y la confianza²³⁹, al que añade el nido de las golondrinas, todo ello viene a representar el *auxilio* que reciben los desamparados por la intercesión de la Virgen.

Debajo de la alegoría sitúa el medallón dorado o tarjetón, con la analogía de un milagro de la Virgen que acude en *auxilio* de una nave a punto de naufragar por la tempestad y que al igual que en el escudo de la alegoría significa la confianza y la protección ante la tempestad. Debajo de la alegoría y la historia sagrada el título: *Auxilium*.

Hasta aquí las cuatro alegorías que Palomino describe en su *Idea*, pero faltaban por definir las que ocupan la parte central en relación al altar mayor y que flanquean al emblema de la cofradía y que no están descritas en el texto. Para este espacio crea dos figuras alegóricas adicionales y dos históricas relacionadas que ponen en valor las bondades de la institución que encarga la obra, la cofradía de la Misericordia, y con lenguaje crítico se limita a hacer un

²³³ (VALERIANO P. , Hieroglyphica, 1595, p.209). Lib. XXII, DE HIRUDINE, corresponde a la entrada IMPLORATIO AUXILII. “*Invenias apud Xenophontem eo libello; ...Nidus enim Patriam, os vero adaperit clamorem; & implorationem populorum ostendit.*”

²³⁴ (GARCÍA MAHÍQUES, 2007, p.170)

²³⁵ (RIPA C. E., 1645, p.667). En la alegoría de la igualdad, el nido de golondrinas nos transmite la idea de que la golondrina alimenta equitativamente a sus polluelos. No en el sentido que lo utiliza Palomino, donde los polluelos chillan para que la madre los alimente.

²³⁶ (PALOMINO A. , 1947, p.717). En esta obra no cita a C. Ripa, pero si lo hace en la Iglesia de San Juan del Mercado, donde la describe las figuras alegóricas *auxilio/socorro* y que por una economía de medios, una vez que ha citado una alegoría ya no la vuelve a describir.

²³⁷ (RIPA C. , 1976, p.485)

²³⁸ (RIPA C. , 1976, p.524)

²³⁹ (RIPA C. , 1976, p.93)

esbozo de lo que él llama *actos*: “*dos actos de los que más especialmente practican los congregantes de este piadoso instituto*”²⁴⁰. Los *actos* hacen referencia a las buenas acciones que practican los cofrades gracias a la intervención de la Virgen y corresponden a dos figuras que sitúa en los medallones y como en los casos anteriores cada uno de ellos vinculadas a una figura alegórica. Las dos figuras alegóricas 5ª y 6ª relacionadas corresponden a los lemas *Diligentia* y *Pietas*.

2.2.5. La Diligencia (*Diligentia*).

Se trata de una figura femenina, que lleva un amplio manto de color verde, cuyas manos están orientadas en dirección opuesta. En la mano derecha lleva un reloj de arena. En los tobillos se observa que tiene alas. Esta alegoría no está descrita. Si tratamos de buscar la fuente visual en que Palomino se ha inspirado la primera opción es acudir a la alegoría *Diligenza* de Ripa, pero en la edición italiana que manejamos solo está descrita *Donna vestita di rosso, che nella mano destra tenghi uno sperone, & nella sinistra un 'horologio*²⁴¹.



Fig. 43. C. Ripa. *Assiduità*



Palomino, *Diligencia*.

La descripción de Ripa no se ajusta del todo a la figura que ejecuta Palomino (fig.43); quizá pensó que los atributos son similares a los de la Templanza (el freno y el reloj) y que podría inducir a confusión. Por otra parte la descripción de Ripa de la *diligentia* no va acompañada de xilografía. Sin embargo, una hipótesis plausible es que Palomino hubiera utilizado como

²⁴⁰ (PALOMINO A. , 1947, p.723)

²⁴¹ (RIPA C. , 1976, p.119)

referencia visual la ilustración de Ripa que acompaña a la alegoría de la *Assiduità come depinta nella sala de Sguizzeri nel palazzo di N.S.: Una vecchia, la qual tiene con ambe le mani un tempo d'horologio, & à canto vi è un scoglio circondado da un ramo d'erera*²⁴². Según esta hipótesis, la figura alegórica de la asiduidad refuerza la idea de la diligencia, es decir la frecuencia con que esta cofradía realiza sus obras de asistir a los desamparados; así como, su perseverancia en ayudar a los más necesitados; o simplemente esta xilografía le sirvió de referencia visual. Por otra parte, también añade atributos que no estaban tampoco descritos ni en la diligencia ni en la asiduidad, como son unas alas en los pies de la alegoría, con este atributo subraya el sentido de la velocidad y reforzar el sentido de diligencia y rapidez en realizar estos actos.

Debajo de la figura alegórica en el medallón dorado, sitúa el primero de estos *actos* que realizan los cofrades gracias a la intervención milagrosa de la Virgen. Este hecho se basa en que si observamos a la Virgen de los Desamparados (fig.23, p.72), sostiene la azucena orientada hacia abajo, hacia los desamparados que necesitan de su ayuda. El milagro consiste en que la Virgen señala mediante la azucena y por intercesión de un ángel donde se encuentra esta persona desamparada.

*... conduciéndolos un ángel, que señala el sitio donde está, que es el medio que tenemos, para demostrar las divinas inspiraciones; que de ordinario son sugeridas por medio de los espíritus angélicos*²⁴³.

Podemos observar la analogía compositiva entre las dos figuras (la alegórica y el milagro), ambas muestran los brazos en la misma dirección y la figura del ángel en movimiento y con las alas desplegadas en relación al manto desplegado de la diligencia. El ángel señala hacia un cañaveral donde se encuentran los desamparados y ellos con *diligenza* se dirigen hacia donde hallaba el necesitado. Debajo el rótulo con el título de la alegoría: *diligenza*.

2.2.6. La Piedad (*Pietas*)

Palomino en este caso tampoco describe la alegoría, pero ya lo había hecho con anterioridad en otras dos ocasiones: una para la Iglesia de San Nicolás y otra en San Juan del Mercado, ambas en Valencia. En la primera, San Nicolás, *piEDAD* o *conmiseración*:

una doncella de hermoso, y grato aspecto, color blanco, y ojos carnosos, nariz aguileña, tendrá alas en la espalda, vestida de encarnado, y una flamma sobre la

²⁴² (RIPA C. , 1976, p.32)

²⁴³ (PALOMINO A. , 1947, p.723)

*cabeza, y la mano siniestra sobre el pecho, y con la diestra verterá una cornucopia de varias cosas útiles a la vida humana. Como frutas, racimos, espigas*²⁴⁴.

La fuente que refiere es *Cesar Ripa*, y hace mención explícita al fol. 426²⁴⁵ que corresponde exactamente con la edición consultada. Esta imagen xilográfica es muy parecida a la alegoría que Ripa utiliza para la *abundanza*²⁴⁶, aunque en el caso de la abundancia, muestra diferencias como que la mujer está coronada por una girnalda de flores, la cornucopia está llena de frutas diversas pero no las vierte sino que está orientada hacia arriba; y en la mano izquierda muestra un manojo de espigas que si caen hasta el suelo. También había utilizado esta alegoría de la piedad, en una segunda ocasión anteriormente, para la Iglesia de San Juan del Mercado como *conmiseración o compasión*, con el mismo significado²⁴⁷.

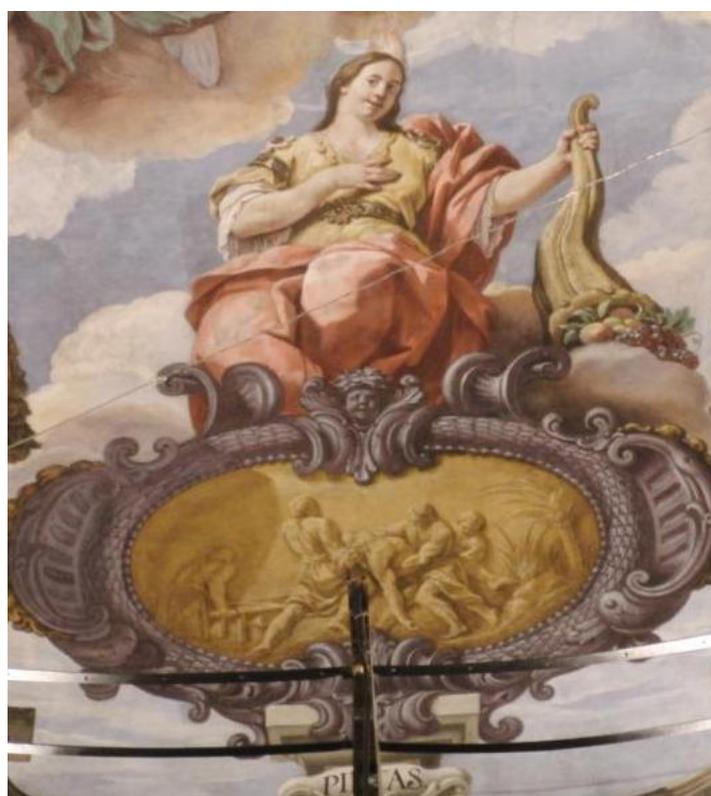


Fig. 44. C. Ripa, *Alegoría de la Pietà*. Palomino, *Alegórica de la Piedad*.

La referencia a Ripa es literal en el texto y en la imagen. Palomino crea su figura (fig.44) con este referente visual, aunque prescindiendo de las alas que ya había utilizado en la figura del *auxilio*.

²⁴⁴ (PALOMINO A. , 1947, p.675)

²⁴⁵ (RIPA C. , [1611, fol.426] 1976, p.426)

²⁴⁶ (RIPA C. , 1976, p.1)

²⁴⁷ (PALOMINO A. , 1947, p.716)

El segundo “acto” o escena histórica, representado en el medallón dorado, corresponde con el segundo milagro y es una escena relacionada con la anterior (el ángel señalaba donde estaba el desamparado) ahora los cofrades acuden en su ayuda. Un cuerpo inerme aparece en los cañaverales que es recogido por otras tres personas y lo llevan en parihuelas hacia donde espera otro posible cofrade. Si tenemos en cuenta que el emblema de la institución que describiremos a continuación, pone en valor las obras caritativas que ejercían sus miembros, podemos pensar que se trata de un cadáver, posiblemente un naufrago, que recogen los cofrades para darle sepultura.

Debajo del medallón el lema: *Pietas*.

Estos dos actos de los medallones junto con sus correspondientes figuras alegóricas, están flanqueando el emblema del instituto: la Real Cofradía de Nuestra Señora Santa María de los Inocentes o Desamparados. Cerrando el círculo alegórico-histórico: en el centro y encima del altar, en el lugar más representativo, se encuentra el emblema de la cofradía que describe:

En medio de estos dos actos estará una tarjeta, en cuyo casco se fingirá grabado un buitre en el nido con sus hijuelos, sajándose el muslo con el pico para su alimento; lo cual era entre los egipcios jeroglífico de la piedad, que se emplea en los desamparados²⁴⁸.

Palomino cita como fuente a Piero Valeriano, *De Vulture*²⁴⁹ quien utiliza indistintamente la figura del buitre y del pelícano con el mismo simbolismo (*miseratio*) o compasión (fig.45)



Fig. 45. Valeriano, P. *Hieroglyphica*. Lib. XVIII. *De Vulture*. B. *Miseratio*, 1595

²⁴⁸ (PALOMINO A. , 1947, p.723)

²⁴⁹ (VALERIANO P. , 1595). Corresponde al Lib. XVIII, DE VULTURE, p. 169 entrada B. MISERATIO; y lib. XX, MISERATIO DE PELICANO, p. 187.

También hace referencia también a Ripa²⁵⁰ y a partir de la descripción y la xilografía crea su propia alegoría.

En el Museo de Bellas Artes de Valencia se conserva un dibujo de Palomino de la alegoría de la bondad que muestra el nido con el pelícano en el que podemos observar la similitud casi literal con la de Ripa (fig.46)²⁵¹.

Esta alegoría ya la había descrito para la Iglesia de San Juan del Mercado (1701): *Una hermosa doncella coronada de ruda...y en las manos un nido de un pelícano con sus polluelos, rasgándose el pecho para alimentarlos*²⁵².



Fig. 46. Alegoría de C. Ripa, *La bondad*.



Palomino. Dibujo de *La Bondad*

A partir de estas fuentes, Valeriano y Ripa, construirá el emblema de la Cofradía (fig.47)



Fig. 47. Emblema de la cofradía

²⁵⁰ (RIPA C. , 1976, p.51)

²⁵¹ (ESPINÓS DÍAZ, 2012)

²⁵² (PALOMINO A. , 1947, p.710)

Se trata de un emblema compuesto por dos partes relacionadas:



Fig. 48. Escudo de la Cofradía. Fachada de la Iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados, Valencia.

En la superior, sitúa un pequeño medallón que corresponde al primer escudo de la cofradía desde su fundación, con la cruz y a los pies dos figuras que representan a dos niños arrodillados: los inocentes (fig.48).

Debajo, el gran medallón con el emblema del buitre o pelícano y el nido de las crías en el momento que se extrae de su propio cuerpo la sangre para alimentar a sus polluelos, pues ama tanto a sus polluelos que no puede dejarlos que mueran por falta de sustento. El lema del emblema es *Desertorum protectio* (desposeídos de protección). Todo ello con el significado de compasión (Valeriano) y bondad (Ripa). Palomino está estableciendo una analogía con la parte superior con la Crucifixión de Cristo que dio su sangre por los inocentes; y el significado simbólico del buitre o pelícano, en el mismo acto de alimentar a sus crías con su sangre. Palomino resume el emblema descrito como *jeroglífico de la piedad que se emplea en los desamparados*²⁵³, que es la institución a la que representa.

Además establece una relación simbólica añadida al contexto español como símbolo sepulcral:

*La elección de esta empresa, al haber sido reputada esta ave entre los egipcios; y muy especialmente en España, por símbolo sepulcral; que es el fin, a que en lo temporal se dirige la vigilancia de esta santa Congregación*²⁵⁴.

Según los datos de la cofradía, además de las obras citadas de socorro a los necesitados habían adquirido nuevas atribuciones: la de asistir y dar sepultura a los ajusticiados, dar sepultura a los que fallecieran fortuitamente o los naufragos, etc.²⁵⁵. Esto mismo pasaba también en otras cofradías de las que Palomino tendría conocimiento a través de Valdés Leal con el que había

²⁵³ (PALOMINO A. , 1947, p.723)

²⁵⁴ (PALOMINO A. , 1947, p.722)

²⁵⁵ www.basilicadesamparados.org

tenido contacto en su juventud²⁵⁶. Para subrayar esta acepción sepulcral de la Congregación, Palomino remata el emblema con dos ángeles con las alas desplegadas mirando hacia el emblema, lo que le confiere este aire funerario. Desde el punto de vista plástico ejecuta la misma alternancia de dorados y plateados que en el resto de los medallones.

4. UNA MIRADA A SU ENTORNO MADRILEÑO. BÚSQUEDA DE MODELOS VISUALES E INFLUENCIAS PICTÓRICAS.

La pintura al fresco empezaba a ser demandada por los centros religiosos atraídos por los ejemplos de la Corte²⁵⁷. Los pintores de la corte Carreño y Rizzi se había nutrido de las enseñanzas de los boloñeses Mitelli y Colonna y habían trasladado sus enseñanzas a obras religiosas como la Iglesia de San Antonio de los alemanes en Madrid, de planta y bóveda elíptica como los Desamparados, y este será el modelo para Palomino. La bóveda la había pintado al fresco su maestro Juan Carreño en colaboración con Francisco Rizzi (1662-1668)²⁵⁸. A Rizzi se le atribuye la pintura ornamental-arquitectónica de la parte del tambor bajo. Posteriormente, debido a filtraciones de humedad, la cúpula se había deteriorado y se reconstruyó y restauró por L. Giordano (1698-1699) que enriqueció la decoración, sobre todo la arquitectónica, y transformó las columnas lisas en salomónicas. Giordano también realizó las pinturas al fresco de los muros que decoran las paredes de la Iglesia en 1700. Palomino cuanta con este modelo cuando realiza su obra (1701-1704).

²⁵⁶ (BROWN, 1980, pp. 179-207). La cofradía valenciana tendría su paralelo, por ejemplo, con la Hermandad de la Caridad de Sevilla, cuya finalidad se especifica en la primera Regla de 1578 era enterrar a los muertos y que según esta cofradía equivaldría a la séptima obra de caridad. Con esta norma asumió la tarea de enterrar a los criminales ajusticiados. Con el tiempo siendo hermano mayor Miguel de Mañara (1663-1679), la cofradía adquirió gran desarrollo y a parte de enterrar a los muertos y atender a los necesitados construyó un hospicio, un hospital y la Iglesia. El plan iconográfico de la Iglesia de la Caridad fue concebido por su comitente y mentor Mañara. Fue ejecutado entre otros por Juan Valdés Leal, quien realiza *El Triunfo de la Cruz* y las pinturas de las postrimerías: *Finis gloria mundi* y *In ictus oculi*; y se complementa con las obras de Murillo *Las siete obras de Misericordia*. El dar sepultura a los muertos se ejemplifica en el retablo del altar mayor con el grupo escultórico de Pedro Roldán, *Entierro de Cristo*. El autor cree que el peso de las plagas y las epidemias propició que la presencia de la muerte estuviera tan presente en los hermanos de la Caridad sevillana. Este pensamiento sería seguramente aplicable a la cofradía valenciana.

²⁵⁷ En España las pinturas al fresco tiene su inicio en la Corte y se recurre a los italianos procedentes de Bolonia: Agostino Mitelli y Michelangelo Colonna, que fueron solicitados por Velázquez para decorar el Alcázar en Madrid (1658). Ellos habían realizado un conjunto importante de arquitecturas fingidas “*cuadraturas*” que tendrán influencia en los pintores madrileños y en particular en sus discípulos: Juan Carreño y Francisco Rizzi. Ambos trabajaron en colaboración en muchas de sus obras (Rizzi, la arquitectura y Carreño las figuras).

²⁵⁸ (GAYA NUÑO, 1955, pp.265-272).

CATÁLOGO: *Iglesia de San Antonio de los Alemanes*. Santa, Pontificia y Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid, Madrid, h.2003.



Fig. 49. Dcha. J. Carreño y Fco Rizi, *Bóveda de San Antonio de los portugueses/alemanes* (1662-1668). Madrid. Izq. N. S. *Desamparados*, Valencia.

En esta imagen (fig.49) se puede comparar la distribución espacial: ambas comparten una distribución zonal: la parte de la cúpula acoge la escena principal, con el habitual rompimiento glorioso y una parte inferior del anillo de la cúpula a modo de cornisa o tambor donde sitúa una serie de medallones decorativos. Palomino conocía esta obra y realiza una composición similar a la de Carreño. Palomino además de esta separación espacial añade una diferenciación conceptual pues sustituye los medallones decorativos por medallones con escenas de historias sagradas que contienen milagros relacionados con las figuras alegóricas que sitúa encima de ellos. Palomino conocía esta obra de Carreño por el que profesaba gran respeto y admiración, refiriéndose a estas pinturas *como cosa superior*²⁵⁹.

Otro foco de interés que pudo influir en la obra de Palomino fueron los frescos de la Catedral de Toledo, donde se concentran obras de los tres grandes pintores del barroco español que tuvieron gran influencia sobre él: Carreño, Coello y Giordano. Los estudios que hay sobre la obra de Palomino en relación a las influencias de sus maestros son de carácter muy general²⁶⁰ y no se ha hecho referencia a este espacio donde concurren pinturas al fresco de todos ellos.

²⁵⁹ (PALOMINO A. , 1947, p.1026)

²⁶⁰ (PÉREZ SÁNCHEZ A. E., 1972, pp. 251-269)
 (PÉREZ SÁNCHEZ A. E., [1992]2010. 6ª ed.)
 (APARICIO OLMOS E. M., 1966);
 (MOYA CASALS, 1928)



Fig. 50 Detalle de la Planta de la *Catedral de Toledo*. Izquierda, en rosa espacio herreriano donde se ubican los frescos de Carreño (5,); Coello (2) y Lucas Giordano (4).

	Carreño	Coello	Giordano
Catedral Toledo Espacio	Capilla del relicario o Capilla del ochavo (5)	Vestuario o sacristia del obispo (2)	Sacristía (4)
Año de ejecución	1665-1670	1671-1674	1698
Colaboración	Rizi (igual que en la Iglesia de los Alemanes)	Donoso	No se conoce.
Tema	La Gloria: con la Santísima Trinidad, la Virgen, San Juan y figuras de apóstoles, mártires...	Arquitectura fingida decorativa con medallones orlados por jarrones florales y figuras simbólicas que recuerdan las que utilizó Palomino.	Imposición de la casulla a San Ildefonso: culto a la Virgen y a los santos con numerosos ángeles músicos (instrumentos, partituras)
Influencias mas destacadas	Velázquez Rubens Van Dick	Rubens Van Dick	Piero da Cortona

La influencia que ejerce Carreño (en este caso) es sobre todo en el modo en que distribuye las figuras (fig.51).



Fig. 51. J. Carreño y Fco. Rizzi. Cúpula con linterna octogonal de la *capilla del Relicario* (1665-1670). Foto catálogo de la Catedral.

Palomino continúa fielmente la disposición en anillos concéntricos que se van elevando hacia el centro como en la cúpula de Carreño e igualmente está presidida por la Trinidad, que muestra una tipología también similar. También la distribución de los personajes de la historia sagrada en los dos casos comparten un planteamiento análogo, de forma que en ambas cúpulas la Gloria está habitada básicamente por los mismos personajes de la historia sagrada: la Virgen, San Juan, los profetas, los apóstoles, ángeles²⁶¹. La diferencia se observa en el tambor, que vendrían a ser las figuras que Carreño dispone en los ángulos del ochavo. Además en los dos casos, la Gloria se subraya con la tonalidad en una gama cada vez más dorada conforme se produce la ascensión, donde conjuga color y luz dándole una tonalidad dorada-brillante, como hará Palomino. Sin embargo, hay que aclarar que según Pérez Sánchez, *las pinturas originales se destruyeron por completo, cuando en 1778, Mariano Salvador Maella realizó la nueva decoración*²⁶².

²⁶¹ Esta capilla del ochavo a de las reliquias no se puede visitar. Las reproducciones de todas las imágenes de la Catedral corresponden al catálogo. La realización de fotografías está prohibida en toda la Catedral.

²⁶² (PÉREZ SÁNCHEZ A. , 1986, p. 42)

Contigua a la capilla del ochavo de Carreño se encuentra la Sacristía cuya bóveda fue decorada por L. Giordano (fig.52). El tema central es la *Imposición de la casulla a San Ildefonso y el Triunfo de la Justicia con Santa Leocadia* (1698).

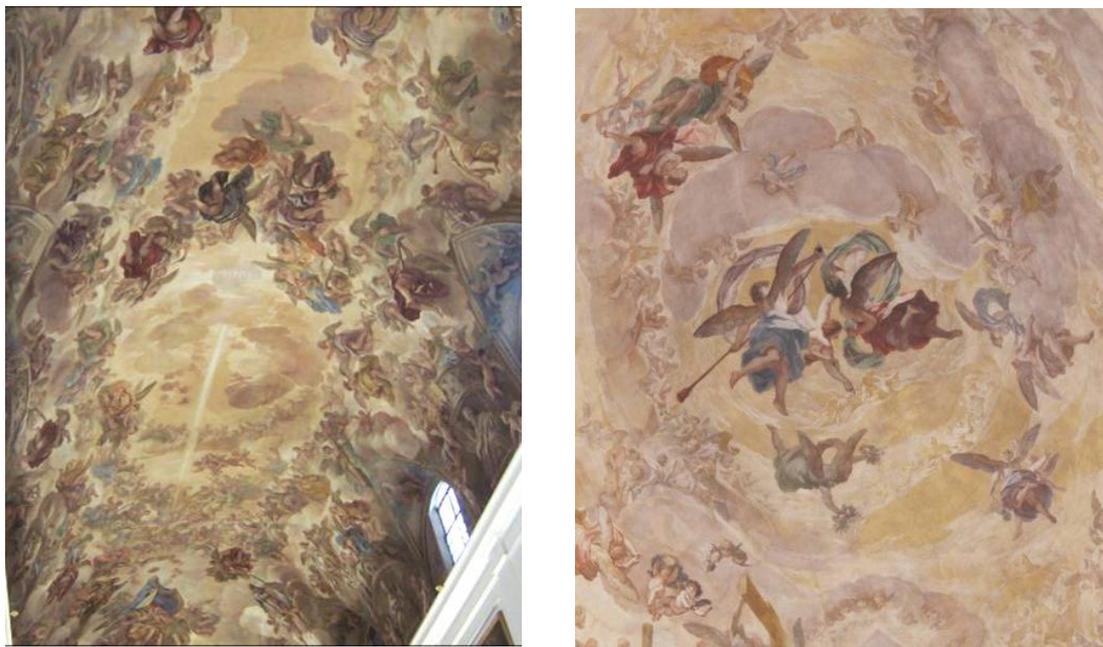


Fig. 52. Dcha. L. Giordano. *La imposición de la casulla a San Ildefonso* (1698). Sacristía de la Catedral de Toledo. Izq. Palomino, detalle: *ángeles. Ntra. S. Desamparados Valencia*.

Se trata de santos locales con arraigado en la tradición toledana, pues ambos son los patronos de la ciudad. La acción principal recae en la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso y en Santa Leocadia que había muerto mártir en época romana por defender la religión cristiana frente al paganismo y a las persecuciones de los romanos en época de Diocleciano y Maximiliano. En el cénit de la cúpula en nombre de Dios Padre aparece en hebreo; Cristo con el índice señala al Padre; vírgenes y mártires y San Juan con el libro de los Evangelios. El resto de la composición esencialmente está constituida por numerosos ángeles danzando y que portan partituras y gran variedad de instrumentos musicales. Por otra parte, en la pared opuesta a la escena principal Giordano representó también la lucha de la Iglesia frente a la herejía y están representadas las alegorías de la Iglesia en el carro triunfal y la alegoría de la herejía, que muestra el libro de las doctrinas heréticas en la cabeza y las serpientes; a su lado otra figura con turbante en un escorzo pronunciado que parece que se precipita al vacío representando a los moriscos. Estas últimas figuras tienen influencia en la obra posterior de Palomino en Salamanca que analizaremos posteriormente.

Por otra parte, Giordano dispone en el tambor a las figuras de los obispos en grisalla a modo esculturas, para diferenciarlos de la gloria, este es un recurso equivalente al que utiliza

Palomino para diferenciarlos igualmente las figuras de la gloria respecto a las alegóricas que teóricamente deberían ser de bronce.

Al lado de la sacristía se encuentra el vestidor o sacristía del obispo. El techo de esta estancia fue decorado al fresco por Claudio Coello y José Jiménez Donoso (1671-1674). Se trata de una decoración en cuya bóveda predominan elementos arquitectónicos y vegetales de los que Palomino parece que tomó como modelo, en particular los jarrones de flores, los medallones y las figuras simbólicas que remedan ángeles que orlan los medallones.

Como en los casos mencionados, Palomino adapta el tema principal al contexto en que se realiza la obra.

Giordano y Palomino dan un paso más añadiendo en la decoración personajes del entorno: santos locales que en el caso de Giordano son los santos patronos de Toledo y Palomino los santos valencianos.

Carreño en la Iglesia de los Alemanes y Giordano en Toledo, dan gran protagonismo a los coros de ángeles que rodean la Gloria. Palomino parece más influenciado por Giordano que crea un universo de ángeles con partituras e instrumentos musicales en escorzo que parecen danzar en el espacio. Palomino tomó esta referencia y coloca en la cúspide de los Desamparados una espiral de ángeles en escorzos similares.

Lo que diferencia a Palomino respecto a estas obras de referencia es que el cordobés introduce en el espacio simbólico de la Gloria un cortejo de personajes de la Historia Sagrada, que ya había introducido en menor medida Carreño en Toledo, y que para Palomino configuran la Iglesia triunfante o de los bienaventurados aunque en este momento no lo explicita como tal, puesto que se ha limitado a exponer la parte alegórica. Esta parte alegórica la separa espacial y conceptualmente situándolo como hemos visto en el tambor, que en sus obras posteriores identificará como Iglesia militante.

En suma, las obras de sus predecesores le sirven de referencia pero Palomino da un contenido más intelectual y teológico a su composición creando dos espacios simbólicos, el de la Iglesia triunfante y la Iglesia militante y será el prototipo de lo que veremos explicitados en sus obras posteriores de Salamanca y Granada.

Las características estilísticas de su obra la analizaremos después de estudiar todas sus obras en las conclusiones.

B. DESCRIPCIÓN DE LA PINTURA EN SALAMANCA (1705)²⁶³

La segunda pintura al fresco, por orden cronológico, que se conserva de Palomino corresponde al encargo que recibió en 1705 de la comunidad religiosa dominica salmantina. La pintura se encuentra en el coro que queda a nivel del claustro superior del monasterio por el que los monjes tienen acceso directo. Es un recinto aislado para el culto de la comunidad. Este fresco tiene un lenguaje que es muy familiar para los dominicos, pues muchas de las imágenes hacen referencia a los Predicadores que son sus destinatarios. Se trata de una obra fechada y firmada con el título de pintor real.

1. PALOMINO VS. LOS TEÓLOGOS DOMINICOS DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. El comitente y la creación del programa iconográfico.

El dominico Iturgáiz²⁶⁴, nos da a conocer datos documentales muy valiosos sobre quien realizó la contratación de la obra, la fecha en que se llevó a cabo y el coste total de la misma. Estas noticias las exhuma del *Libro Nuevo de Memoria*, donde se recopilan los datos de los archivos existentes del convento. Según estas noticias la obra fue costeadada por los teólogos del convento dominico. El prior fray Manuel García fue quien realizó el encargo.

*Para esta obra, dieron muchos hijos del convento muchas y cuantiosas limosnas...; ... llegó todo a 13.518 rls. Y todas estas limosnas fueron para dicha Gloria y los dos retablos colaterales*²⁶⁵.

*En el “concierto y papel” firmado por M. R. P. Fr. Manuel García con Don Antonio Palomino para el encargo del fresco, se dice: “1.500 reales se le dieron al sobredicho de guante” (fol.24 r.)*²⁶⁶.

El contrato lo firmó Fray Manuel García y el coste total ascendió a 13.518 rl. Vemos que su contribución no se limitó al fresco sino que incluía pinturas al lienzo para dos retablos laterales de la Iglesia.

En el texto se incluye un pago adicional con la expresión *de guante*, podemos deducir que fue un pago extraordinario pues Palomino al tiempo que realizó las pinturas al fresco ejecutó otras

²⁶³ (PALOMINO A. , 1947, pp.723-731. Título tal como lo presenta el autor.)

²⁶⁴ (ITURGÁIZ, 1980, AEA nº 290, pp. 69-96). Según recoge ITURGÁIZ: *El Libro Nuevo de Memoria, que comenzó a escribirse el año 1736, en el cual se contienen diferentes apuntaciones sacadas de libros y papeles de este depósito, Patronatos del M.R.O. Prior de este convento de S. Estevan de Salamanca, Capellanias, que provee su Patrón. Y otras curiosidades dignas de Saberse*. Lo dispuso y escribió lo más el P. Fray Juan Dávila, Depositario.

²⁶⁵ (ITURGÁIZ, 1980, p.95) (Consta todo esto del libro de Caja en Rnº. En el mes de Noviembre de 1705, al fol. 8 de dicho libro) (fols. 24r y 24 v)

²⁶⁶ (ITURGAIZ, 1980, p.92)

pinturas, además de las mencionadas de los retablos laterales, otras de santos dominicos y que fueron compensadas con este pago extraordinario. Pero Iturgaiz no hace mención las condiciones del encargo o de la distribución de tareas, y en ninguno de estos documentos se hace referencia sobre la temática de los mismos o si hubo una propuesta de los comitentes.

La fecha en que comenzó el fresco, titulado: *Iglesia militante y la triunfante*, según consta en este *Libro* fue en mayo de 1705. Palomino permaneció en el convento hasta diciembre del mismo año, por lo que la obra duró escasamente ocho meses. Es un tiempo que se estima breve en relación a las obras realizadas si tenemos en cuenta que se sumaron otros lienzos. Estos datos se corroboran con la solicitud que Palomino hizo como pintor real para ausentarse de la corte el 13 de Mayo de 1705 con motivos de *negocios de su profesión* según recoge León Tello²⁶⁷ de la documentación personal del pintor.

Un punto de especial relevancia en nuestro trabajo consiste en esclarecer la contribución de Palomino en la creación del programa iconográfico puesto que se han suscitado dudas sobre si fueron los teólogos salmantinos los que fueron los mentores del mismo. Por un lado, tenemos la visión de los dominicos, que según la opinión de Iturgaiz debió de ser propuesto al artista por ellos, que contaban con grandes teólogos y catedráticos de la Universidad de Salamanca, como Fray Manuel García (comitente y mentor). Según esta hipótesis no solo le hubiera insinuado el tema, sino que le hubieran presentado el tratado de Santo Tomás de *la Summa Theologica* para su creación²⁶⁸. Es posible que la sombra de la duda contribuyera en cierta medida a que Palomino se decidiera a explicar como fue el proceso y que su experiencia sirviera de ejemplo a otros pintores para sustraerse y permanecer independientes de las ideas provenientes de sus comitentes y mentores.

Palomino en esta obra reivindica la asunción por parte del pintor de la labor del mentor, que él considera una atribución propia del artista gracias a su bagaje intelectual. Un primer ejemplo de su actuación lo hemos comentado en la introducción respecto a L. Giordano y los mentores-teólogos del Escorial, que en palabras de Palomino carecían de la visión plástica del artista. Esta misma situación fue la que se le presentó a él en Salamanca. Cuenta que cuando recibió el encargo para realizar la pintura, la comunidad había realizado su propio proyecto. Palomino, sin verlo, pidió tiempo para escribir el suyo y que cuando lo vieron lo consideraron mejor y rompieron la propuesta que le habían hecho sin dejárselo leer.

²⁶⁷ (LEÓN TELLO F., 1979, p.347)

²⁶⁸ (ITURGAIZ, 1980, p.73)

A este mismo sujeto [Palomino] le sucedió, que yendo a cierta ciudad de estos reinos en una casa de religión a ejecutar una obra...le dijo el superior de la casa, que los padres maestros habían escrito dos ideas sobre el asunto. A que respondió el artífice: pues vuestra reverencia no me las muestre, hasta que escriba yo otra a mi modo. Hizolo así; y habiéndola visto el superior, y manifestándola a los hombres más doctos, no solo en aquella casa (donde había muchos) sino de aquella universidad, que es de las mas celebres de España, resolvió, que se ejecutase²⁶⁹.

Desconocemos la propuesta escrita de los mentores teólogos dominicos. Palomino según dice tampoco la conoció, pero es posible que la propuesta de Palomino se adaptase a sus expectativas y quedaran satisfechos, pues Palomino tiene gran capacidad y plasticidad para adaptar su programa al comitente y es muy posible que no fuera ajeno a la idea que ellos pudieran haber sugerido. Por otra parte, es muy posible que atrajera a los dominicos haciéndolos co-protagonistas de la escena.

El tema central es el Triunfo de la Iglesia:

Siendo el instituto de este sagrado sitio, cantar alabanzas al Criador en esta militante Iglesia, en representación de las que perennemente cantan en la triunfante los celestiales coros de bienaventurados espíritus; pareció muy a propósito pintar en dicho sitio la Iglesia militante y la triunfante²⁷⁰.

Palomino se atribuye la creación del programa iconográfica, pero al mismo tiempo en el título de la obra se muestra cauto y se refiere a ella como *descripción* a diferencia del resto de las obras mencionadas que incluye en la *Práctica de la Pinturas*, en que nos habla de *Ideas*. El por qué de esta diferencia podría enterarse en Palomino si nos fijamos en cómo se muestra habitualmente cuando trata de defender sus propuestas teóricas, siempre busca el refrendo de otros autores y no comprometerse; en este sentido, es muy posible que en este caso también se expresara en términos menos pretencioso y utilizara *descripción* en lugar de *Idea* teniendo en cuenta que la propuesta iba dirigida a la élite de la intelectualidad de los teólogos salmantinos.

2. ANÁLISIS DEL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

Palomino articula su programa siguiendo básicamente su discurso mediante la progresión narrativa como en capítulos que se materializan en los distintos grupos pictóricos; de tal forma que en el lugar más elevado de la composición sitúa: la Iglesia triunfante y en la inferior la Iglesia militante.

²⁶⁹ (PALOMINO A. , 1947, p.647)

²⁷⁰ (PALOMINO A. , 1947, pp.724-5)

La Iglesia triunfante. En el centro y en la parte más alta sitúa la Santísima Trinidad, y a ambos lados: a la izquierda, Cristo que tiende su brazo a su madre la Virgen a la que acompañan un conjunto de vírgenes, santas y mártires; a la derecha San Juan Bautista, al que siguen también un conjunto de santos y mártires. En un plano medio, formando un triángulo, en el centro y en el vértice superior: sitúa a las figuras más relevantes de los santos dominicos, su fundador, Santo Domingo de Guzmán que relaciona con las virtudes cardinales. A ambos lados, de forma también equilibrada, a la izquierda, subido sobre el carro de la iglesia, Santo Tomás de Aquino, el gran teólogo dominico, en correspondencia con las virtudes teologales y al lado opuesto San Esteban, el patrono de la comunidad; completa la composición con otros santos también dominicos.

En la parte inferior: en el plano terrenal la Iglesia militante, con la figura principal simbólica de la Iglesia sobre un carro tirado por caballos blancos y negros alegoría de los predicadores que derriban con sus pezuñas a la ignorancia, el error y la herejía; al mismo tiempo que las ruedas del carro aplastados los siete pecados capitales.

Compositivamente Palomino utiliza el principio de adyacencia: una figura de la historia sagrada (Iglesia triunfante) frente a una alegoría (Iglesia militante). Por otro lado, aplica el principio de correspondencia simétrica, en este caso mediante la antítesis: frente a la Iglesia Católica en contraposición sitúa los movimientos heréticos, la ignorancia y el error; y frente a las siete virtudes los vicios de los siete pecados capitales. Al mismo tiempo, Palomino no pierde de vista el objetivo central de la composición construir un homenaje al servicio de la Glorificación de la Iglesia católica y de la orden de los predicadores en una doble vertiente: respecto a las virtudes y subrayando la defensa de la doctrina católica frente a las herejías. Por tanto, construye un mensaje doctrinal a favor de la Iglesia Católica y que se sirve de los dominicos en esta lucha por la fe verdadera: los dominicos frente a la heterodoxia y el pecado y este concepto será lo que denomine la iglesia militante.

Palomino cuando expone la descripción de su obra, se limita a detallar las figuras que configuran la iglesia militante y que corresponden a imágenes alegóricas o figuras morales como había hecho en los frescos de la Iglesia de los Desamparados en Valencia, da por supuesto el conocimiento de las imágenes sagradas que configuran la totalidad del programa iconográfico. También en este caso cita como referencia de las imágenes descritas la obra de Ripa. Analizaremos y compararemos las similitudes y las diferencias respecto al modelo de Ripa y si crea una iconografía propia. No obstante, esta es una obra que demuestra una madurez del pintor y que en numerosas ocasiones, aunque no las cita, observamos referencias pictóricas que le pudieron servir también de modelo.

Palomino como hemos visto en Nuestra Señora de los Desamparados planifica minuciosamente su trabajo y además del programa conocemos que también realizó un boceto, un óleo sobre lienzo (fig.53), que sería el que presentó a los dominicos para que finalmente dieran su aprobación.



Fig. 53. A. Palomino. *El Triunfo de la Iglesia triunfante y militante*. (h.1705). Óleo sobre tela, 103,5 x155.5 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. N° inv.1/97.



Fig. 54. A. Palomino. *La Iglesia triunfante y la Iglesia militante* (1705). Iglesia de San Esteban, Salamanca.

Comparado con la obra definitiva al fresco (fig.54) existe una diferencia sustancial, es que en el boceto, se explicita el contenido de la obra. En la parte superior muestra dos figuras que portan unas filacteria, la del lado de la izquierda: ECLESIA MILITANS; en el lado derecho: ECLESIA TRIUNFANS. El resto presenta gran similitud y sólo se observan pequeñas diferencias principalmente de acabado técnico como en el las ruedas, o el traje de la virtud de la prudencia que no muestra la decoración en la espalda y son mucho más elaboradas en el fresco.

2.1. LA IGLESIA MILITANTE

Las alegorías que describe Palomino tienen como hilo conductor la exaltación a las virtudes de los dominicos y las enfrenta con los vicios y con la su lucha contra la herejía que ellos mismos combaten. En todas ellas tiene como referencia la obra de Ripa, a excepción de la Iglesia.

2.1.1. La Iglesia y su jeroglífico de armas

Está representada por una figura femenina, porque concibe la iglesia como esposa de Jesucristo y la reviste con todo el ornato de los atributos del papado: capa pluvial y tiara y la sitúa sobre una carroza tirada por cuatro caballos blancos y negros:

*La Iglesia militante, sobre una hermosa carroza (con alusión a aquella misteriosa cuadriga de Zacarías); y está representada la Iglesia con una hermosa matrona, como esposa de Jesucristo vestida de pontifical, con la tiara en la cabeza, y sobre ella el Espíritu Santo*²⁷¹.

Esta alegoría no forma de repertorio de Ripa, veremos que Palomino pudo inspirarse en la obras de Rubens (fig.55) cuando analicemos las influencias pictóricas²⁷², y/o que Palomino pudo también conocer esta obra por la descripción de Bellori. De hecho Palomino cita entre sus fuentes la obra de Bellori *Le Vitte de Pittori*²⁷³:

*Sigue la Iglesia triunfante, y ésta es también una noble mujer sentada en el carro con un hábito sacerdotal: sostiene con ambas manos la custodia con el Divino Pan frente a unos querubines y al Espíritu Santo; por detrás un ángel le acerca a la cabeza la sagrada mitra papal*²⁷⁴.

²⁷¹ (PALOMINO A. , 1947, p.725)

²⁷² Fig. 99, p.149 y referencia a los arcos de triunfo fig.100, p.149)

²⁷³ (PALOMINO A. , 1947, p.259): Juan Bellori *Le vitte de Pittori, scultori & architetti*, Roma 1642, en cuarto. Hemos consultado la traducción de I. Morán : Giovan Pietro Bellori *Vidas de pintores*, Akal, Madrid, 2005.

²⁷⁴ (BELLORI G. , 2005, p.135)



Fig. 55. Palomino. *La Iglesia* (1705)



P.P. Rubens. *La Iglesia Triunfante* (1625-1626), Detalle.

Las diferencias, se establecen primero a nivel conceptual, en que Bellori está insertando la alegoría de la Iglesia en el ámbito de la iglesia triunfante, mientras que Palomino lo hace en la militante. A nivel formal, en el fresco de Palomino, la Iglesia, sostiene en su mano el libro de los siete sellos del Apocalipsis; y sobre el cual reposa la custodia con el sacramento de la Eucaristía (fig.55). El tema del libro de los siete sellos lo retomará años después, concretamente en 1724, en su última obra para La Cartuja de Santa María del Paular. Esta alegoría de *La Iglesia* también la había descrito para su discípulo Dionis Vidal, cuando Palomino realizó el programa iconográfico para la Iglesia de San Nicolás en Valencia (1694). Si comparamos con la descripción que Palomino hace para su discípulo²⁷⁵, (la obra se encuentra en muy mal estado y es difícil de valorar), las diferencias principales radican en dos aspectos: uno la matrona sostiene en la mano izquierda un templo; y en segundo lugar, debajo de sus pies, sustituye la representación de los herejes y sitúa a los mahometanos. Este es un nuevo ejemplo de la capacidad que tiene Palomino de adaptación de los programas iconográficos a los contextos concretos, cambia la alegoría de la herejía salmantina por los mahometanos en la región valenciana, que era la problemática local que tenían con la población morisca (supuestamente abolida con la expulsión en 1609).

Al lado de la Iglesia, subrayando la figura y el gobierno de de la Iglesia, sitúa Las Armas de la Iglesia, un jeroglífico formado por la campana y la granada.

²⁷⁵ (PALOMINO A. , 1947, p.684)

*Junto a la Iglesia, está un chicuelo con una tarjeta en cuyo campo se mira una granada, y una campana (jeroglífico de la Iglesia) y estará coronada la tarjeta con las llaves, y tiara pontificia*²⁷⁶.

Palomino para explicarnos el jeroglífico de las armas de la Iglesia (fig.56), se basa en un texto de Valeriano²⁷⁷. La campana representando a la Iglesia que da amparo a los feligreses representados por la granada, del mismo modo que la corona de la monarquía ampara a sus súbditos. La relación simbólica con el mundo civil equiparable a la de los emblemas reales, la encontramos como una de las empresas o divisas de Felipe II (fig. 56 dcha.) y que recoge la obra de Typotius en *Símbolo Divina & Humana*²⁷⁸.



Fig. 56. A. Palomino. *Jeroglífico de la Iglesia (granada y campana)*; al lado: *Jeroglífico de Felipe II (granada y corona)*.

El sentido simbólico de la granada coronada, se le da un sentido de amparo, tanto en el ámbito eclesiástico como en el civil:

...el Prelado que tiene inferiores, entienda que por tener oficio superior no se pasa a otra naturaleza, pues cuando la Corona, y el oficio le distingue de todos, la caridad, y

²⁷⁶ (PALOMINO A. , 1947, p.726)

²⁷⁷ (VALERIANO P. , Hieroglyphica, 1595. Liber XLVII, p.461). La cita de Valeriano “*Punicum malum tintinabulo adiectum*”, (la granada se ha añadido a la campana). El texto no se acompaña de ilustración. Por otra parte, no hemos encontrado mención a este jeroglífico en los libros más relevantes sobre esta temática como el de Juan de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales* (1589) en versión digital: <http://www.archive.org/stream/emblemasmoralesd00horo#page/394/mode/2up> ; ni en el Libro de Francisco NUÑEZ DE CEPEDA *Empresas Sacras* (1680), ambos de temática moral y religiosa; o en R. ZAFRA y J.J. AZANDA, *La emblemática Sacra*. Madrid, Akal, 2000. El resto de obras son en general de temática de carácter civil como el de SAAVEDRA FAJARDO *Las Empresas Políticas*, que contiene cien emblemas y está dirigido a la educación del príncipe Baltasar Carlos: <http://es.scribd.com/doc/55672919/Cien-Empresas-Saavedra-Fajardo>

²⁷⁸ (LÓPEZ POZA, 1999) (*Simbolo Divina & Humana*, 1601-1603).

el amor le ha de hacer uno con todos, sin que pase con la imaginación a soberbia.

*Claves: amparo Caritativo de Monarcas y Prelados hacia sus inferiores*²⁷⁹.

En la parte superior del jeroglífico de la Iglesia, Palomino sitúa la tiara papal y las llaves que ya estaban presentes en la obra de P. Rubens como símbolos papales.

2.1.2. La verdad (fig. 57). Al lado de la alegoría de la Iglesia, en la parte superior: *Está representada en una hermosa doncella, aunque desnuda, honestada con algún velo; en la mano derecha tiene un sol, y con la otra un libro abierto, y una palma, y a los pies un globo terrestre*²⁸⁰.

No es la primera vez que Palomino utiliza esta alegoría y la importancia de esta figura alegórica se refleja en el hecho de que ya la había usado con anterioridad en las obras valencianas de la Iglesia de San Nicolás y en la Iglesia de San Juan del Mercado, en las cuales como en Salamanca, en todas ellas, se basa en el texto y en la xilografía de Ripa²⁸¹.



Fig. 57. C. Ripa. *La verdad*



Palomino. *La Verdad*

Esta figura alegórica nos sirve para reforzar la idea que Palomino tiene sobre el desnudo, pues en las alegorías, según su criterio, es más fácil la utilización del desnudo pues no se trata de figuras históricas a diferencia de las figuras de los Desamparados en Valencia. En este caso, el tratamiento plástico es similar, con velos y situando de espaldas la figura que él denomina *honestar*. Tanto la *Idea* como la ejecución responden al concepto de decoro.

²⁷⁹ (BERNAL VISTARINI, 1999, p.375)

²⁸⁰ (PALOMINO A. , 1947, p.728)

²⁸¹ (RIPA C. , 1976, p.529)

2.1.3. Las virtudes cardinales.

Palomino describe las virtudes cardinales en oposición a los vicios y las dispone formando un grupo unitario (fig.58): *Acompáñenla [Iglesia] también las virtudes morales, Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza...por cuyo medio destruye los vicios*²⁸².



Fig. 58. Las virtudes cardinales: la justicia, la prudencia, la fortaleza y la templanza

La justicia (fig.59)



Fig. 59. A. Palomino, La justicia.

Palomino describe la figura de la justicia del siguiente modo: *La justicia esta vestida de blanco, en la mano derecha tiene las fasces consulares, junto con la segur, y en la siniestra una flamma, y junto a sí la espada y el peso [balanza]*²⁸³.

²⁸² (PALOMINO A. , 1947, p.726)

²⁸³ (PALOMINO A. , 1947, p.729)

Toma como fuentes visuales y literarias, la *Iconología* de Ripa y a Tito Livio. En Tito Livio justifica los atributos, *las fasces y la segur*, para explicar como los *lictors* de la antigua Roma llevaban atados un haz de varas (*fasces*) y las hachas (*segures*) como emblema de la magistratura. Esta imagen de la justicia con las fasces consulares, tiene su referente en *Hieroglipyica* de P. Valeriano²⁸⁴.

Respecto a Ripa, toma su referencia del texto casi literal:

*GIUSTITIA. Donna vestita de bianco, habbia gli occhi bendati, nella destra mano tenga un fascio di verghe con una scure legata insieme con este, nella sinistra una flamma di fuoco, & à canto haurà una struzzo, overo tenga la spada, & le bilancie*²⁸⁵.

La descripción de Palomino como la de Ripa, siguen enumerando nuevos atributos como son la espada y la balanza, pero él selectivamente sólo utiliza la primera parte de la descripción de Ripa, la más útil para su objetivo, puesto que lo que quiere destacar es el sentido simbólico de los atributos, en particular los simbolos de la justicia de los magistrados romanos y el de *la flamma* como símbolo de la rectitud. A su vez relaciona la *flamma* con la imagen de la caridad que también tiene sobre su cabeza la llama y con la figura de la devoción que igualmente tiene una llama sobre su cabeza. Esta selección de atributos le hace prescindir de la balanza y la espada, que son atributos que están presentes en la figura de la Justicia Divina que describe Ripa²⁸⁶ y Palomino ha incluido la alegoría en el ámbito de la Iglesia militante, por tanto en un espacio terrenal. Es posible que sea la causa por la cual enfatiza más los aspectos de la justicia civil (*fasces y segur*). Palomino esta personalizando y contextualizando la alegoría y no sigue la fórmula más convencional de la justicia con la balanza y la espada, como por ejemplo Rafael en las estancias Vaticanas, en la *Sala della Segnoría* (1511), o igualmente Giordano en el Escorial²⁸⁷. Palomino ya había descrito y citado con anterioridad esta alegoría de Ripa para la decoración de la Iglesia de San Nicolás de Valencia (1689). En

²⁸⁴ (VALERIANO P. , 1595, p.554)

²⁸⁵ (RIPA C. , 1976, p.203)

²⁸⁶ (RIPA C. , 1976, p.202). *Giusticia Divina. Le bilancie significano, che la giustitia divina dà regole à tutte le attioni, & la spada le pene de delinquenti* (Las balanzas significa que las normas de la justicia divina afecta a todas las acciones, y la espada el castigo de los delincuentes).

²⁸⁷ El modelo de las alegorías de las virtudes cardinales que LUCA GIORDANO utiliza en el Escorial (1692-3) ya lo había realizado con anterioridad (1682-1685) en el Palazzo Medici-Ricardi de Florencia; y que Giordano había tomado de su maestro PIETRO DA CORTONA, *Triunfo de la Divina Providencia*/ (1633-1639) , Palacio Barberini Roma. Frescos en los que se ensalza al comitente (*glorificación de Urbano VII*) mediante las alegorías de las virtudes cardinales. Esto mismo hará Luca Giordano en el Palazzo Medici-Ricardi de Florencia y en el Escorial. Respecto a los símbolos, también G. VASARI había usado las fasces consulares con la segur y la avestruz en *Allegoria della Giusticia*, (h. 1543), oleo sobre tabla, 352x252 cm. Museo di Capodimonte, Nápoles. Inv. Q 101.

este caso cita también la figura del avestruz que acompaña a la alegoría como hace Giordano²⁸⁸.

La fortaleza

Palomino describe la fortaleza como:

...una mujer armada, vestida de color leonado, con el brazo izquierdo abraza una columna; y en la derecha muestra sostener una lanza... : abraza la columna, porque ésta es la más fuerte de las partes del edificio, ... la lanza que demuestra que no solo consiste la fortaleza en resistir, sino también en acometer y humillar la soberbia y la arrogancia²⁸⁹.



Fig. 60. A. Palomino. Detalle. *La fortaleza* (1705) L. Giordano, *La fortaleza* (1692-1693). El Escorial. Abajo. L. Giordano, *La Fortaleza*, (1686), Palazzo Medici-Ricardi y C. Ripa, *La Fortezza* (1611)

En este caso cita como fuente a Piero Valeriano, pero podría ser un error de transcripción, podría tratarse de Ripa porque la descripción es prácticamente igual a la que utiliza Palomino.

²⁸⁸ (PALOMINO A. , 1947, p.678)

²⁸⁹ (PALOMINO A. , 1947, p.729)

[Fortezza]: *Donna armata, & vestita di color lionata, il qual color significa fortezza, per esser somigliante à quello del leone, s'appoggia questa donna, ad una colonna, perche delle parti dell'edifitio, questa è la più forte, che l'altre sostiene; à piedi un leone...*²⁹⁰ .

Sin embargo, aunque la descripción esta relacionada, no la xilografía que la acompaña. Si analizamos el modelo visual que utiliza se aproxima más a la pintura de las cuatro virtudes cardinales que había realizado Giordano en el Escorial en *La Gloria de la monarquía hispánica* (1692-1693), y que el cordobés conocía porque había estado cerca de Giordano en este periodo a su llegada a Madrid. Ambas figuras muestran como atributo la columna; mientras que en la de Giordano en el Palazzo Medici-Ricardi es un “calco” de Ripa con el escudo y lanza e incluso el león (que también esta descrito como parte de la alegoría). Palomino toma el modelo de Ripa filtrado por Giordano.

Otro aspecto importante de la descripción que Palomino hace de la Fortaleza es su beligerancia al justificar el atributo de la lanza:

*...no solo consiste la fortaleza en resistir, sino también en acometer, y humillar la soberbia, y la arrogancia de los que injustamente la asaltan, según aquel axioma moral: Vim vi repellere licet*²⁹¹

Aunque el atributo lo toma de la descripción de Ripa²⁹² le da un sentido más combativo. La insistencia en la asociación de la lanza con humillar la soberbia, la refuerza con otro texto de un axioma del que no cita la referencia: *Vim vi repellere licit*²⁹³ (es lícito repeler la violencia con la violencia). Esta actitud en las cuestiones morales tan combativa se repite en otros ejemplos como veremos después en las alegorías frente a la herejía.

La prudencia:

Según Palomino:

La prudencia se representa como una matrona con dos rostros, de los cuales el posterior es el anciano: se está mirando a un espejo, y tiene una sierpe rodeada a un brazo. La Prudencia según San Agustín, ordena lo presente, acuerda lo pasado, y previene lo futuro. Por eso se le pone en la parte posterior de la cabeza el rostro del

²⁹⁰ (RIPA C. , 1976, p.179)

²⁹¹ (PALOMINO A. , 1947, p.729)

²⁹² (RIPA C. , 1976, p.181) “*l'asta significa, che non solo si deve oprar forza in ribattere i danni, che ponno venire da altri, ma anco reprimendo la superbia, arroganza altrui con le proprie forze,...* (la bara [lanza] significa que no sólo debe forzar por el daño recibido, que más que pueden venir de otros, pero aún reprimiendo la soberbia, la arrogancia de los demás por su propia cuenta.

²⁹³ Expresan un principio de Derecho, conocido como legítima defensa, contenido en el *Digesto* de Justiniano.

*anciano, con lo que mira lo pasado; y en la anterior el otro, con que ordena lo presente y previene lo futuro, regulando sus dos acciones con el espejo*²⁹⁴

El texto de C. Ripa

*Donna de due faccio simile a Giano, & che si specchi, tenendo un serpe avolto ad un braccio”...Il serpe....però si dice nella Sacra Scrittura: Estote prudentes sicut serpentes.*²⁹⁵

En este caso, también puede ser una omisión involuntaria que no cite a Ripa, puesto que la coincidencia entre el texto de Palomino y el de Ripa es literal, incluso la cita de la serpiente es exactamente la misma: el Evangelio de San Marcos, 10.6: *que seamos prudentes como las serpientes*; e incluso con la figura que le sirvió de modelo es Ripa. En la aportación de Ripa, sobre el rostro de las dos caras, llama la atención que se refiera a una mujer, cuando estaba refiriéndose a la figura romana de Jano²⁹⁶, imagen bifronte y barbado, con dos rostros del inicio y del final, que luego pasó al repertorio iconográfico de la Edad Media y cuya imagen pagana fue asumida por parte de la Iglesia, siendo utilizada a veces incluso como San Juan.



Fig. 61. A. Palomino. *La Prudencia* (1705)



C. Ripa, *la prudencia* (1611)

Palomino no explicita cual es el rostro posterior pero lo representa como una mujer joven, prefiere de este modo la caracterización convencional de la fortaleza en la que una de sus caras es femenina, igual que la había representado Rafael en el Vaticano (fig.61).

²⁹⁴ (PALOMINO A. , 1947, p.728)

²⁹⁵ (RIPA C. , 1976, pp.441-2)

²⁹⁶ (ELVIRA BARBA, 2008, p.343). Jano aparece frecuentemente en la iconografía del periodo republicano romano representado bifronte o con cuatro caras y barbado. Esta representación no desaparece en el medievo, aunque fue en el Renacimiento donde tuvo mayor difusión formando parte de ciclos o en algunos temas mitológicos como el caso de Vasari que lo incorporó en su obra *La llegada a Italia de Saturno*. Palazzo Vecchio en Florencia. Sin embargo, Ripa solo lo menciona en referencia al origen de la figura de doble faz, pero no se detiene a hacer ninguna referencia simbólica.

También pudo conocer estas imágenes a través de los dibujos que Rubens realizó de las obras de Rafael (Fig.62)

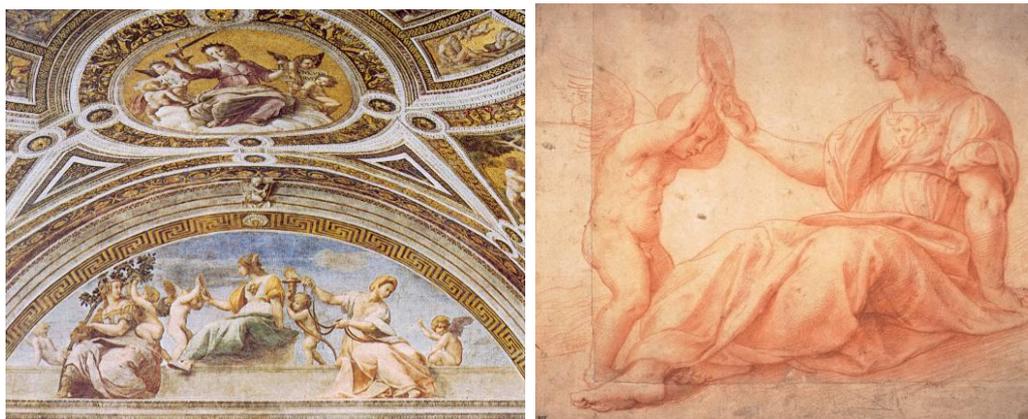


Fig. 62. Izq. Rafael, *Virtudes Cardinales* (1511). Fresco, Estancia de la Signatura, Museos del Vaticano, ciudad del Vaticano. Dch. Fig. 63. Rubens, copia de las *Virtudes (prudencia)* de Rafael. Tiza roja.

Esta tradición es recogida por Giordano. Palomino tiene por tanto la referencia más próxima en Giordano que es aún más fiel al modelo de Ripa y que como en los casos anteriores había utilizado en el Escorial y Palomino conocía. Por otra parte, Giordano repetía este modelo de su obra anterior en el Palazzo Medici-Riccardi (fig.64).



Fig. 64. L. Giordano. *La Prudencia*. Escorial (1692-1693) L. Giordano. *La Prudencia*. Palazzo Medici-Riccardi (1685)

Otro de los detalles, de la figura de Palomino aunque no lo menciona, es la decoración del vestido, que en la espalda muestra lo que parece un espejo por el reflejo que desprende, similar al que lleva en la mano reforzando esta idea de la mirada al futuro y al pasado.

La templanza:

Palomino representa la templanza como: *una mujer con un cingulo en la mano, y en la otra un freno, para denotar que la templanza ha de corregir, y enfrenar los desórdenes de nuestros apetitos y pasiones*²⁹⁷.

²⁹⁷ (PALOMINO A. , 1947, p.729)

Cita como fuentes literarias: el Evangelio de San Lucas²⁹⁸ y a Piero Valeriano, en vez de a Ripa, aunque parte del texto y la imagen que lo ilustra son bastante similares²⁹⁹ (fig.65).



Fig. 65. A. Palomino, *la Templanza*



C. Ripa, *la Templanza*

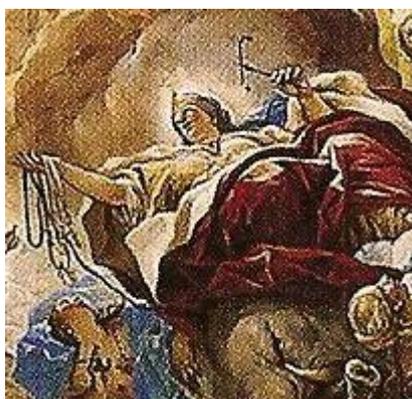


Fig. 66. L. Giordano, *la Templanza. El Escorial (1692-1693)*

Rafael también había representado a su alegoría de la Templanza con el freno en los frescos del Vaticano (fig.62). Además, como hemos mencionado en los casos anteriores, tiene como referencia más próxima la obra de Giordano del Escorial (fig.66).

Respecto a las figuras simbólicas de los animales que acompañan estas alegorías, según Ripa: el avestruz a la justicia, el león a la fortaleza, el ciervo a la prudencia o el elefante en este caso a la templanza, Palomino aclara que por problema de espacio en algunas ocasiones no representa todos los elementos compositivos de las imágenes. En este sentido, las representaciones de L. Giordano son mucho más fieles al modelo de Ripa.

2.1.4. Las virtudes teologales (fe, esperanza y caridad): están recogidas en el Nuevo Testamento, en los Evangelios de San Juan (8, 1-11) y San Mateo (7, 7-21)³⁰⁰. Palomino

²⁹⁸ (SACRA, 1999). S. Lucas (2, 35). Semper vigilandum: “*Sint lumbi vestri praecincti*” (que esten ceñidas vuestras cinturas) p.1027.

²⁹⁹ (RIPA C. , 1976, p.509)

crea un grupo pictórico compacto con las tres virtudes teologales y añade una cuarta figura: la devoción, de esta forma la composición se equilibra con las cuatro virtudes cardinales (fig.67).



Fig. 67. Virtudes teologales: la fe, la esperanza, la caridad e incorpora la devoción.

La fe

Palomino la describe como:

*Una hermosa doncella, vestida de blanco, vendados los ojos, y con el Cáliz en la mano derecha, y un libro en la izquierda, y en un acto de moverse con diligencia. ...Diligente, por denotar, cuán necesario es el obrar junto al creer. Pues como dice el apóstol Santiago, la fe sin obras está muerta. El cáliz se puso como representación del Sacramento Eucarístico: el cual es *Mysterium Fidei*; y por lo mismo tiene los ojos vendados, porque la fe solo ha de creer, no ver, ni examinar, que eso no sería fe sino evidencia. El libro cerrado demuestra la Escritura Sagrada, donde se encierran los misterios de la Fe Católica*³⁰¹.

Palomino hace referencia a una de las entradas del texto de la fe católica de Ripa³⁰² (fig.67) del que toma algunos fragmentos, como *il calice, símbolo delle Fede*. Y también cita otra referencia literaria del Apóstol Santiago: *nam fides sine operibus mortua est & ex operibus consumatur* (porque tal como el cuerpo sin el espíritu está muerto, así también la fe sin obras

³⁰⁰ (SACRA, 1999). Evangelios de San Mateo. (7, 7-20), p. 968; y San Juan, (8, 1-11), p. 1050.

³⁰¹ (PALOMINO A. , 1947, pp.729-730)

³⁰² (RIPA C. , 1976, pp.160-164)

está muerta)³⁰³, que también está en la descripción de Ripa. Si comparamos la xilografía de Ripa con la figura de Palomino, lo que prevalece es la idea: el cáliz con la llama equivaldría al corazón y la vela encendida, y en el libro elimina las tablas de la ley por ser de la Antiguo Testamento y no se adapta a su contexto de la iglesia militante (fig. 68).



Fig. 68. C. Ripa, *la fe católica*



Palomino, *La fe católica*

En este caso la iconografía de Palomino se acerca más a la de Rafael de Urbino (fig. 69) a quien toma como referente pictórico de las virtudes teologales (como lo había sido también en las virtudes cardinales).



Fig. 69. Izq. Rafael. *Virtudes Teologales. La esperanza, la caridad, la fe* (1507). Grisalla. Galería Borghese, Roma. Dch. Fig. 70. C. Coello. *La Virgen y el niño entre las Virtudes Teologales* (1669). Óleo 232 x 273 cm. P 00660. Museo Nacional del Prado.

³⁰³ Epístola IACOBI CAP. 2, De fide et operibus, p.1167: “*per fidem sine operibus nemo potesi saluati, nec iustificari, nam fides sine operibus mortua est & ex operibus consumatu* (nadie puede ser salvado por la fe sin las obras, y no se justifica, porque la fe sin obras está muerta y es consumido por estas).

Rafael a su vez fue un referente para Coello, y el modelo pictórico más próximo para Palomino fueron *las virtudes teologales* de su maestro Claudio (fig.69), y en particular la fe que muestra el cáliz con la hostia.

La particularidad de vendar los ojos a su figura la justifica, según el texto, en virtud del *Mysterium Fidei*. El concepto de la fe católica está constantemente presente en la obra de Palomino y esta figura de la fe es la más utilizada en todo el repertorio iconográfico de Palomino a lo largo de toda su carrera y está presente en todas sus obras religiosas³⁰⁴.

La esperanza (fig.71)

La esperanza, en la descripción de Palomino, corresponde a una hermosa doncella vestida de verde, coronada de flores de almendro, la mano derecha sobre el corazón, los ojos levantados al cielo, y en la mano siniestra un áncora. El vestido verde denota el verdor de las hierbas, que dan esperanza de las mieses; así como la flor de almendro anuncia también los frutos con más anticipación que otra. El ancla se le pone por ser instrumento de seguridad;...por eso pone los ojos en el cielo, porque éste es el sumo bien³⁰⁵.



Fig. 71. Palomino, *La esperanza*.

Nuestro autor hace referencia a Ripa, del que toma algunos elementos de la descripción y no de la xilografía. En el texto de Ripa *Donna vestita di verde, con una ghirlanda de fiori*³⁰⁶. Palomino construye su figura a partir del texto de Ripa al que suma el elemento simbólico del

³⁰⁴ En la Iglesia de San Nicolás (1689); San Juan del Mercado (1700) ambas en Valencia; aquí en Salamanca (1705); y posteriormente en la Cartuja de Granada (1712) y en su última obra de la Cartuja del Paular (1724) en Madrid.

³⁰⁵ (PALOMINO A. , 1947, p.730)

³⁰⁶ (RIPA C. , 1976, p.496-498)

ancora que está en la obra de Coello de *la Virgen y el niño entre las Virtudes Teologales*, (fig.69).

La caridad (fig.72)



Fig. 72. C. Ripa, *la caridad*



Palomino, *La caridad*

Palomino describe la caridad como una mujer vestida de rojo, que en la mano derecha tiene un corazón ardiendo, y con la siniestra abraza a un chicuelo, y en la cabeza una llama. Así el corazón ardiendo y la llama sobre la cabeza demuestran el amor a Dios; y el abrazar al chicuelo el amor del prójimo. El color rojo del vestido, por la semejanza con el color de la sangre, denota que hasta la efusión de la sangre y del sacrificio de la vida se ha de extender la verdadera caridad³⁰⁷. Cita como fuentes: *Matheo 25* y *Ioan. 15*³⁰⁸. Esta alegoría de la caridad también forman parte del repertorio iconográfico habitual de Palomino, y la repite en tres ocasiones: la Iglesia de San Nicolás (1689); en San Juan del Mercado (1700) y aquí en Salamanca (1705).

Podemos constatar que el modelo de referencia es la figura de C. Ripa que cita expresamente en la descripción de la Iglesia de San Juan³⁰⁹. Vemos que no existen cambios en el modelo, pero si que hay una adecuación a la obra a la que va dirigida; en este caso, da protagonismo a la orden de los predicadores, puesto que la caridad dirige la cuadriga de los caballos dominicos³¹⁰.

³⁰⁷ (PALOMINO A. , 1947, p.730)

³⁰⁸ (JUAN, 15, 12-16, p.1058)

³⁰⁹ (PALOMINO A. , 1947, p.710)

³¹⁰ La caridad aparece tirando de la cuadriga de los caballos, recuerda el grabado de Martín de Vos (Fig.100, p.149) con las virtudes teologales de la serie *Trimhumani generis ordinum* (1560?-1618) en el que la caridad portaba una cadena que circundaba la figura de la Iglesia y conducen en este caso el carro: la fe (cáliz) y la esperanza (ancora) con atributos similares a los usados por Palomino.

Por otra parte, como antecedentes mas próximos, como en los casos anteriores de la fe y la esperanza la obra citada de Coello; y la obra de Giordano en el Escorial, el *Triunfo de la Iglesia militante*, (1693) en la Basílica del Monasterio del Escorial, Madrid, (fig.72). A su vez, Giordano sigue el modelo de su maestro Pietro da Cortona que ya había representado las virtudes teologales en el Palacio Barberini de Roma.



Fig. 73. L. Giordano, detalle. Fresco *El Triunfo de la Iglesia Militante*, 1693. Detalle de la alegoría de la Iglesia y las virtudes teologales. A la izquierda la fe: con una gran cruz y el cáliz; la caridad con dos niños y la esperanza vestida de verde y que porta una corona en la mano, como premio a las fatigas de la Iglesia militante. Basílica del Monasterio del Escorial. Madrid.

La novedad que introduce Palomino es poner junto a las virtudes teologales la devoción. La Devoción la relaciona con la exaltación de la práctica dominica del rosario y vinculando todo el conjunto con Santo Domingo de Guzmán. De esta forma crea un grupo de cuatro figuras en equilibrio con el grupo de las virtudes cardinales.

Es lo mismo que sucede en otros programas iconográficos en los que se había intentado compensar esta diferencia numérica con la inclusión de la humildad, como hace Pisano en las puertas del Baptisterio de Florencia (fig.74).



Fig. 74. Andrea Pisano. *Puertas del Baptisterio* (1330-1336), Florencia. En la fila superior las virtudes teologales: la esperanza, la fe, la caridad (a la que se añade la humildad). En la fila inferior virtudes cardinales: la fortaleza, la templanza, la justicia y la prudencia.

La devoción (fig.75)

Según Palomino: Una hermosa doncella, modestamente vestida, hincada de rodillas, con una flamma sobre la cabeza, y un rosario en la mano³¹¹.

Ripa describe la *Divotione*, pero no muestra imagen xilográfica: Donna inginocchiata con gli'occhi rivolti al Cielo, e che con la destra mano tenghi un lume acceso³¹².



Fig. 75. C. Ripa, *la oración*

Palomino, *La Devoción*

Esta descripción no se ajusta a la imagen de la devoción de Palomino, que hace una interpretación más acorde con otra de las alegorías de Ripa: la *Oratione*, que según Ripa: “[oratione] con la destra mano tenga un incensiero fumigante, le catene del quale siano

³¹¹ (PALOMINO A. , 1947, p.730)

³¹² (RIPA C. , 1976, p.118)

*corone, o rosari della Gloriosa Virgine*³¹³ (con la mano derecha sostiene un incensario humeante, las cadenas del cual son las coronas, o rosarios de Gloriosa Virgen) (fig.75).

En esta alegoría se representa al rosario por eso la referencia de Palomino a la oración. Palomino crea una imagen de síntesis a partir de Ripa, con una doble apropiación; por un lado, de la *divotione* en cuanto al texto y de la *oratione*, del texto y la xilografía que le acompaña. Se trata por tanto de una composición de síntesis (devoción-oración), mediante la adición de elementos con contenidos complementarios, pues según Palomino: *el rosario es el medio más significativo de la devoción*³¹⁴.

Palomino a través de la devoción del rosario vincula las tres imágenes: Santo Domingo, con el rosario, al que relaciona con la esperanza que lo toma de su mano y la figura de la devoción también con el rosario ligando toda la escena (fig.67, p.119). Por otra parte, Palomino ya había utilizado esta figura simbólica en la descripción que hace para la decoración de la Iglesia de Nicolás³¹⁵.

2.1.5. La cuadriga vencedora de la ignorancia, el error y la herejía.

Palomino incorpora un grupo de alegorías en contraposición a las virtudes, un conjunto de figuras morales que representan la actitud activa de los dominicos frente a la heterodoxia católica. Para dar más valor al trabajo de los dominicos, utiliza simbólicamente a la cuadriga de caballos blancos y negros, haciendo mención al hábito de los dominicos, como a sus miembros: los predicadores y añade un doble significado cuando dice que también significan los cuatro evangelistas, en el sentido que los Predicadores también difunden el evangelio.

[Cuadriga]: *...va llevado este carro de aquellos cuatro misteriosos caballos, de color vario, de la referida cuadriga, que en sentir de sagrados expositores, se entiende de los blancos y negros; lo cual simboliza la Sagrada Religión de Predicadores; como lo aplica la Iglesia en el oficio de San Vicente Ferrer; significando también los cuatro evangelistas sagrados*³¹⁶.

Al mismo tiempo que subraya que es la caridad: *que guía, y dirige esta cuadriga*³¹⁷.

Palomino subraya la labor de los dominicos como Iglesia militante poniendo a los pies de los caballos las figuras de la herejía, el error y la ignorancia, los grandes problemas de la Iglesia, pues los dominicos mediante su doctrina pueden combatir y aplastar tales desviaciones de la

³¹³ (RIPA C. , 1976, pp.395-396)

³¹⁴ (PALOMINO A. , 1947, p.731)

³¹⁵ (PALOMINO A. , 1947, p.679)

³¹⁶ (PALOMINO A. , 1947, p.726)

³¹⁷ (PALOMINO A. , 1947, p.726)

ortodoxia católica (fig.76): *Delante de este carro se miran atropelladas de los caballos tres figuras que representan la ignorancia, el error, y la herejía...*³¹⁸.



Fig. 76. Palomino. Debajo la cuadriga de los caballos blancos y negros: la ignorancia, el error y la herejía.

Todas las figuras tienen su referencia a partir claramente de la *Iconología* de Ripa como él mismo cita. Por otra parte, Palomino aunque nunca cita sus referencias pictóricas, contaba con la referencia visual de la obra de Rubens *El Triunfo de la Iglesia*, que utilizó estas mismas alegorías y también con la descripción de la obra de Rubens que hace Bellori de esta obra en las *Vidas de Pintores*:

*Bajo las ruedas del carro yacen aplastadas la herejía, con el cabello erizado de serpientes, y el Demonio con horrible rostro; detrás del carro sigue la Verdad, que en una mano lleva una linterna y con la otra ahuyenta a dos seres deformes: el Error, con los ojos vendados; y la Ignorancia con orejas de Burro...*³¹⁹.

Bellori describe las cuatro figuras que están presentes en la obra de Rubens (fig.77), de las cuales Palomino (fig.78) toma tres (la ignorancia, el error y la herejía) y prescinde de la figura del demonio.

³¹⁸ (PALOMINO A. , 1947, p.727)

³¹⁹ (BELLORI G. , 2005, p.135)



Fig. 77. P.P. Rubens, detalle *el Triunfo de la Iglesia*. *La ignorancia con orejas de burro; el error con los ojos vendados y la herejía con los cabellos de serpientes*. Una cuarta figura bajo las ruedas de rasgos simiescos Bellori la describe como el Demonio. Museo Nacional del Prado.

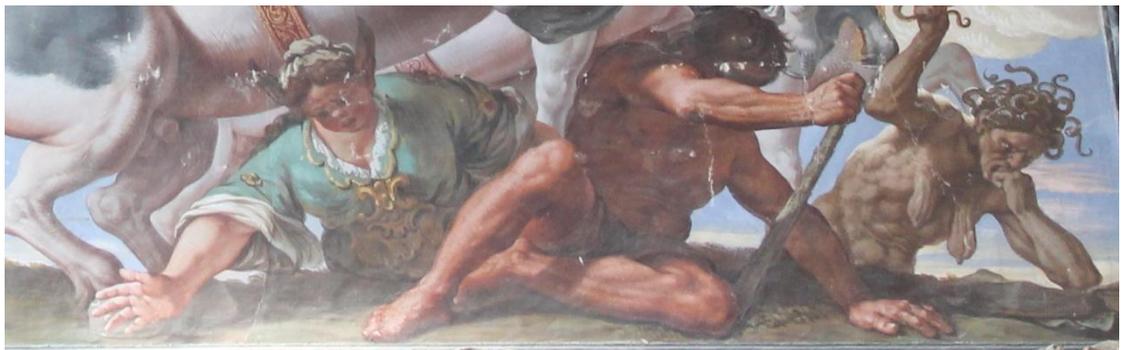


Fig. 78. Palomino (de izq. a dcha): *La ignorancia, el error y la herejía*.

La ignorancia (fig.78)

En la descripción Palomino la refiere como:

*Una mujer con rostro deforme y carnoso, coronada de amapolas, vestida suntuosamente de oro y piedras preciosas, cuya moralidad se deja entender bastante...*³²⁰

El autor nos remite a Ripa (en esta edición no va acompañada de imagen):

Donna con faccia carnosa, difforme, & cieca, in capo havera una ghirlanda di Papavero, camminando scalza..., vestida suntuosamente d'oro, & di gemme ...

³²⁰ (PALOMINO A. , 1947, p.731)

*Il pomposo vestido è trofeo dell' ignoranza... La ghirlanda di papavero significa il miserabile sonno della mente ignorante*³²¹

Palomino sigue textualmente la descripción de Ripa y añade su opinión moral de la figura, que es una de las características del lenguaje alegórico del autor. También tendría en cuenta la descripción que hizo G. Bellori: *la Ignorancia con orejas de Burro...*³²² Realmente parece que Palomino siguió la sugerencia, además de tener el modelo en la obra de Rubens.

Las orejas de burro es una acepción generalizada de la ignorancia cuyo origen proviene del *Juicio de Salomón*. Una de las representaciones más habituales de este personaje se encuentra en la de *La calumnia de Apeles*, que analiza en su libro Cristina Fontcuberta³²³ (fig.79) y que ilustra en la portada con el grabado de Cornelis Cort (1533-1578) sobre un dibujo de F. Zuccarri (1542-1609).

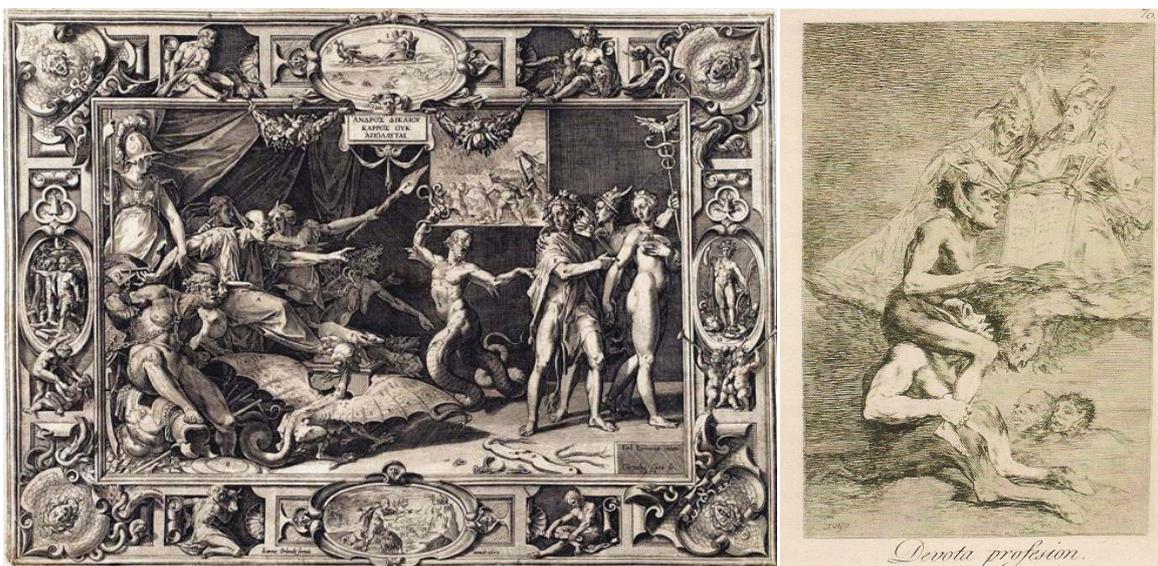


Fig. 79. Grabado de C. Cort *La calumnia de Apeles* (1572) a partir del dibujo de F. Zuccarri; y Goya, *Devota profesión*, Capricho (70), Aguafuerte, 1799. Museo del Prado

Esta acepción de la ignorancia es recogida años más tarde por Goya en una serie de caprichos que son sátiras al comportamiento humano y que titula genéricamente *asnerías*, o como en este caso: *Devota Profesión* un símbolo de rebeldía frente los que con menos razón pretender imponer su criterio (fig.79). Palomino además de caracterizar a su figura con las orejas de burro, otros de los aspectos que subraya para reflejar la idea sobre la *moralidad* del personaje

³²¹ (RIPA C. , 1976, p.240)

³²² (BELLORI G. , 2005, p.135)

³²³ (FONTCUBERTA, 2011)

(ACIDINI, 2009-2010).

El asunto de *la calumnia de Apeles* es la acusación por envidia del pintor griego Antifilos a su colega Apeles. Se le acusaba de provocar una revuelta contra el rey egipcio Ptolomeo IV por lo que fue encarcelado, obteniendo la libertad cuando un auténtico líder de la rebelión manifestó la inocencia del pintor. El rey rehabilitó a Apeles y le concedió a Antifilos como esclavo, realizando el artista una obra en referencia a su caso. Uno de los primeros en tratar el tema fue Sandro Boticelli, *La calumnia de de Apeles* (1495).

femenino, son los rasgos de decadencia física, la ropa y las joyas, para lo cual pudo tener presente algunas de las pinturas venecianas que decoraban el Alcázar, sobre personajes históricos o mitológicos, pues existe cierto paralelismo, por ejemplo con la obra de Veronés³²⁴.

El error (fig.80)

Palomino describe el error como un:

*Hombre tosco en hábito de caminante, o peregrino, vendados los ojos, tentando con un bordón para hallar el camino. Los ojos vendados, demuestran la ceguera del entendimiento, así como el bastón demuestra el sentido, con cuya guía, sin la dirección del discurso, es preciso caer en muchos errores*³²⁵

Palomino coincide con la descripción del texto de Ripa, que no va acompañado de xilografía en la edición que creemos que utilizó³²⁶; con lo cual, para la ejecución lo más probable es que se inspirase en Rubens.



Fig. 80. (de izquierda a dcha): Martínez del Mazo. Copia de Rubens: *Hércules y la Hidra*. Detalle del error del *Triunfo de la Iglesia*. Palomino: *el error*.

Palomino toma de Rubens dos posibles fuentes: una, la serie de frescos para decorar las estancias del Alcázar (h. 1635-1640), con escenas mitológicas en relación a Hércules. Existe una copia ejecutada por Martínez Mazo de la obra de Rubens; la segunda, la referencia del

³²⁴ Obras del P. Veronés en la que contrapone *el Vicio y la Virtud* (h. 1580).Museo Nacional del Prado que estaba en el Alcázar de Madrid, antiguo Palacio Real. Otro posible referente podría ser la alegoría de *la Sabiduría y la fuerza (Wisdom & strength)* (h. 1580) que remite a Hércules y cuya figura también utiliza como referencia en la caracterización del error, contigua a la ignorancia, Colección Frick New York, online.

³²⁵ (PALOMINO A. , 1947, p.731)

³²⁶ (RIPA C. , 1976, p.146)

Triunfo de la Iglesia, con la que muestra grandes similitudes (fig.80). Respecto a la primera, la imagen nos remite a la figura de Hércules por la robustez de su musculatura, así como por sus atributos de la clava o bastón y por la capa de aspecto leonado que lo cubre. En la segunda, *el error* es el personaje aparece con los ojos vendados. Palomino crea su alegoría sumando atributos que están presentes en ambas obras de Rubens, de la primera (los frescos) la clava y el bastón y de la segunda los ojos vendados. Además el personaje aparece abatido bajo las pezuñas de la cuadriga con lo que esta simbolizando el poder de los predicadores capaces de derribar al error.

La herejía:

Según la descripción del autor la alegoría corresponde a:

*Una vieja seca y flaca de espantoso aspecto, los cabellos de áspides enroscados demostrando sus pensamientos nocivos. El pecho descubierto, las tetas pendientes, secas y arrugadas incapaces de dar nutrimento saludable. Tendrá en la mano izquierda un libro medio abierto, de donde se ven salir áspides; y con la mano derecha estará en acto de arrojar algunos áspides, solicitando introducir sus infernales sectas*³²⁷.

Palomino también cita a C. Ripa³²⁸ y toma de él la descripción y la figura que aparece en la xilografía (fig.81); sin embargo, llama la atención que incorpora un gesto que no está presente en la ilustración, y es que aparece mordiéndose los puños. Palomino hace especial énfasis en este aspecto cuando cita: *y la herejía, que rabiosa se morderá las manos, viendo su ruina, rasgados sus papeles, y los falsos dogmas de sus libros*³²⁹.

Esta actitud que no está presente en la alegoría de la herejía, y Palomino la recoge de la descripción que Ripa hace de la envidia (no se acompaña de xilografía) que en una de sus entradas:

*...si tenga una mano alla bocca, nel modo che sogliamo le donne sfacendate in bassa fortuna, guardi con occhio torto in disparte, haverà apresso un cane magro, il quale come da molti effetti si vede è animale invidiosissimo, e tutti gli veni de gl'altri vorrebe in se solo, anzi racconta Plinio nel lib. 25. Cap.8.*³³⁰

Palomino compone la figura a partir de suma de ambas alegorias de Ripa (herejía y envidia) (fig. 81).

³²⁷ (PALOMINO A. , 1947, p.731)

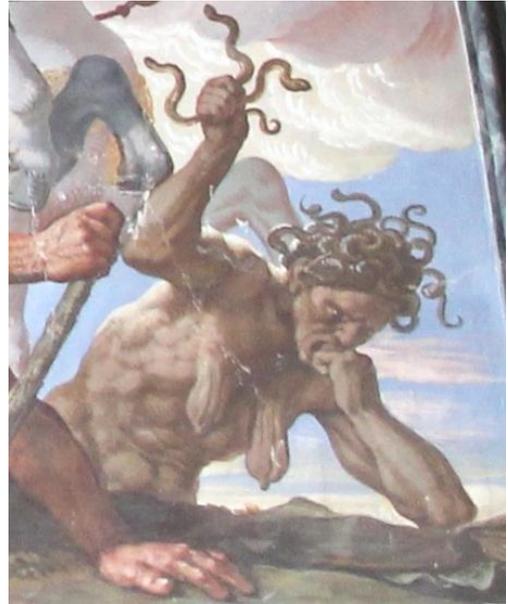
³²⁸ (RIPA C. , 1976, p.233)

³²⁹ (PALOMINO A. , 1947, p. 727)

³³⁰ (RIPA C. , 1976, p. 262)



Fig. 81. C. Ripa, *la herejía*



Palomino, *La herejía*

Palomino muestra su preocupación por este tema de la herejía y repite esta figura en contraposición a la fe, en cuatro de sus obras, lo que demuestra su inquebrantable interés en la defensa de la fe católica mostrando en diferentes contextos una actitud beligerante contra los movimientos heterodoxos y heréticos según la Iglesia católica. En todos ellos existe una utilización del modelo literario y visual de Ripa, aunque no podemos corroborarlo en todos los casos mediante imágenes (dos no se conservan: el Patio del Buen Suceso y El Paular) y para San Nicolás sólo había creado la idea para su discípulo Vidal, en la actualidad está muy deteriorada y no permite su identificación.

En el caso de la alegoría de la ignorancia³³¹, también la había utilizado en la decoración del patio del Buen Suceso en Madrid, asociándola como una manifestación más de estas ideas heréticas; pues según Santo Tomás: la herejía es un error del entendimiento.

A diferencia de Rubens, Palomino sitúa estas figuras debajo de los caballos (los dominicos) quienes asumen el protagonismo de luchar contra todos los movimientos heterodoxos.

2.1.6. Los vicios vs. los pecados capitales

Otro conjunto de figuras en oposición a las virtudes lo constituyen los vicios. Hemos visto las representaciones de las virtudes cardinales y teologales, siete en total, a las que Palomino contrapone los siete vicios. En la *Summa Teológica* Santo Tomás define a los hábitos buenos como virtudes, en contraste con los hábitos malos que son los vicios y como éstos pueden conducir al pecado o pecados capitales.

³³¹ (PALOMINO A. , 1947, p.669)

Palomino representa los siete vicios mediante siete animales que los simbolizan:

[Las virtudes] *por cuyo medio destruye, y avasalla los vicios, que en la parte inferior del carro van atropellados de sus ruedas, figurados en los animales, que los simbolizan*³³².

Nuestro autor relaciona cada pecado capital con un animal que lo simboliza (fig.82) y basa sus alegorías según sus fuentes literarias: Plinio *Historia Natural* y en Piero Valerio *Hyeroglifica*.



Fig. 82. *Los siete animales que simbolizan los vicios: oso, avestruz, pavo, lobo, cabra, perro y tortuga*

Cuando analizamos las alegorías de Palomino vemos que todas tienen una referencia en los textos y en los atributos de las xilografías de la *Iconología* de Ripa:

Animal	Vicios	Referencias de Ripa : textos y figuras que las ilustran
Oso	Ira	Ripa, solo texto: oso relación con la ira ³³³ .
Avestruz	Gula	Ripa, cita como fuente a Alciato: relación la gula con el avestruz/ grulla ³³⁴ .
Pavo	Soberbia	Ripa, atributo de la arrogancia: el pavo significa la arrogancia siendo una especie de soberbia ³³⁵ .
Lobo	Avaricia	Ripa, atributo de la avaricia ³³⁶ .
Cabra	Lujuria	Ripa, atributo libidinoso o de la lujuria ³³⁷ .
Perro	Envidia	Ripa, solo texto, perro relación con la envidia ³³⁸ .
Tortuga	Pereza	Ripa, relación con el carácter flemático por el agua ³³⁹

³³² (PALOMINO A. , 1947, p.726)

³³³ (RIPA C. , 1976, p.264)

³³⁴ (RIPA C. , 1976, p.209)

³³⁵ (RIPA C. , 1976, pp.29-30)

³³⁶ (RIPA C. , 1976, p.35)

³³⁷ (RIPA C. , 1976, p.315)

³³⁸ (RIPA C. , 1976, p.262)

³³⁹ (RIPA C. , 1976, p.87)



Fig. 83. Ripa. El pavo (*la soberbia*); el lobo (*la avaricia*); la cabra (*lujuria*) y la tortuga (*la pereza*)

Los vicios o Pecados Capitales han sido representados por animales, asimilando determinados comportamientos con las conductas humanas. Según Esteban³⁴⁰, el origen de estas representaciones se origina en la Edad Media. Pero no siempre han sido representaciones unívocas: de un animal concreto como símbolo de un vicio determinado. En la iconografía ha existido una polisemia a la hora de asociar un animal con un vicio determinado y existen asociaciones diversas: *la soberbia* con el león, el águila o como en Palomino realiza con el pavo real. El pavo real es un ave procedente de países exóticos de la India e Irán, y la magnificencia u ostentación que hace el macho al desplegar su cola es la metáfora por excelencia de la vanidad y la arrogancia. *La avaricia* con un topo, la ardilla o con el lobo como en este caso. *La lujuria*: con el carnero, la paloma, el conejo, o la cabra como en este fresco. *La ira*: con el lobo, el león o con el oso como Palomino. *La gula*: con el cerdo o el avestruz, en este caso. *La pereza* con el asno, el búho, el caracol o la tortuga que es la asociación que Palomino toma C. Ripa de su figura de la *acidia*.

Respecto a *La envidia*: con el perro ha sido bastante común. Según Ripa: [invidia]: *haverà apresso un cane magro, il quale come da molti effetti si vede è animale invidiosissimo, e tutti gli veni de gl'altri vorrebe in se solo, anzi racconta Plinio nel lib. 25. Cap.8*³⁴¹ Ripa también hace una referencia a Alciato en su alegoría de la envidia³⁴². El Bosco en su pintura sobre *los pecados capitales* también representa la envidia con el perro. Este tema de la envidia ha sido estudiado específicamente por Pedraza *Los emblemas de la envidia*³⁴³, quien

³⁴⁰ (ESTEBAN LORENTE, 1990) destaca la importancia que E. Mâle da a un manuscrito francés de h. 1390 en que eran frecuentes estas representaciones de los vicios cabalgando sobre los animales alegóricos. Así, la *Soberbia* sobre un león, la *Envidia* sobre un perro, la *Ira* sobre un oso, la *Pereza* sobre un asno, la *Avaricia* sobre un topo, la *Gula* sobre un lobo o la *Lujuria* sobre un carnero.

³⁴¹ (RIPA C., 1976, p. 262)

³⁴² (RIPA C., 1976, p. 262)

³⁴³ (PEDRAZA, 1991, pp.305-332)

encuentra su origen en la obra de Vaenius (Amberes, 1603) y también lo recoge Morales³⁴⁴ como perteneciente a la obra *Moralia Horatiana* (1635).

En esta línea, existen otras representaciones de grabados del siglo XVII, que siguen el modelo de Ripa, lo que confirma la incorporación y difusión de este nuevo lenguaje visual.

El tema de los vicios y su relación con los animales también había sido tratado por Valdés Leal *Finis Gloria Mundi*³⁴⁵. Valdés en el año 1672 realizó una estancia en Córdoba, donde Palomino fue a visitarlo, lo relata en la biografía del pintor, quien debió dejar huella en nuestro autor. Palomino conocía esta obra de Valdés, el habla de ella como *cosas maravillosas*³⁴⁶.

Palomino insiste en la tarea edificante de los dominicos y sitúa las figuras de los vicios arrolladas por las ruedas de la carroza de la Iglesia. En la imagen, (fig.82, p.131)), en las ruedas del carro, se encuentra la firma del pintor: *Regis pictor Ant. Palomino f. 1705*.

2.1.7. Los dominicos : Santo Domingo y Santo Tomás de Aquino

Otro de los grupos pictóricos fundamentales de este fresco lo constituyen las figuras de los santos dominicos más representativos que adquieren un gran protagonismo en la composición, destacando la figura de Santo Domingo de Guzmán (fig.84) como fundador de la orden. Palomino lo sitúa en el centro de la composición estableciendo un puente entre el mundo de la Iglesia militante y la triunfante. Este vínculo lo forma enlazando la figura del Santo con la devoción del rosario y la virtud de la esperanza:

*La devoción, excitándolas a la del rosario; y la Esperanza que está asida al rosario que tiene en la mano el glorioso patriarca Santo Domingo, señalando a la Virgen*³⁴⁷.

³⁴⁴ (MORALES MARIN, 1984, p.137)

³⁴⁵ La obra: *Finis Gloria Mundi* (1672) Hospital de la Caridad de Sevilla; en la balanza del juicio final, en el platillo denominada del *Nimas* coloca los animales simbólicos de los vicios o pecados capitales y están: el pavo real (*la soberbia*); el murciélago sobre el corazón (*la envidia*), el perro (*la ira*), el cerdo (*la gula*), la cabra (*la avaricia*), el mono (*la lujuria*) y el perezoso (*la pereza*). Este conjunto de animales es diferente que el que propone Palomino lo que confirma la variabilidad de significados. También Valdés Leal contrapone en la balanza de *Ni menos las virtudes*³⁴⁵, esta antítesis es también otra de las formas que Palomino utilizó. Palomino conocía esta obra de Valdés, el habla de ella como “*cosas maravillosas*”.

³⁴⁶ (PALOMINO A. , 1947, p.1054). En 1672 Juan Valdés se encontraba en la ciudad de Córdoba y Palomino comenta que en aquel momento no había encontrado a nadie que le pudiese orientar en su afición pictórica y que acudió a mostrarle sus dibujos a Valdés: *donde yo llevado de mi afición; aunque muchacho [17 años], le visité, y viendo algunos ligeros principios míos de aquella edad; ...me dio algunos documentos para mi gobierno, que estimé y apreció mucho, como de hombre verdaderamente erudito, y práctico en la facultad”*.

³⁴⁷ (PALOMINO A. , 1947, p.726)



Fig. 84. Santo Domingo de Guzmán que sostiene en su mano el rosario y un ángel que sujeta la cruz tetralisada en blanco y negro, símbolo del Santo y de los dominicos.



Fig. 85. Anónimo. *Retablo de Santo Domingo de Guzmán. Detalle. MNAC.*

Uno de los primeros ejemplos de la iconografía de Santo Domingo de Guzmán, corresponde al primer cuarto del siglo XIV, al Retablo de *la vida de santo Domingo de Guzmán*. En este detalle se muestra el extremo del astil que porta y que termina en una flor de lis (fig.85).

Respecto a los antecedentes más inmediatos para la iconografía de Santo Domingo, Palomino conocería las obras de Zurbarán (1635-1640) y de C. Coello (1685). La diferencia respecto a su maestro Coello (fig.86) es que Palomino sustituye el libro que es bastante constante en todas las representaciones del santo, por el rosario. Coello muestra los extremos en flor de lis de la Cruz de forma más esquemática; mientras que Palomino subraya las formas de los extremos de la cruz. En ambos casos es del color blanco-negro de la orden de los Predicadores. Por otra parte, este puente que establece Palomino con Santo Domingo entre el ámbito terrenal y la gloria lo subraya desde el punto de vista compositivo, siguiendo también la obra de Coello, *San Agustín* (1684), en el que el santo está en diagonal y con los brazos abiertos e indicando con su mano la dirección de la Virgen, así como con el báculo (fig.86).

El color del hábito dominico lo trasladan ambos pintores a la piel bicolor del perro que acompaña al santo.

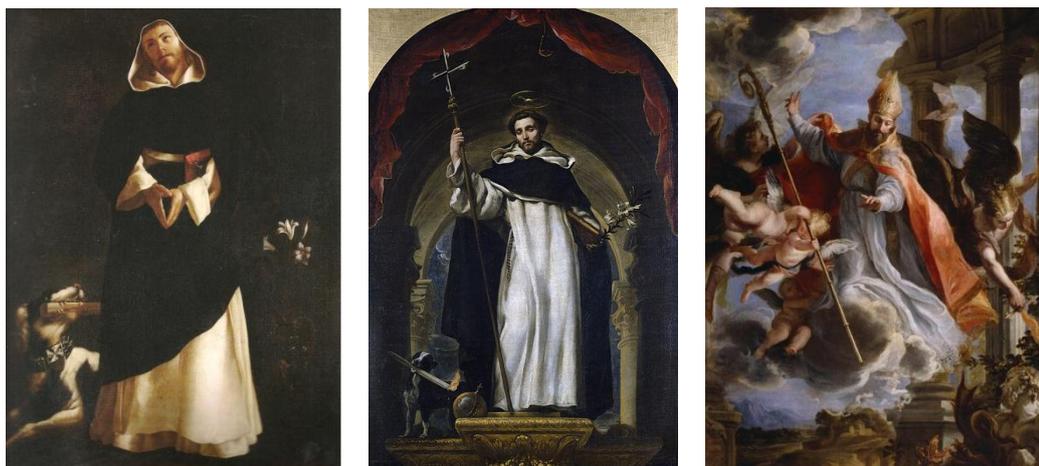


Fig. 86. Zurbarán. *S. Domingo de Guzman* (h.1635-1640) El legado casa de Alba; C. Coello. *Santo Domingo de Guzmán* (1685). Oleo 240 x 160 cm. N° inv. P00662. No expuesta. Museo Nacional del Prado. C. Coello, *El Triunfo de San Agustín* (1684). Óleo sobre lienzo, 271x203 cm. n° in. P00664, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Santo Tomás de Aquino:

A la derecha de la alegoría de la Iglesia, Palomino sitúa al teólogo dominico más preeminente: Santo Tomás de Aquino, con el objeto de subrayar el carácter doctrinal y la importancia de los dominicos en la doctrina de la Iglesia militante.

*El doctor Angélico con la pluma en la mano, y un libro en la otra, mirándola con semblante grato, para enriquecerla, y adornarla con las preciosas joyas de su sabiduría; guarneciéndola con los incontratables baluartes de su doctrina; y fendiéndola de sus enemigos con los fulminantes cañones de sus plumas*³⁴⁸.

La imagen de Santo Tomás (fig.87) muestra los atributos iconográficos tradicionales, la pluma, el libro, el sol radiante y la cadena aurea y que se han establecido a lo largo del tiempo. Tenemos algunos ejemplos desde el siglo XV, primero incorporan el sol radiante en el pecho del santo: B. Gozzoli *El triunfo de Santo Tomás* (1471) o Filippo Lippi, *Visión de Santo Tomás* (1489) en el fresco de Santa María sopra Minerva en Roma. Posteriormente, este atributo también aparece en las imágenes de Rubens, Alonso Cano o Murillo. Sin embargo, el referente más próximo para Palomino sería la obra de Zurbarán, *La Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* (fig.87), destinada al Colegio de Santo Tomás de Aquino de Sevilla, que Palomino pudo conocer, pues la imagen tiene grandes similitudes, además de la actitud del santo mirando hacia el cielo, de donde recibe la inspiración divina para sus escritos, aparecen los

³⁴⁸ (PALOMINO A. , 1947, pp.725-6.)

mismos atributos: el sol, símbolo de la doctrina se identifica con la sabiduría y la verdad; al mismo tiempo crea una relación de analogía con en la alegoría de la verdad que está al lado, donde el sol representa la verdad que ama la luz. Según Interián de Ayala, el simbolismo de la cadena aurea y un sol también de oro, surgieron de las sentencias que él escribió³⁴⁹.



Fig. 87. Izq. A. Palomino. Detalle. S. Tomás de Aquino. Dcha. F. Zurbarán, *Apoteosis de Santo Tomas* (h. 1631). Detalle. Óleo sobre lienzo 486x385cm. Museo de Bellas Artes. Sevilla.

2.2. LA IGLESIA TRIUNFANTE

Palomino se limita a describir la composición y las figuras que forman parte de la Iglesia triunfante, pero no su descripción, como en los Desamparados, pues centra su interés en los argumentos ideales o metafórico. Sigue el mismo esquema compositivo de Valencia. En la parte superior del fresco sitúa una serie de personajes que de forma genérica pertenecen a los bienaventurados que han conseguido acceder a la Gloria por la intervención de Jesucristo y sus buenas obras:

Donde los justos logran la corona de la bienaventuranza, que es el premio, que se granjearon en esta vida por sus buenas obras con los méritos de Jesucristo, logrando, la visión beatífica, y posesión de Sumo Bien...que se describe en la parte superior de este sitio³⁵⁰.

La figura que preside la gloria es la Santísima Trinidad y a ambos lados la Virgen y San Juan Bautista, seguidos por un cortejo de vírgenes, mártires, apóstoles, los santos específicamente de la orden de los Predicadores y San Esteban patrono de los dominicos:

³⁴⁹ (INTERIÁN DE AYALA J. , 1782, T. II, p.127)

³⁵⁰ (PALOMINO A. , 1947, p.727)

Se pondrá la Trinidad Santísima en lugar eminente, ..., a la mano derecha estará María Santísima intercediendo por los viadores de este mundo; ..., y al otro lado San Juan Bautista; ...a María sigue el coro de las vírgenes, y a Cristo los apóstoles ; y al Bautista el de los mártires, y cercano al trono del Señor, el gloriosos protomártir San Esteban intercediendo por esta religiosa familia...Siguen los confesores, mártires , y los santos de esta ilustrísima ciudad y universidad celebérrima, lo restante variedad ángeles en coros de música, y otros con palmas...³⁵¹.

Palomino no hace más referencias ni literarias ni visuales a los personajes que componen la Iglesia triunfante, dándolo por innecesario dada la cultura religiosa del momento. Todas las figuras tienen la misma disposición e iconografía que en la bóveda de los Desamparados de Valencia, por lo que sólo analizaremos las incorporaciones o las diferencias con los ya mencionadas, así como también haremos referencias puntuales a los modelos que iconográficos que pudo utilizar.

La Santísima Trinidad

La gloria está coronada por la Trinidad. Palomino utiliza el modelo en la decoración de la bóveda de Nuestra Señora de los Desamparados en Valencia que él mismo había propuesto. Si comparamos las dos imágenes observamos que el modelo es el mismo y que sólo varía mínimamente, como en el caso del triángulo simbólico de la Trinidad, que primero, en Valencia, le coloca como un vínculo de unión entre las tres figuras de acuerdo con el dogma y en Salamanca lo sitúa sobre la cabeza de Dios Padre; o el globo terrestre que también la desplaza hacia la derecha y donde asienta su cetro el Creador (fig.88)



Fig. 88. A la izquierda: Palomino. *La Santísima Trinidad* (1701), Iglesia de la Virgen de los Desamparados. Valencia. A la derecha: Palomino, *Santísima Trinidad* (1705). Salamanca.

³⁵¹ (PALOMINO A. , 1947, p.727)

La virgen



Fig. 89. *La Virgen de los Desamparados. Valencia.*



La Virgen en Salamanca.

También utiliza como referente la Virgen de los Desamparados en Valencia (fig.89). Palomino toma este modelo y lo recrea en todas sus representaciones adaptándolo al contexto. En ambos casos, Valencia y Salamanca, la representación de la virgen está situada al lado de su hijo y ejerce la función de mediadora. En este caso en particular, presenta a la virgen con el atributo del cetro, a diferencia de los Desamparados donde la Virgen porta las azucenas y acoge bajo su manto a los *inocentitos* confiriéndole el carácter de cobijar a los desamparados.

Santos y mártires dominicos (fig.90).



Fig. 90. *Santos y mártires dominicos*

Los santos que introduce en este fresco han sido elegidos para ensalzar la labor específicamente de los Dominicos. Palomino les hace protagonistas atribuyéndoles el papel de

mediadores para acceder a la Iglesia triunfante. Para ello se sirve de las iconografías que indican que es la orden de los Predicadores la que conduce la Iglesia por medio de sus ministros. Además de Santo Domingo de Guzmán y Santo Tomás de Aquino, también da relevancia a los santos y mártires dominicos y que podemos reconocer por sus atributos iconográficos. De izquierda a derecha: San Esteban bajo cuya advocación está el templo, mártir dominico (protomártir, principios siglo I) que muestra como atributo las piedras que representan su martirio y dalmática. También fue pintado C. Coello y se encuentra en el retablo del altar mayor realizado por Churrigera. San Antonino de Florencia (1389-1459) cuya imagen iconografía corresponde al atributo de la balanza y la capa pluvial. San Jacinto de Polonia (finales siglo XII- 1257) con la Custodia y la escultura de la Virgen con el niño. San Pedro de Verona (h.1205-1252) de espaldas, con una palma con las tres coronas. En otra imagen de la bóveda de Nuestra Señora de los Desamparados lo representa con el cuchillo en la cabeza. San Vicente Ferrer (1350-1419) con el dedo índice levantado. El beato Enrique de Suso (1300-1366), también dominico, muestra en el pecho el anagrama IHJ y los clavos de la pasión. El referente se encuentra en Zurbarán: Beato Suso (h.1636-7). Museo de Bellas Artes de Sevilla [inv.CE0172P]. En el margen de la composición, no se ve en esta imagen, el Papa S. Pío V (1504-1574) de perfil con birreta de terciopelo, miembro también de la orden dominica. En un segundo plano, homenaje a Santos Franciscanos: San Francisco de Asís (1181/2 -1226) con estigmas de la pasión y a su lado San Antonio de Padua (1195-1231) franciscano imberbe y con la azucena. En un tercer plano, la parte superior, San Lorenzo (225-258) con la parrilla y a su lado San Sebastián (256-288) con el torso desnudo. También en un segundo plano esta San Juan Bautista (5 AD-36 DC) y San José con la vara florida.

Vírgenes y Santas dominicas (fig.91)



Fig. 91. *Vírgenes y santas dominicas*

En un primer plano la Virgen a la que siguen las santas y mártires dominicas. Santa Catalina de Siena con la corona de espinas, el corazón en la mano y los estigmas; al lado, santa Rosa de Lima con la corona de rosas; al lado, Santa Catalina de Alejandría con el atributo de la espada con la que fue decapitada; detrás Santa Teresa de Jesús con la pluma y al lado una con un atributo que parece un tarro de esencias la Magdalena.

Detrás, en segundo plano los apóstoles: San Andrés con la cruz en aspa de su martirio; San Bartolomé: con el cuchillo con el que lo despellejaron; San Matías con la lanza.

Los referentes pictóricos de Palomino, para sus imágenes religiosas se basan en las representaciones iconográficas existentes en España desde el siglo XIV, y tiene sus precedentes próximos en autores de la escuela española con los que hay muchas similitudes: P. Berruguete, F. Pacheco, F. Zurbarán o C. Coello. Las figuras que despliega Palomino en este fresco de Salamanca pudieron ser la base sobre la que unos años después su sobrino realizara una serie de grabados de Santos y Santas dominicas. Esta serie, en su mayoría está firmada Palomino *sculpit* y corresponden a Juan Bartolomé Palomino (h. 1750). Existe gran similitud entre las imágenes pictóricas que están presentes en este fresco con estos grabados realizados por su sobrino³⁵².

3. UNA MIRADA INTERNACIONAL: RAFAEL, RUBENS, GIORDANO Y BONAIUTI. MODELOS VISUALES E INFLUENCIAS PICTÓRICAS.

Para analizar la obra de Palomino como experto en pintura, no podemos eludir analizar todas las fuentes visuales, aunque él se limite a exponer como fuente básicamente la *Iconologia* de Ripa. La obra de Salamanca es una obra más madura (1705) y con frecuencia utiliza como referentes visuales otras fuentes, no sólo de su entorno como había ocurrido en Valencia sino, que muestra una mirada mas abierta al exteriores que él conoce bien por estampas, por los libros o por la obra “in situ”. Gracias a su forma meticulosa de trabajar ha dejado constancia de las referencias literarias y visuales que exponía para otros pintores, han sido las mismas que él ha utilizado.

Las estampas: Rafael

Entre las obras que Palomino recomienda a otros pintores se encuentra la obra de *Rafael de Urbino en las célebres pinturas del Vaticano*³⁵³. Cita la *Sala della Signoria*, sin hacer referencia explícita a ninguna obra en concreto. Nombra estas pinturas pero no debía

³⁵² . www.dominicos.org/grandes-figuras/santos/san-antonino-de-florenzia

³⁵³ (PALOMINO A. , 1947, p. 649)

conocerlas directamente pues no costaba que realizara ningún viaje fuera de España. El medio por el cual debió tener noticia de la obra fueron las estampas, que el mismo recomendaba, y entre sus modelos están las de Rafael (fig.92): *estampas de las más selectas: como las galerías de Aníbal [Carracci], de Rafael, de Cortona, Lanfranco, obras de Polidoro, y Dominichino* ³⁵⁴. Las estampas de estos autores se habían convertido en una referencia para los pintores y existían varios grabados de esta obra que se habían difundido durante los siglos XVI y XVII.



Fig. 92. Grabado de autor desconocido. *La disputa del Sacramento*. Publicado en Roma por Ant^o Lafreÿ, [entre 1544-1577]. Imagen por cortesía del Palacio Real. Biblioteca Real. Madrid. N^o inv. IX/M202 (112).

Palomino toma como referencia la obra de la *Disputa del Sacramento* (1510-1511) que debió conocer por las estampas, posiblemente en la Biblioteca Real, puesto que existen tres grabados del tema, uno del siglo XVI de Antonio Lafréry [Lafreÿ] (fig. 92); y otros dos anónimos del siglo XVII.

Rafael crea una composición equilibrada formada por dos ejes uno vertical con la Santísima Trinidad y la eucaristía en el centro y otro eje horizontal que define dos espacios bien definidos, separados por un plano de nubes y cabezas de ángeles. En la parte superior sitúa la equivalente a la Iglesia triunfante y en el inferior la militante³⁵⁵. Palomino toma como

³⁵⁴ (PALOMINO A. , 1947, p.528)

³⁵⁵ La iglesia triunfante está ubicada en un espacio a modo de bóveda celeste en dos semicírculos; en el centro la Santísima Trinidad, según el modelo renacentista de tipología vertical: el Padre en la parte superior; debajo el Hijo redentor y en un plano inferior el Espíritu Santo. De forma tradicional sitúa a la Virgen a la izquierda y a S. Juan Bautista a la derecha, (como lo hará Palomino); a cada lado, seis figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento. En la Iglesia militante, el altar con la Hostia en el centro de la composición. A ambos lados, figuras de los padres y doctores de la Iglesia, e incorpora personajes contemporáneos que han sido identificados, que están representados en actitud gesticulante debatiendo y con libros, expresando las disputas intelectuales y teológicas que estaba viviendo la Iglesia en aquel momento, en relación al misterio del sacramento de la Eucaristía de donde viene el nombre del fresco. Las mentes teológicas más penetrantes rinden tributo a esta

referencia básicamente la composición. Al igual que Rafael articula en por medio de un plano, dos ámbitos separados espacialmente: en el superior sitúa la Iglesia triunfante y en el inferior la militante y al mismo tiempo relacionados. La Trinidad vertical de Rafael, Palomino la sustituye por la Santísima Trinidad en Gloria. La Eucaristía, que es el centro de la composición en Rafael, representa una disputa respecto al tema de la transustanciación; mientras que en Palomino adquiere una visión de dogma sostenido por la propia Iglesia y los dominicos.



Fig. 93 Izq. Rafael. *Disputa del Sacramento* (h. 1510-1511). Fresco, estancia de la Signatura, Museo del Vaticano, Ciudad del Vaticano. Dcha. Palomino *La Iglesia triunfante y la Iglesia militante* (1705). Iglesia de San Esteban, Salamanca.

Palomino se aleja del equilibrio y la simetría renacentista para construir una composición más compleja de acuerdo con el gusto barroco, aunque mantiene las coordenadas básicas de la composición con dos ejes de coordenadas, uno vertical y otro horizontal. El eje vertical define la centralidad del tema mientras que el horizontal sitúa los dos niveles que configuran: la Iglesia: la Iglesia militante (abajo) y la Iglesia triunfante (arriba).

También de Rafael hemos visto que utiliza las referencias pictóricas de las virtudes Cardinales, también de las estancias palatinas; y de las virtudes Teologales, en la Galería Borghese, cuyas obras debía conocer igualmente por grabados.

Estampas de la alegoría de la Iglesia y el carro triunfal:

Los carros de triunfo provienen de la tradición romana como homenaje a los vencedores de las batallas y se vienen representando desde entonces, y como testimonio tenemos el relieve de Marco Aurelio (fig. 94).

verdad. Este debate sobre la Eucaristía en la iglesia militante, Rafael lo pone en relación de forma especular con la figura del hijo redentor en la Iglesia Triunfante, Cristo por medio de la transustanciación se hace carne en la Eucaristía.



Fig. 94 .Izq. Relieve del momumneto a Marco Aurelio, h. 179 d C.; Dcha. *Charitas, Fides, Spes*/ Martin de Vos inven, Adrian Collaert excu. [Anvers?]: Philip. Galle excu., [entre 1575-1612]. 1 lám. 230x299 mm. UB. Reservas. 07 B-Et-XVI-Collaert, Adrian.994.

Posteriormente se siguieron representando en escenas simbólicas de Triunfos civiles como la entrada triunfal de Alfonso el Magnifico en la ciudad de Nápoles, y se hizo muy común en fiestas religiosas sobre todo en el Corpus Cristi. Estas escenas estaban recogidas en grabados que Palomino³⁵⁶ debió de conocer como la obra de Martín de Vos³⁵⁷ (fig. 94), específicamente pudo manejar la serie de cuatro grabados en que se recogían las representaciones alegóricas y éste en particular la alegoría de las virtudes teologales (1578-1600). Este grabada aporta otro de los elementos compositivos que utiliza Palomino: la carroza triunfal con las virtudes teologales: la caridad que muestra una cadena que está circundando a la Iglesia y el carro triunfal que es tirado por la fe y la esperanza. Existen varios elementos que muestran analogía con la alegoría de Palomino. En este caso es la caridad la que encadena los tres estamentos: real, eclesiático y civil, y el carro es tirado por la fe y la esperanza, mientras que Palomino es la caridad. Por otra parte aparece el pélcano alimentando a las crías como símbolo de la caridad, que refuerza la imagen que hemos visto en el emblema de los Desamparados en Valencia.

³⁵⁶ (PALOMINO A. , 1947, p.101). Palomino se refiere erróneamente a Martín de Vos (1532-1603) como discípulo de Rubens (1577-1640).

³⁵⁷ Collaert, Adrian (1560?-1618) *Charitas, Fides, Spes* / Martin de Vos inven., Adrian Collaert scul., Philip. Galle excu.[Anvers?]: Philip. Galle excu., [entre 1575 i 1612]. 1 lám.; 230x299 mm.

07 B-Et-XVI-Collaert, Adrian.994. Fitxa tècnica, Seminari internacional: *Imatge, devoció i identitat*, UB, novembre 2012. Es pot datar entre 1578-1600, quan Galle tenia el taller a Anvers, lloc d'impressió. La primera edició és del 1585-86 però se'n feren de posteriors.

Otro referente visual y literaria fue la obra de Rubens, al que Palomino cita en el mismo párrafo en que había citado a Rafael. Nombra la obra *El Triunfo de la Iglesia* (1625-1626), (fig. 95)



Fig. 95. P. P. Rubens, *El Triunfo de la Iglesia*, óleo sobre tabla, 86x105 cm. Museo Nacional del Prado.

Palomino conocía muy probablemente esta pintura “in situ” porque se encontraba en la colección de Carlos II. Además de por la descripción que hace Bellori, de la pintura de Rubens en *La Vida de los pintores*³⁵⁸ al que sigue casi al pie de la letra. Esta composición influyó en Palomino según la opinión de Gaya Nuño³⁵⁹. De ella toma la alegoría de la Iglesia en el carro triunfal, y también, como hemos visto, las figuras morales del error, la ignorancia y la herejía, que aparecen pisadas por sus ruedas. Existe gran relación entre la obra de Rubens y Palomino, hasta el punto que algunos detalles del carro como las ruedas son bastante similares. Sin embargo, mientras que en Rubens el tema principal: representa el *Triunfo de la Iglesia* (fig.96) y la defensa de la Eucaristía, en la obra de Salamanca, la diferencia consiste en que estos elementos de la Iglesia de Rubens en Palomino están integrados como parte de la Iglesia militante y forman parte de un conjunto más amplio y ambicioso, incorporando a la composición la Iglesia triunfante.

Por último, el referente más próximo a la obra de Palomino, lo constituye uno de los frescos que pintó Luca Giordano, en la tercera bóveda en la Iglesia del Escorial: *El triunfo de la*

³⁵⁸ (BELLORI, [1672] 2005)

³⁵⁹ (GAYA, 1955)

Iglesia Militante (1693) y que Palomino conoce y recoge en la descripción de la obra del pintor napolitano³⁶⁰ (fig. 96). Estos frescos tienen conexión en uno de los ámbitos de su obra, el de Iglesia militante; por tanto, las referencias se limitan a este ámbito (como también sucedía respecto a Rubens).



Fig. 96. Giordano. *El triunfo de la Iglesia Militante* (1693). Basílica del Monasterio del Escorial. Madrid.

Si comparamos la obra de Luca Giordano con la de Palomino, la primera diferencia radica en el comitente. En el caso de la bóveda de la Basílica del Escorial, el comitente es Carlos II, que Giordano pone en valor al representarlo a Carlos V en el fresco, mientras que Palomino hace protagonistas de su obra a sus clientes los dominicos.

De Giordano observamos influencia sobre Palomino: en las alegorías de la Iglesia (fig. 97), en el carro triunfal rodeado de las virtudes teologales. Los santos padres de la Iglesia conducen los hilos de oro del carro de la Iglesia que recoge Santo Tomás como guía de la Iglesia (fig. 98). Para Palomino será la caridad quien conduzca el carro.

Palomino enfatiza la labor de los dominicos y además del Doctor angélico, incluye a Santo Domingo de Guzmán, San Esteban, Santos y Santas dominicas y de la cuadriga de los caballos blancos y negros.

³⁶⁰ (PALOMINO A. , 1947, pp.1097-8) .Giordano, crea una gran variedad de figuras alegóricas entre las que se encuentran la figura de la Sagrada Teología, y en el extremo de la derecha: la Teología Mística. Sobre la cornisa, trampantojo de figuras de la Ética con unos grillos, la Piedad con una cigüeña y la Oración mental, como dormida y con el corazón.



Fig. 97. Comparación entre las distintas representaciones de la Iglesia. A la izquierda: Rubens, *La Iglesia* (1625). Centro: Giordano, *La Iglesia*, (1693). Dcha. A. Palomino, *La Iglesia*, (1705)



Fig. 98. Giordano. *Santo Tomás*.

Palomino: *Santo Tomás*

Giordano da un paso más que Rubens ampliando el universo de la Iglesia militante y suma los personajes doctores de la Iglesia, aunque hay que tener en cuenta que ésta es una escena aislada que forma parte de un conjunto de alegorías orientadas a la defensa Eucarística.

En suma, Giordano aporta a Palomino elementos figurativos de sus dos obras del Escorial. De *La Gloria de la monarquía española ante la Santísima Trinidad*, en la escalera del Escorial, de esta obra existe referencias en las figuras de: La Trinidad y las virtudes Cardinales; y de la basílica del Escorial: la Iglesia, Santo Tomás y las virtudes Teologales. Palomino trasciende esta idea en el sentido de que es la Iglesia militante la que permite a los católicos poder acceder a la Iglesia triunfante, gracias a las virtudes, la devoción y especialmente a la labor de los dominicos: teólogos y mártires.

Con todas estas referencias Palomino pudo llevar a cabo su programa iconográfico; sin embargo, existe una obra que no cita que presenta realmente grandes concomitancias. Se trata de los frescos de Andrea Bonaiuti *La Iglesia militante y la Iglesia triunfante* (1365-68) en Santa María Novela de Florencia, (hoy conocida como la Capilla de los españoles). En aquel

momento era la sala capitular de la orden de los predicadores. La coincidencia temática y el encargo por la misma orden (los dominicos) hacen que ambas pinturas tengan muchos nexos en común. Esta obra había sido atribuida por Vasari a Simone Martini (1284-1344)³⁶¹ y a Taddeo Gaddi otro de los frescos de esta misma capilla; sin embargo la atribución correcta fue hecha en el siglo XIX y junto a otros datos documentales que demuestran que la autoría de la obra corresponde a Andrea Bonaiuti, todo ello fue recogido y publicado recientemente por Norman³⁶². Para analizar las relaciones de esta obra con la de Palomino hemos consultado la bibliografía existente sobre la obra de Bonaiuti³⁶³ que es muy escasa y ninguna que lo relacione con la obra de nuestro autor. Respecto a la hipótesis de que la conociera nos preguntamos el ¿cómo?. Una posibilidad es que la conociera a través de la descripción de Vasari al que él cita entre sus fuentes³⁶⁴. El florentino describe sucintamente los frescos como la representación de la religión y de la orden de los dominicos combatiendo a los herejes...la confesión, la puerta del Paraíso y la Iglesia de Cristo. No sabemos si la descripción de Vasari fue suficiente para inspirar su obra (fig. 99) o si hubo otras fuentes literarias, libros de viajes u otras que desconocemos. Sin embargo si la comparamos con la pintura de Palomino (fig.100) observamos que existen muchas relaciones entre ellas. La diferencia fundamental de Bonaiuti respecto a Palomino consiste en la incorporación de un plano medio donde aparecen los sacramentos de la confesión y que da acceso a las puertas del Paraíso donde se encuentra San Pedro con las llaves y el paso al limbo, donde aparecen desde San Juan Bautista, los Profetas y los Santos y Santas que serán liberados el día del Juicio final según la tradición católica en aquel momento (fig.101). Bonaiuti, incorpora la sociedad civil y religiosa; también dispone en dos lados a los miembros de la Iglesia militante: a la izquierda sitúa a los seglares y a la derecha los religiosos. Frente al edificio de la iglesia sitúa a los padres de la Iglesia, y todos los personajes que la forman: el Papa, el Emperador, el rey, nobles, mercaderes, escolares y hombres y mujeres del pueblo. Tienen en común, ensalzar la labor de los dominicos, incluye las figuras más importantes de la orden, dándolas gran protagonismo, como hace Palomino. También comparten las figuras de los santos dominicos más representativos, entre los que destaca la labor de predicación: San Vicente Ferrer, que está presente en ambos frescos.

³⁶¹ (VASARI, 1957, TI, pp. 187-193)

³⁶² (NORMAN, 1995, p.219) No será hasta el siglo XIX que los historiadores Giovanni Battista Cavalcasella y Crowe realicen la atribución a Bonaiuti. En 1916 se publicó los documentos que muestran que el pago se realizó en 1365 a Bonaiuti, que sería una labor de equipo y que habría un mentor para el programa iconográfico.

³⁶³ (VERDON, 2009) y Joseph POLZER *Andrea di Bonaiuti's Via Veritatis and Dominican Thought in Late Medieval Italy*. Reviewed work(s): Source: *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 2 (Jun., 1995), pp. 262-289Published by: College Art AssociationStable URL: <http://www.jstor.org/stable/3046101>.

³⁶⁴ (PALOMINO A. , 1947, p.258)

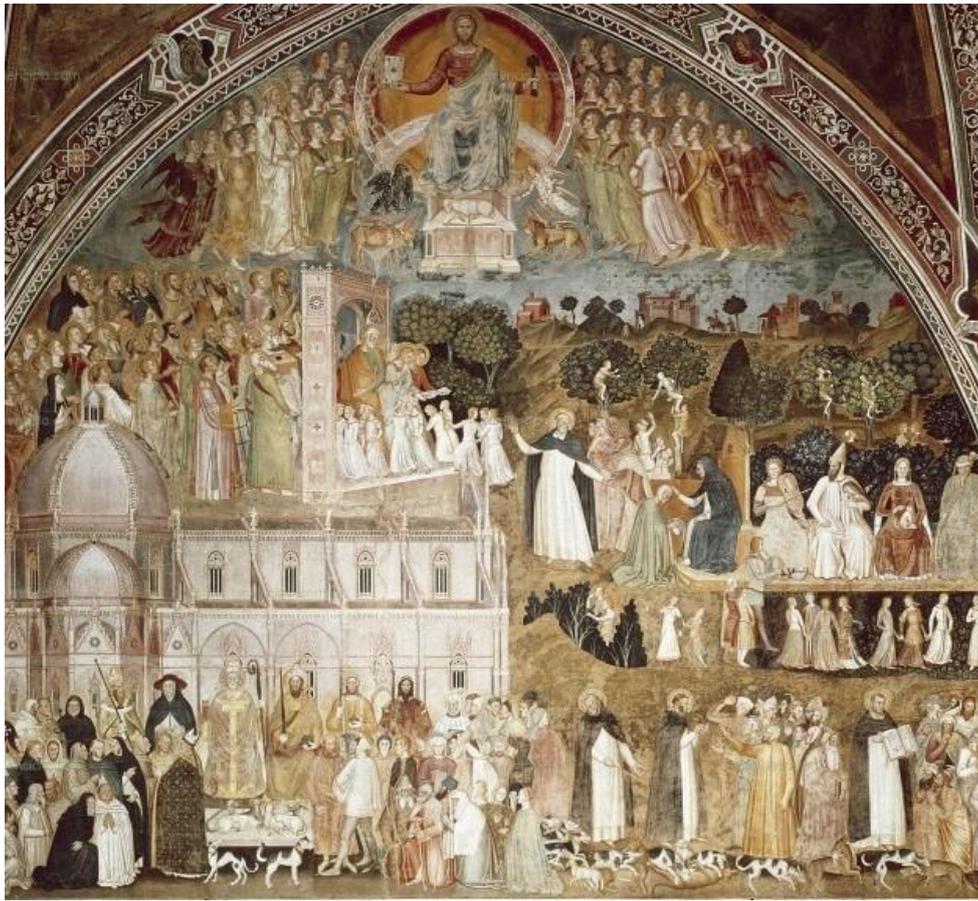


Fig. 99. Andrea Bonaiuti, *Iglesia triunfante e Iglesia militante* (1365-68). Capilla de los españoles. Santa María Novella. Florencia.



Fig. 100. A. Palomino, *Iglesia militante y triunfante* (1705). Salamanca.



Fig. 101. A. Bonaiuti. Detalle. Santo Domingo que hace de vínculo con San Pedro y las almas que han sido purificadas por la confesión y que les permite pasar las Puerta del limbo. Capilla de los españoles. Santa María Novella. Florencia.

En Boaniuti (fig. 102): Santo Domingo de Guzmán predicando y Santo Tomas con el libro abierto, la revelación, debatiendo sobre la doctrina con otros sabios que le escuchan con atención, algunos caen de rodillas venerándolo y otros ante la iluminación de su doctrina rompen los libros que contiene doctrinas heréticas, mientras que Palomino lo representa en el momento de recibir la revelación. También aparece San Pedro Mártir de Verona que señala a los perros. Para subrayar este contenido doctrinal dispone los perros blancos y negros (fig.102) que luchan con los lobos en representación del mal y en particular de las s que se combatían en aquel momento: Averroes y sus seguidores.



Fig. 102. Andrea de Firenze, Fresco del Triunfo de la Iglesia. Detalle. Santo Tomas con el libro abierto y Santo Domingo de Guzmán predicando. Los perros y los lobos (1365). Capilla de los españoles. Santa María Novella. Florencia.

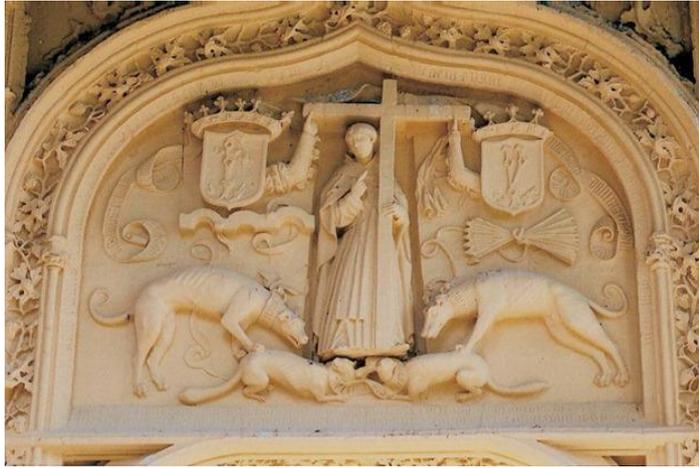


Fig. 103. Bajorrelieve de la portada de la cueva de Santo Domingo (Final s. XV). Convento dominico de Santa Cruz (Segovia).

Los dominicos aparecen representados simbólicamente como perros de color blanco y negro (*domini canis*), que también atacan a los lobos. En Palomino el equivalente es la cuadriga de caballos blancos y negros. En España, a finales del siglo XV, existen ejemplos en la iconografía dominica que vinculan la orden de los predicadores con la lucha de la inquisición³⁶⁵, donde aparece Santo Domingo y los *canes* como represión de la herejía (fig. 103). Se trata de la portada de la Cueva de Santo Domingo en el convento dominico de Santa Cruz en Segovia³⁶⁶. En el bajorrelieve de estilo isabelino está la representado Santo Domingo y los perros que llevan collares con inscripción de la palabra “*incisicio*” abalanzados sobre dos raposas con los collares de “*inquisición*”. Este mismo sentido tendría el collar que muestra el perro que acompaña a Santo Domingo de Guzmán en la pintura de Zurbarán³⁶⁷ (fig. 87, p. 135). También existen similitudes con referencia a los vicios con simbología animal (fig.104).



Fig. 104. Andrea de Firenze. *Los vicios* representados en las figuras animales: la soberbia (halcón); la lujuria (mono); la avaricia (mano en la boca). Capilla de los españoles. Santa María Novella. Florencia.

³⁶⁵ (LARIOS RAMOS, 2005)

³⁶⁶ <http://www.dominicos.org/santo-domingo/lugares/segovia>

³⁶⁷ (ORTIZ MOYANO, Legado casa de Alba. Catálogo, 2012-2013, p.148). Véase fig.68, el collar con clavos puntiagudos que lleva el perro y el emblema de la compañía parece posterior y de una colaboración externa dentro del taller. Esto hace pensar en una intencionalidad en subrayar esta idea.

Se trata por tanto de una construcción teológica muy elaborada, donde hasta el tamaño de las imágenes juegan un papel jerárquico, proporcionando mayor tamaño y preeminencia a las figuras de los santos dominicos y la labor que ejercen en el conocimiento y la difusión de la fe católica. En este sentido, Palomino sigue el mismo principio de poner en valor la labor de los comitentes y los hace igualmente protagonistas de la composición. En ambos casos el concepto de Iglesia militante y triunfante está presente, lo que varía es la ejecución de acuerdo con la estética del momento, dos lenguajes diferentes acordes con la época en que están creadas: gótico internacional frente al barroco también internacional.

C. IDEA PARA LA PINTURA DE LA CÚPULA DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO EN GRANADA (1712)

La tercera obra que se conserva de las pinturas al fresco de Palomino citada en su obra *La Práctica de la Pintura* corresponde a los frescos de la Capilla del Sagrario en la Cartuja de Granada. El autor hace mención en el título de la obra a su condición de pintor del rey³⁶⁸, del que se siente especialmente orgulloso y con el cual ya había firmado su *Idea* para la pintura en Nuestra Señora de los Desamparados en Valencia, en su versión autógrafa; y la obra en la Iglesia del Convento de San Esteban de Salamanca. Además, en este caso subraya que se trata del pintor de cámara más antiguo, pues había sido nombrado, primero bajo el reinado de Carlos II pintor real sin sueldo en 1688 y con sueldo en 1698; posteriormente este título lo conservó en el reinado del primer Borbón Felipe V hasta su muerte en 1726.

1. EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO

1.1. *Palomino aventaja a todos los artífices*

Según el comitente Palomino hace ventajas a todos los artífices de ese tiempo. El encargo de la obra por parte de los cartujos recayó en Palomino después de valorar por parte de la comunidad al pintor que consideraron más adecuado para este trabajo. Esta elección de un pintor fuera de la comunidad de los cartujos tiene valor en el sentido que los cartujos tenían generalmente entre sus miembros un gran número de pintores.

Es un hecho estudiado por la Dra. Canalda³⁶⁹ que debido a la gran demanda que generaban las comunidades religiosas, para hacer frente a la decoración de sus numerosas construcciones que llevaron a cabo en este periodo, había motivado que en el seno de las comunidades existiera un nutrido número de pintores. Este fenómeno de incorporación de pintores en tan alto número, generalmente del bajo clero, es analizado en este trabajo. Entre las causas destacaban razones económicas, sociales y eruditas. Los cartujos no fueron ajenos a este hecho, y algunos de los factores que pudieron determinar su ingreso, residía entre otros en la combinación de la liturgia con las cosas bellas o la reciprocidad que recibían casa y comida. Un ejemplo sería, el caso del pintor lego, Sánchez Cotán que trabajó en las cartujas que nos ocupan de Granada y del Paular. Palomino no cumplía esta condición de pintor monje pero

³⁶⁸ (PALOMINO A. , 1947, pp.732-735). *Idea para la pintura de la cúpula de la capilla del sagrario en el real monasterio de la santa cartuja de la ciudad de Granada, año de 1712, por don Antonio Palomino y Velasco, pintor de cámara mas antiguo del rey nuestro señor.*

³⁶⁹ (CANALDA, 2011)

cuando los cartujos necesitaban un gran pintor también podían recurrir a los mejores de su tiempo.

En esta misma línea se pronuncia S. Torras³⁷⁰, quien destaca esta eclosión de pintores en los monasterios, conventos y abadías en la segunda mitad del siglo XVII. En este caso no necesariamente pintores de la comunidad sino que documenta la presencia de grandes pintores que estuvieron al servicio de la Cartuja de Escala Dei (primera de la península fundada en 1193) y la de Montealegre. El trabajo es una fuente documental muy rica, en que pone en valor las relaciones entre las distintas cartujas, por la capacidad de captación de los mejores artistas del momento y su capacidad de relación en todo el territorio. Hace referencia a que estos maestros pintores había propiciado el intercambio de conocimientos entre éstos y los monjes y que pudo ser una fuente de formación de estos últimos. Esto había contribuido a que los artistas encargados de realizar las obras de sus conventos salieran con frecuencia entre los monjes de su propia comunidad, entre otras por razones puramente económicas. Pero la Cartuja tenía en aquel momento un potencial económico muy fuerte y eligió al mejor del momento. La selección de Palomino como pintor, estuvo basada en criterios de calidad, recurrieron al mejor experto de su tiempo, como se desprende de la documentación de la época.

Según el historiador E. Orozco³⁷¹, basándose en los estudios realizados R. C Taylor³⁷², fue el arquitecto de dicha capilla del Sagrario, Francisco Hurtado, quien sugirió al prior de esta comunidad granadina el nombre del pintor más reputado del momento para realizar las pinturas para la decoración de esta capilla. Esta información del arquitecto al prior sería la base para que se estableciera una relación epistolar entre los priores cartujos de Granada y del Paular en Madrid. Además de que Palomino residía en Madrid, por otra parte, la cartuja granadina según como estaban organizadas pertenecía a la misma provincia de Castilla y dependía de la Real Cartuja del Paular³⁷³ pues fue promovida por esta. De aquí que el prior de Granada se viera en la necesidad de hacer consultas a la madrileña.

³⁷⁰ (TORRAS, 2012)

³⁷¹ (OROZCO, 2008, 2ªed.)

³⁷² (TAYLOR R. , 1950)

³⁷³ (VALLES, 1792, p.348) La Fundación de la Cartuja de Granada surge bajo la protección de la Cartuja del Paular (que había sido fundación real por Enrique II de Castilla en 1390 y mantenida como fundación real por los reyes posteriores como RRCC, Carlos V...). Según él autor, la fundación de ésta cartuja granadina tuvo lugar en 1511, en los terrenos del Gran Capitán: *habiéndose hecho su fundación de la hacienda de la cartuja del Paular, porque el Gran Capitán solo dio las dos huertas.*

(ARAGÓN FERNÁNDEZ, 1899, pp.148-149) *Queriendo los Cartujos del Paular establecer una casa en Granada, comisionaron para tratar de ello al padre Juan de Padilla. Este supuso que el Gran Capitán Gonzalo Fernandez de Córdoba quería fundar un monasterio para su entierro, y convinieron en que fuese de monjes de*

Taylor da a conocer la relación epistolar entre Don Francisco de Bustamante, prior de la Cartuja de Granada, y el procurador de los Cartujos en Madrid, Fray Francisco de San José. Estas cartas que se intercambian se encuentran en el Archivo Histórico Nacional.

Según estos escritos, el primer contacto se planteó inicialmente para la realización de unos lienzos para decoran la capilla. En esta carta el prior explicita el tema de uno de ellos que se corresponde al libro del Exodo, 4:25 (fig.105).

Octubre 13, 1711

Quisiera que mi charmo viese a D° Antonio Palomino y tantease que precio llevaría por seis lienzos en que pintase quatro figuras de la lei natural y escrita que representasen el sacro santo Sacramento de la Gracia...que en uno de ellos se a de pintar lo que refiere el cap. quarto del éxodo en que dice el sagrado texto que caminando Moises con su mujer e hijo a Egipto y queriendo matarle un Angel, Sephora su mujer circuncidó con una piedra mui aguda su hijo y se aplaco el Angel³⁷⁴.



Fig. 105. Izq. A. Palomino. *Moises con su mujer circuncidando a su hijo con una piedra camino de Egipto.* Dcha. David y Abigail.

San Bruno. En Noviembre de 1513 se comenzó la fábrica...Establecidos los monjes que vinieron del Paular, aparecieron una mañana asesinados por los moriscos.

³⁷⁴ (TAYLOR C. , 1950, p.55). DOCUMENTO n° 12. Arch. Nac. Sección del clero. Cartuja del Paular, legajo 1160 (extracts from letters written by Don Francisco de Bustamante, Prior of the Cartuja of Granada to the Procurator of the cartusians in Madrid, Don Francisco de San Joseph.

Los dos grandes están situados en las paredes laterales y el de la izquierda es el que recoge la iconografía antes citada y en la derecha representa a David y Abigail, según un texto de Samuel, cap. 25:23, cuando Abigail vio a David, se bajó prontamente del asno, y postrándose sobre su rostro delante de David, se inclinó a tierra.

En esta carta también se explicita que serán seis lienzos en total, dos de grandes dimensiones con figuras de cuerpo entero, (las mencionadas fig.105), y cuatro de menor tamaño, con figuras de medio cuerpo, y además a que altura estarán situados:

Dos de tres varas de altura y sus figuras an [han] de ser de cuerpo entero, y los quatro de vara y medio de alto y dos de ancho y sus principales figuras an de ser de medio cuerpo y se an de poner a la altura de ocho varas³⁷⁵.

El prior en una carta posterior del 3 de noviembre, vuelve a insistir en las medidas de los cuadros, pues el espacio debía de estar ya proyectado para los mismos y precisa: *los dos de tres varas de alto y dos de ancho, ..., an de colocarse a tres varas de altura³⁷⁶.*

Esta advertencia sobre las medidas, a parte de que se ha de ajustar al espacio que se le ha establecido en el proyecto va dirigida al pintor para que tome las medidas oportunas respecto a la perspectiva.

Taylor recoge las cartas sucesivas que el Prior de la Cartuja de Granada envía al Procurador de la Cartuja del Paular, en Madrid, donde va desgranado información sobre la calidad artística de Palomino, que como dice Orozco, debió ser la información que le facilitaba el arquitecto F. Hurtado:

Octubre 27, 1711

Mi char^{mo} fr. Francisco... dando por asentado el primor y balentia que me dicen tienen sus pinturas, espero merecerle mas humildad en los precios y me parece que en atención a el afecto que profesa a esta St^a casa, y a la utilidad que le puede ocasionar tener en ella a vista de tan populosa ciudad algunas obras, quedara gustoso si se le pagan a ochenta pesos los lienzos grandes y los pequeños a quarenta.³⁷⁷.

³⁷⁵ (TAYLOR C. , 1950, p.56). Una vara [vara] castellana equivale a 83,59 cm.

³⁷⁶ (TAYLOR C. , 1950, p.56) Estos cuadros existen en la actualidad y están situados en las paredes de la capilla. Las medidas también corresponde con las de los cuadros actuales, en el caso de los grandes traduciendo la vara castella equivale aproximadamente: los dos grandes 2.50 x 1.67 cm situados a 2, 5 m de altura; mientras que los cuatro pequeños miden 1.25 x 1.67 cm y están situados a 6. 68 cm. como indica el prior en la carta. Esta altura y el espacio muy reducido hace muy difícil la fotografía de los mismos. De estos cuatro lienzos pequeños tenemos sólo dos en imágenes y no de buena calidad.

³⁷⁷ (TAYLOR R. , 1950, p.56)

Del comentario del prior sobre los precios que fijó Palomino, se deduce que dada su reputación y prestigio debía estar muy cotizado, lo que sería un índice más de su valoración como pintor.

En la carta siguiente el prior expresa nuevamente elogios sobre a la capacidad pictórica respecto al dibujo y el color de la obra de Palomino, considerándolo el mejor de su tiempo; y sobre todo, subraya su capacidad para transmitir mediante su pintura la *expresión de los pensamientos*:

Noviembre 3, 1711

...que concurren quantas prendas parecen precisas para nuestro deseo porque así en el primor del pinzel como en la expresión de los pensamientos me dizen que es cierto hace ventajas a todos los Artífices de ese tiempo...así quedo con la seguridad de que a de desempeñar mi confianza no solo en la balentia y coloridos del dibujo sino en el alma de lo que expliquen y representen, que habiendo de ser histórico con alusiones al S^{mo} y equarístico Sacramento³⁷⁸.

Aquí podemos advertir de nuevo el papel del comitente como una de las figuras implicadas en la sugerencia, en este caso general, respecto a que los temas hagan alusión a la Eucaristía, aunque en este caso no describe la escena, sino que se trata de una idea general y que deja libertad de criterio al artista para desarrollar su obra.

Pocos días después el prior granadino envía el contrato para las pinturas sobre las cuales se había iniciado los contactos.

Noviembre 17, 1711

Remito la contrata duplicada para que él tenga la una...³⁷⁹.

De estos contactos debió de surgir una buena conexión y poco más de un mes después el Prior de Granada se plantea la posibilidad de pintar al fresco toda la capilla, aunque no sabemos que le indujo a este cambio pues no tenemos más documentación al respecto:

Diciembre 29, 1711

Me veo precisado a mudar dictamen, por pedir a mi charm^o este con Dn. Antonio Palomino, le de las adjuntas; y solicito saber su animo, así en el precio q. ha de tener el pintar al fresco toda la capilla de el sagrario, como en las circunstancias de viaxe y posada...porque no pudiendo comer carne en la clausura;..., no sera necesario los seis quadros si no es que con la variedad de pinturas al oleo y fresco se considere

³⁷⁸ (TAYLOR R. , 1950, p.56)

³⁷⁹ (TAYLOR R. , 1950, p.56)

*quedar con mas singularidad y ermosura, ..., para no errar en la elección, pues estamos en tiempo de hacerla de talla o pintura*³⁸⁰.

El prior de Granada, propone un plan más ambicioso al tratar de cambiar la propuesta inicial de los lienzos por la pintura al fresco de toda la cúpula, es posible que le pareciera insuficiente una bóveda desprovista de ornamentación en un espacio donde el resto era de gran riqueza.

Sin embargo, no sabemos cuáles fueron los motivos reales, pues Taylor concluye la información contenida en el documento que hace referencia a la obra de Palomino. Tampoco tenemos más información sobre los términos del contrato, pero debió de ser un acuerdo bastante rápido y no se limitó a la ejecución del fresco sino que también ejecutó los seis lienzos, (dos grandes que hemos comentado y cuatro pequeños que vemos después), que se encuentran en la actualidad en la capilla logrando armonizar la idea de los lienzos y el fresco.

1.2. El autor

Cuatro meses después de la carta del prior Palomino solicitó permiso para desplazarse a Granada, según consta en una Carta de Palomino fechada en Madrid, 29 de abril 1712:

*Se sirva concederle licencia para pasar a la ciudad de Granada por término de seis meses á negocios de su profesión, y en especial para pintar al fresco la cúpula de la Real Cartuja de aquella ciudad*³⁸¹

Por lo que se refleja en la documentación podemos deducir que la comunidad cartuja muestra plena confianza en su artista no solo en la ejecución sino que al mismo tiempo le daba completa libertad para idear su programa y el prior trasmite su plena en Palomino: *confianza no solo en la balentia y coloridos del dibujo sino en el alma de lo que expliquen y representen...*³⁸².

En este sentido, no tenemos constancia que haya habido mas interferencias respecto al tema a desarrollar en estas pinturas, a excepción de la propuesta inicial del primer leinzo, y el prior dejo libertad a Palomino para la ejecución de los mismos. En el caso de los frescos, Palomino ideó la composición para los frescos de la cúpula, no es de extrañarnos que fuese la exaltación de la Eucaristía en base al lugar al que estaban destinadas las pinturas, la capilla del Sagrario; y sobre todo, teniendo en cuenta la tradición de los cartujos, que habían institucionalizado una tipología en sus construcciones con un espacio separado del altar mayor o capilla del Sagrario cuya decoración giraba en torno a las alusiones Eucarísticas,

³⁸⁰ (TAYLOR R. , 1950, p.56)

³⁸¹ (LEÓN TELLO, 1979, p. 352)

³⁸² (TAYLOR R. , 1950, p.56)

como el mismo Prior había sugerido en la temática de los lienzos *que representen el sacro santo Sacramento de la Gracia*.

Es posible que Palomino tuviera referencias o conociera las otras cartujas andaluzas que ya contaban con la capilla del Sagrario anteriores a la de Granada. Según Bernales, en la cartuja de Jerez (1660), denominada de Santa Maria de la Defensa, existía una capilla del Sagrario de la que desconocemos su ornamentación inicial. En Sevilla en la cartuja de las Cuevas, hicieron un nuevo Sagrario (1676), cuya decoración fue realizada: los retablos por Bernardo Simón de Pineda y los relieves escultóricos por Pedro Roldán. La decoración escultórica está basada en diferentes temas relacionados con la Eucaristía. De hecho Palomino, cuando habla de la obra de Roldán se limita a citarla sin describirla: *En la cartuja de dicha ciudad, hizo el Sagrario, y las historiás que lo adornan*³⁸³, no sabemos con certeza si la conocía.

La decoración de este sagrario de las Cuevas en Sevilla se había dado por perdida, hasta que fue hallada en Jerez, en la cartuja de la Defensa donde había sido trasladada. Después de un proceso de restauración se han reintegrado y acomodado a esta nueva ubicación jerezana. Se conservan los relieves que representan historias bíblicas con alusiones eucarísticas: las bodas de Caná, al pan del cielo que administras los ángeles a los pobres, y la caída del Maná. También en otro retablito en el centro representa la última cena, e historias del trigo y el vino como símbolos Eucarísticos³⁸⁴.

Es posible que esta predilección que muestran los cartujos por la Eucaristía tenga que ver con la declaración o profesión de fe que San Bruno hizo antes de morir :

*Creo en los sacramentos en que la Iglesia cree y venera, y expresamente que lo consagrado en el altar es verdadero Cuerpo, verdadera Carne y verdadera Sangre del Señor nuestro Jesucristo, a quien también nosotros recibimos para la remisión de nuestros pecados y en la esperanza de la eterna salvación.*³⁸⁵

Palomino fiel al espíritu eucarístico de la comunidad da un paso más y los hace partícipes de la escena al vincular la Eucaristía con los cartujos por medio de la figura de su fundador San Bruno, y al mismo tiempo articula una serie de alegorías para poner en valor las reglas de la comunidad.

Palomino expresa su idea central:

HASE de pintar en dicha cúpula en la parte más directa, a la vista, y hacia la mitad de su movimiento, la Custodia, y forma del Santísimo Sacramento, ..., la cual estará

³⁸³ (PALOMINO A. , 1947, p.1081)

³⁸⁴ (BERNALES BALLESTEROS, 1988, pp. 145-173)

³⁸⁵ <http://www.chartreux.org/es/textos/bruno-profesion-fe.php> (consultado:23-1-2013)

*puesta sobre el globo terrestre, y este globo le tendrá sobre sus hombros el glorioso Patriarca San Bruno...*³⁸⁶.

La idea debió de ser del agrado de los Cartujos pues en la ejecución no se observan modificaciones. Posteriormente, volverá a retomar el tema Eucarístico en la Cartuja de Santa María del Paular e incorporará todos estos temas eucarísticos de forma mas explicita.

Palomino en las obras precedentes ha mostrado una manera de trabajar muy sistemática y es muy probable que además de presentar *la idea* que describe sobre las pinturas que iba a realizar, acompañase su propuesta con una serie de dibujos o bocetos para que los cartujos pudieran tener una imagen más aproximada de lo que se proponía pintar como había realizado en las obras anteriores de los Desamparados en Valencia y en San Esteban en Salamanca, pero no tenemos constancia. No obstante sí existe un lienzo atribuido por Sánchez Mesa a José Risueño³⁸⁷, que podría corresponder al boceto de la obra de Palomino. Risueño era el autor de algunas de las figuras escultóricas de dicha capilla, como San Juan Bautista; al mismo tiempo era pintor y un gran dibujante y pudo ayudar a Palomino a pasar los dibujos a la pared. Fruto de esta colaboración surge la posibilidad que Risueño hiciera esta obra. Sin embargo, Palomino en su obra no hace referencia a Risueño.

Esta colaboración es recogida por Ceán Bermúdez, al referirse Josef [sic] Risueño, que da noticia de que A. Palomino: *le pidió que le ayudase á pintar la cúpula del Sagrario de la cartuxa*³⁸⁸.

Sánchez Mesa se apoya en la noticia que el profesor Orozco publicó:

*Observamos que Risueño debió corresponderle en la admiración [Palomino], como prueba del hecho –no anotado por la crítica- de que copiara la gran composición que el artista cordobés realizó en la cúpula de dicho sagrario*³⁸⁹.

Finalmente Sánchez localiza la pintura y atribuye la autoría a Risueño, aunque cree que no se trata de una copia del fresco como apunta Orozco:

*La naturaleza de boceto que en muchas figuras se aprecia, bien puede ser debido a que nuestro artista [J. Risueño] copiara, no de la obra definitiva, sino de un apunte coloreado por Palomino mismo.*³⁹⁰.

³⁸⁶ (PALOMINO A. , 1947, p.732)

³⁸⁷ (SÁNCHEZ MESA, 1972)

³⁸⁸ (CEÁN BERMÚDEZ A. , 1965, T IV,pp.200-201)

³⁸⁹ (SÁNCHEZ MESA, 1972, p.284)

³⁹⁰ (SÁNCHEZ MESA, 1972, p.286)

Este párrafo evidencia primero que se trata de un boceto, punto importante a destacar porque corroboraría que es un boceto. La segunda parte del párrafo es condicional, que podría ser que Risueño *copia de un apunte* de Palomino, no del fresco, parece un razonamiento bastante complicado, además teniendo en cuenta que el mismo observa algunas diferencias respecto al fresco que le hacen decantarse por la copia de un apunte.



Fig. 106. J. Risueño. *Triunfo de la Eucaristía y San Bruno*. Granada. Capilla de la comunidad de las Hijas de María Inmaculada (Servicio Doméstico). Óleo 1,65 x 2,18 m. Lámina 77. Fotografía obtenida de la obra citada de Sánchez Mesa.



Fig. 107. A. Palomino. Fragmento, del fresco de la cúpula de la Cartuja que corresponde al área representada en el lienzo atribuido a J. Risueño.

Si comparamos ambas obras: el lienzo atribuido a Risueño (fig.106) y el fragmento del fresco de Palomino (fig.107): observamos que en los dos casos reflejan la escena principal y que existe una gran similitud y alguna diferencia. Si descartamos las diferencias técnicas atribuibles al óleo y el fresco. Además, en el fresco, la disposición de las imágenes sufre un desplazamiento siguiendo la perspectiva de la circunferencia de la cúpula en que están situadas. Diferencias formales, en el boceto supuesto de Risueño hay más figuras que en la obra ejecutada; quizá motivado por el espacio las figuras de dos ángeles en la parte alta izquierda en la ejecución han sido sustituidas por las cabecitas de los ángeles. Otra diferencia la constituye la actitud de las figuras de San Juan que en la primera, está mirando hacia adelante y con la mano en el pecho y en la ejecutada está girado hacia atrás y con el brazo en alto indicando la Eucaristía y también el camino a sus seguidores. En la figura alegórica central de la fe, en el boceto aparece con el libro abierto y en la ejecución el libro aparece cerrado. Estas rectificaciones hacen más plausible que fuera el boceto de Palomino y que al trasladar las figuras al fresco hiciera estas correcciones, puesto que el que copia no hace correcciones.

Esta presunción también se apoya en los ejemplos de las obras anteriores de Valencia y de Salamanca, donde hemos mostrado los bocetos de las mismas y que también están realizadas al óleo y que abarca la acción principal de la pintura, como en este caso.

Ambos aspectos, la descripción de la idea junto al posible boceto nos indican que fue Palomino el artífice del programa.

2. CRITERIOS COMPOSITIVOS.

Como en los casos anteriores establece dos niveles espaciales de tipo conceptual: en el superior o cúpula sitúa las figuras de la historia sagrada, y en el inferior o sotabanco las figuras alegóricas. Si partimos del cénit de la composición, en la parte superior de la cúpula sitúa la Gloria en representación de la Iglesia triunfante, cuyas imágenes corresponden a escenas narradas en la historia sagrada, que dispone en círculos descendentes, desde la cúspide donde se halla la Santísima Trinidad. En el eje central San Bruno con la custodia, un poco más abajo sitúa a la Virgen y San Juan Bautista; y un poco inferior los séquitos que acompañan a la Virgen y a san Juan, vírgenes, la santa parentela, santos y mártires. Si vamos descendiendo, en la base, o sotabanco, la Iglesia militante representada por medio de figuras alegóricas. Estas figuras alegóricas han sido elegidas para subrayar las características específicas de la orden de los cartujos y representan las reglas de la orden. En el eje

longitudinal enfrenta: la fe y la religión monástica; y en el trasverso: la soledad y el silencio (fig. 108).



Fig. 108. A. Palomino. *Cúpula de la Capilla del Sagrario* (1712). La Cartuja, Granada.

Como en los Desamparados de Valencia, aplica el mismo principio compositivo: una alegoría-una historia. La articulación se produce alterando cuatro figuras alegóricas con cuatro medallones de figuras históricas. Al mismo tiempo, relaciona temáticamente estos medallones con la cúpula simbólicamente mediante el principio de correspondencia simétrica mediante analogías: establece una correspondencia entre la figura del sacramento de la cúpula con historias del sacramento tomadas del Nuevo Testamento.

Según Trens, la cartuja de Granada representa la visión cartujana de la Eucaristía y concluye que *el triunfo de la Iglesia es el mismo que el de la Eucaristía*³⁹¹.

2.1. San Bruno y la Eucaristía

Palomino concibe la Iglesia triunfante como una historia compuesta por distintos episodios o grupos de figuras y las dispone de forma secuencial, en progresión narrativa. Estas figuras, como en los casos anteriores, al pertenecer a la Historia Sagrada no están descritas y lo que mostraremos será la ejecución de las mismas.

En la parte más elevada de la cúpula presidiendo la visión de la Gloria, sitúa la Santísima Trinidad (fig.109):

³⁹¹ (TRENS, 1952, p.227)



Fig. 109. La Santísima Trinidad: Dios Padre, el hijo y el espíritu santo

El Padre con la barba blanca, el cetro en la mano izquierda y apoyada sobre el globo terráqueo. El hijo, Cristo con la Cruz de Redención. Entre ambos, la paloma del Espíritu Santo que despliega rayos de luz y forma una aureola dorada en torno al misterio de la Trinidad. Esta imagen responde a la iconografía tradicional, cuyo modelo ya había usado en los casos anteriores de Nuestra Señora de los Desamparados y en el convento de San Esteban de Salamanca. Introduce pequeñas variaciones como el globo terráqueo de pequeño tamaño, para no ser redundante con el globo terráqueo que eleva San Bruno; en los otros casos había situado el globo terrestre a los pies del Padre, y en vez de ir cubierto con capa pluvial, en este caso va revestido con manto azul.

En la vertical y en la parte principal del fresco, coloca el motivo central que es la Eucaristía, que como hemos comentado, según la tradición de los cartujos estaba presente habitualmente en todas las capillas del sagrario. Palomino para poner en valor a los comitentes de la obra, los cartujos, relaciona la Eucaristía con su fundador San Bruno, de tal forma que sean co-protagonistas, y lo sitúa en el eje principal de la composición, como un atlante capaz de soportar el peso del mundo a sus espaldas llevando sobre sus hombros la custodia con la Eucaristía. Esta vinculación de los Cartujos con la acción principal ya la había llevado a cabo con los dominicos en Salamanca.

Palomino subraya el carácter simbólico de la asociación Eucaristía-San Bruno:

*En la parte más directa a la vista, la Custodia y Forma del Santísimo Sacramento...la cual estará puesta sobre el globo terrestre...y este globo le tendrá sobre sus hombros (como sagrado Atlante de este místico cielo) el glorioso Patriarca San Bruno...*³⁹².

Aquí el mundo (globo terrestre) adquiere una dimensión importante y Palomino hace recaer sobre las espaldas del fundador de la orden de los cartujos, San Bruno, el peso que este comporta. Con lo cual está sobredimensionando la figura del Santo cartujo y haciéndolo verdaderamente el protagonista portador del Sacramento de la Eucaristia y simultáneamente el peso de la Iglesia.

Tradicionalmente el globo terráqueo era una atributo común en la iconografía de los santos fundadores de las órdenes religiosas que se les colocaba normalmente a los pies, como por ejemplo, San Bruno visto por Ribalta que destaca junto con el globo terrestre la actitud singular del silencio, propia de los cartujos; en los dominicos Santo Domingo de Guzmán, según Coello también muestra el globo terrestre a sus pies con el resto de atributos; e igualmente el fundador de los franciscanos, San Francisco de Asís con la esfera del mundo en los pies (fig.110):



Fig. 110. Palomino, *S. Bruno* (1712); Ribalta, *S. Bruno* (1625-7); Coello, *S. Domingo* (1670); *S. Francisco de Asís* (autor desconocido).

En el emblema de la congregación (fig.111), el globo terrestre, tiene también gran protagonismo, muestra con la inscripción *STAT CRUX DUM VOLVITUR ORBIS* (la cruz permanece firme, mientras el mundo sigue girando).

³⁹² (PALOMINO A. , 1947, p.732)



Fig. 111. Emblema de los cartujos (institucionalizado s. XIX)

Según Sebanstíán³⁹³ el emblema de los cartujos alude a la visión de San Hugo que vió siete estrellas guiando su marcha y el atributo del crucifijo arborescente hace referencia a la caridad. La imagen de San Bruno sosteniendo el mundo (fig.110, izq.) recuerda el emblema de la compañía en el que Palomino ha sustituido las estrellas por las siete cabecitas de los ángeles y la cruz por la custodia. Arcángeles y serafines adoran y rodean la visión.

El resto de las escenas se suceden como en los Desamparados, a la derecha sitúa a la Virgen arrodillada sobre una nube. La Virgen María (fig.112) viste una túnica roja y una capa de color azul y está coronada como una reina, siguiendo el modelo de la Virgen de los Desamparados, y sobre cuya corona coloca otra de estrellas signo de la Inmaculada Concepción.

Acompañan a la Virgen un cortejo de vírgenes y mártires (fig.112) como en casos anteriores de Valencia y Salamanca. Aquí, la diferencia radica en que todas ellas están coronadas con girnaldas de flores.



Fig. 112. Fig. 113. La Virgen

Las Vírgenes: Santa Águeda, Santa Inés

³⁹³ (SEBASTIÁN, 1981, p.250)

Al lado opuesto, sitúa a San Juan Evangelista, y subordinados a éste, dispone los principales santos y figuras de las órdenes religiosas:

Los fundadores de las órdenes religiosas (fig.114); los padres de la Iglesia (fig.115); la Santa Parentela (fig.116).



Fig. 114. Los fundadores de las órdenes religiosas: *San Benito, Santo Domingo de Guzmán, San Bruno, San Bernardo, San Francisco, Santa Teresa y anacoretas.*



Fig. 115. Los Padres de la Iglesia latina y los nuevos padres de la Iglesia: *San Buenaventura (cabeza tonsurada); Santo Tomás; San Gregorio (muceta roja); San Ambrosio; San Agustín capa pluvial y San Jerónimo (león y la piedra).*



Fig. 116. La Santa Parentela: *San José con la vara florida, San Joaquín, Santa Ana.*

La iconografía de todas las imágenes descritas, familia, vírgenes, padres de la Iglesia, etc...son comunes a las que ha utilizado en las obras precedentes.

Patriarcas y Profetas (fig.117)

Esta escena, del rey David forma parte de las figuras del Antiguo Testamento y está situada en la parte posterior a la alegoría de la fe.



Fig. 117. Patriarcas y profetas: *con la capa de armiño, símbolo de la realeza, el rey David en actitud de súplica y a su lado el profeta Gad que lleva una roya desplegado; la figura con la espada, podría ser Ajimelec con la espada que le entrega a David; Isaac, con los ojos vendados con el haz de leña a sus pies y Abrahán.*

Palomino no es la primera vez que utiliza la figura del rey David como parte del universo de la Iglesia triunfante, ya lo había hecho en los Desamparados de Valencia (fig.28, p.74), teniendo como referente las pinturas de Giordano, de la bóveda de la Basílica del Escorial (1693). La particularidad en este caso recae en el hecho de que, como hemos comentado, el

primer encargo que recibió Palomino fueron unos lienzos y posteriormente la comunidad amplió su trabajo a las pinturas al fresco de la cúpula. Hemos constatado que Palomino llegó a realizar ambos trabajos y que los lienzos permanecen en las paredes de la Capilla de la Eucaristía.

Los cuadros no están descritos en la *Idea* que Palomino recoge en *La Práctica de la Pintura*, sin embargo los citaremos por la relación que establece entre la temática de ambos soportes: fresco-óleo. Los seis lienzos están basados en escenas del Antiguo Testamento, los dos grandes los hemos comentado (fig.105, p.154); los cuatro lienzos pequeños, situados en la parte alta, también corresponden a escenas del rey David. Los asuntos tratados son los siguientes: 1. la visión de uno de los soldados de Gedeón con un pan, que bajando de lo alto se estrelló en las tiendas de los madianitas; 2. la visita de los tres ángeles a la tienda de Abrahan y Sara, (de estos dos lienzos no hay imagen). El 3. Lienzo del sacrificio de David y el 4. El sacerdote Ajimelec entregando a David la espada de Goliat y los panes sagrados. De estos dos últimos, Navarrete³⁹⁴, ha dado a conocer dos dibujos preparatorios para estos cuadros de la Cartuja granadina, que se encuentran uno en el British Museum y otro en la Biblioteca Nacional y que inicialmente estaban atribuidos a José de Cieza.

El lienzo del *Sacrificio de David* (fig.118) representa al rey David en oración ante el altar de los sacrificios y a su lado el profeta Gad implorante. En la parte alta el ángel de Yavé con la espada.



Fig. 118. *El Sacrificio de David*. Óleo sobre lienzo. Cartuja de Granada. (Las fotos son de poca calidad, pues están situadas en la parte más alta de la capilla).

³⁹⁴ (NAVARRETE PRIETO B. , 2011, pp. 59-62)

Navarrete piensa que Palomino configura el tema teniendo muy presentes los modelos de Luca Giordano de *David y el Profeta Gad* (Fig.121).



Fig. 119. L. Giordano. *David y el Profeta Gad*, óleo sobre lienzo, 164 x207 cm, colección privada. Imagen tomada de Navarrete.

Esta influencia de Giordano, corrobora nuestro punto de vista, pues la figura de Giordano está presente en todas las obras de Palomino, y su influjo se debe sobre todo a los frescos tanto del Monasterio como de la *Básilica escurialense* donde una de las bóvedas está dedicada al rey David, que hemos comentado en relación a la bóveda de los Desamparados.

El segundo dibujo que da a conocer Navarrete corresponde al lienzo que representa al sacerdote Ajimenec entregando a David la espada de Goliat y los panes sagrados. Lienzo (fig.120):



Fig. 120. A. Palomino. *El Sacerdote Ajimelec entregando a David la espada de Goliat y los panes sagrados*. Óleo sobre lienzo. Cartuja de Granada.



Fig. 121. A. Palomino. *El Sacerdote Ajimelec*. Dibujo preparatorio a pluma de tinta parda y aguada sepia. British Museum, inv. N° 1846,0505.170 .

El dibujo que da a conocer Navarrete (fig.121) anteriormente estaba atribuido a José Cieza. Piensa que el antecedente de la pintura de Palomino fue la pintura de Juan Antonio de Frias Escalante³⁹⁵ (fig.122):



Fig. 122. Juan Antonio de Frias y Escalante, *El sacerdote Ajimenelec entregando a Dadvid la espada de Goliat y los panes sagrados del altar de las proposiciones*. Museo Nacional del Prado (n°. 5083). En depósito en el Museo Balaguer de Villa Nova i la Geltrú (Barcelona). Imagen tomada de Navarrete.

Es interesante señalar que los dos lienzos pintados por Palomino pertenecen a escenas del Antiguo Testamento, ambas corresponden a prefiguraciones de la Eucaristía, y que están al servicio de la idea principal que está representada en la cúpula mediante la custodia que

³⁹⁵ (NAVARRETE PRIETO B. , 2011, p. 63)

sostiene la Eucaristía. Esta unidad compositiva contribuye a enriquecer el mensaje de Palomino.

2.2. *Panegírico mudo de la sagrada religión cartujana*

Palomino sitúa frente a los contenidos de la historia sagrada, en el recinto inferior del sotabanco, los argumentos ideales o metafóricos correspondientes a la Iglesia militante y que hacen referencia a la singularidad de la regla de la vida cartujana: la fe, la religión monástica, el silencio, y la soledad. Palomino define su *Idea* como: *panegírico mudo de la sagrada religión cartujana, fundándose con singularidad en el silencio, soledad, contemplación y doctrina*³⁹⁶. El cordobés de nuevo acude a la analogía utilizada por Paleotti, entre la oratoria y la pintura, como en los Desamparados, en ambos casos se refiere a las alegorías que crea para este espacio como “panegírico mudo”.

2.2.1. El binomio: fe-religión monástica.

En el eje principal de la composición sitúa el binomio: fe-religión, dos constantes a lo largo del tiempo en todas sus obras, desde 1692 a 1724.

La fe

La fe, según Palomino, es el fundamento del edificio monástico, y la sitúa en el eje central con la religión y vertical a la Eucaristía. Contamos con los dibujos que creó (h. 1690) para su discípulo Vidal (fig.123), donde ya están presentes los atributos de ambas figuras alegóricas.



Fig. 123. Dibujos de A. Palomino, (izq.) alegorías de la fe, (1692-1694) para la decoración de la Ig. de San Nicolás en Valencia. Imagenes tomada del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias. Gonzalez Marti, CE2/04320

³⁹⁶ (PALOMINO A. , 1947, p.735)

Palomino describe la alegoría de la fe como una modesta virgen vestida de blanco, símbolo de la sinceridad y la pureza, en relación al hábito de los cartujos. Tiene los ojos vendados significando que no es necesario ver lo que se ha de creer. Palomino, describe esta alegoría directamente de Ripa e incluso utiliza la misma cita textual de San Gregorio (la homilía, 26): *Fides non habet meritum, ubi humana ratio praebet experimentum*³⁹⁷ (La fe no tiene mérito, de las cuales la razón humana aporta su propia experiencia).



Fig. 124. *La fe. La Cartuja, Granada;* *La fe. S. Esteban, Salamanca;* *C. Ripa, la fe católica.*

Palomino utiliza una particularidad iconográfica al tratar de enfatizar que la fe es una virtud que según la doctrina tomista no es de la voluntad sí de la razón, y para enfatizar este concepto venda los ojos de la figura. Esta figura podemos relacionarla con la de Isaac (el hijo que obedece *ciegamente* a su padre) que también aparece con los ojos vendados (fig.117, p.167).

Muestra además los atributos de la fe, en la mano derecha: el libro de los evangelios; y en la mano izquierda: el cáliz, el sacramento eucarístico misterio de fe; citando en este apartado la obra de C. Ripa como fuente³⁹⁸, cuya descripción, no obstante, se corresponde mas a la idea de la fe católica (fig. 126), que con la xilografía que está representada con un corazón con una vela encendida, modelo que utilizará doce años después en La Cartuja de Santa María del Paular (destruida) y que conocemos por la descripción que hace el pintor.

Debajo de la alegoría coloca una tarjeta con el lema: Ionan.20: *Beati, qui nan viderunt; & crediderunt* (bienaventurados los que no vieron y creyeron), que contribuye a clarificar el mensaje de la alegoría con los ojos vendados.

³⁹⁷ (PALOMINO A. , 1947, p.733)

³⁹⁸ (RIPA C. , 1976, pp.162-163)

En la comparación entre las imágenes de la fe que ha diseñado para Dionis Vidal o las ejecutadas en Granada y en Salamanca, vemos gran similitud. En Salamanca, sobre el cáliz sitúa una llama, más próximo al modelo de Ripa, un elemento simbólico que en esta obra utiliza profusamente y que relaciona con la figuras de la caridad y la devoción. Además se acentúa un significado más diligente, con la importancia que desempeñan los dominicos en la difusión de la fe por medio de la orden de los Predicadores que están siendo muy activos en este momento no solo en España sino también en el continente americano. Por otra parte, Palomino enfatiza en el simbolismo de la fe la importancia del valor de las obras, trata de demostrar cuan necesario es el obrar, junto con el creer. La fe sin obras está muerta. Esta idea responde a la doctrina católica frente a la creencia en el pensamiento protestante de que sólo basta con la fe.

Observamos que el modelo utilizado de la fe es el mismo en todas sus obras, si bien va adecuando el mensaje al contexto en que se utiliza, de forma que mientras que en Salamanca (1705), le daba un significado más activo; en la Cartuja de Granada (1712), y la que posteriormente pintará para la Cartuja del Paular (1724). En ambos casos coloca la figura de la fe en la misma posición, en el centro la visión frontal dándoles un gran protagonismo en relación a la Eucaristía, pues ambas capillas corresponden a las Cartujas y a la decoración de las Capillas del Sagrario. Es la figura alegórica que más utilizada de todo su repertorio, está presente de todas sus obras y a lo largo de toda su carrera: San Nicolás (h. 1690), San Juan del Mercado (1700), San Esteban (1705), Cartuja de Granada (1712) y Cartuja del Paular en Madrid (1723-4). En las cuatro primeras aparece con los ojos vendados, mientras que en la última, en el Paular, según la descripción no aparece con los ojos vendados, sino que tiene el atributo de una antorcha *lumbre de la fe que ilumina contra errores y sectas*.

Respecto al modelo iconográfico en el que se pudo basarse Palomino paraa vendar los ojos a su figura, existen numerosos precedentes, muchos de los cuales se encuentran en los grabados de los frontispicios de los libros del siglo XVII³⁹⁹. En este momento había cierta ambivalencia en el uso de la alegoría de la fe y de la religión y a ambas se les ponía como atributo la cruz y el cáliz con la hostia. Un ejemplo en el que aparecen ambas alegorías lo encontramos en el frontispicio del libro de de Juan Antonio de Tapia y Robles *Ilustración del renombre de Grande. Principio, grandeza y etimologia. Pontífices, Santos, Emperadores, Reyes i Varones ilustres que lemmerecieron en la voz pública de los Hombres* (Madrid: Imprenta de Francisco

³⁹⁹ (BLAS, 2011)

Martínez, 1638, (fig.127) donde también están presentes las dos iconografías que utiliza Palomino enfrentadas: la fe y la religión⁴⁰⁰.



Fig. 125. Frontispicio: *la religión y la fe* (ojos vendados).

También en su entorno andaluz, la fe aparece con los ojos vendados, en la fachada de la Iglesia de San Miguel en Jerez de la Frontera (fig.126)



Fig. 126. Izq. *La fe*. Detalle escultura que corona la fachada barroca de la Iglesia de San Miguel en Jerez de la Frontera, finales s. XVII. A la dcha. Gil de Siloé, *Retablo del Árbol de Jessé y la genealogía de la Virgen* (h.1486-1492), flanqueada a la izquierda por la *fe cristiana* (Iglesia) y a la dch. por la *fe mosaica* (la Sinagoga). Capilla de Santa Ana. Catedral de Burgos.

Sin embargo, en este momento era una iconografía poco frecuente por la connotación que tenía representando a la sinagoga⁴⁰¹ (fig.126) y su posterior relación con la herejía. Según

⁴⁰⁰ (CANALDA I LLOBET, 2012)

⁴⁰¹ (PANOFSKI, 1976, 2ª ed.p, 154)

Esteban Lorente⁴⁰², la figura con los ojos vendados, corresponden a las representaciones alegóricas anteriores a Ripa, era símbolo de la ignorancia y provenía de la representación tradicional de la sinagoga como error. Por otra parte hemos visto como el mismo Palomino venda los ojos a la figura alegórica del error como había hecho Rubens (Fig. 80, p.128).

A partir de la figura de Palomino esta iconografía de la fe con los ojos vendados es mucho más común y tenemos ejemplos en las pinturas de José Vergara, en las pechinas la capilla de la Comunión (1767) de la Iglesia del Salvador de Burriana (Castellón de la Plana). De forma más sutil Goya⁴⁰³ en 1781 utilizó un velo para cubrir parcialmente los ojos (fig.127).



Fig. 127. F. Goya. *La fe, con su emblema eucarístico*. Detalle de una de las pechinas que decora la cúpula *Regina Martyrum*. Basilica de Nuestra Señora del El Pilar, Zaragoza.

Palomino es probable que no utilizara este recurso porque sitúa enfrente la alegoría de la religión que si porta el velo.

La religión monástica (fig.128):

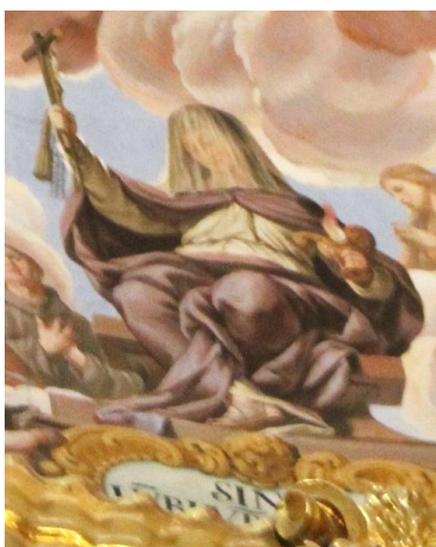


Fig. 128. *La Religión monástica e inscripción*



C. Ripa, *la religión,*

⁴⁰² (ESTEBAN LORENTE J. , 1984, p. 184)

⁴⁰³ (SUREDA, 2008, p.245)

Enfrente de la Fe Palomino sitúa la religión monástica, que describe como una matrona grave y modesta. Vestida con túnica blanca, y ceñida, para denotar en lo uno la candidez y pureza del alma, y en lo otro cuan ceñidos y ligados hemos de tener nuestros afectos y pasiones; que por eso se llama religión, a religando...sujetar y ligar nuestras pasiones. El manto: color ceniciento amaritado. La cabeza cubierta por un velo. En la mano derecha, introduce los atributos que dan especificidad a la alegoría: lleva un crucifijo, unas disciplinas y un cilicio como instrumentos de penitencia y sacrificio. En la mano izquierda porta una lucerna⁴⁰⁴.

La figura en la que se inspira Palomino y que aplica a la Religión monástica es la Religión de C. Ripa⁴⁰⁵ según él mismo cita, y que había utilizado en otras dos ocasiones para sus discípulos: en la decoración del Patio del Real Hospital (ejecutada 1693) y en San Nicolás (ejecutada 1692-4), de las que tenemos respectivamente la descripción. También en el caso de Valencia contamos con los dibujos que hizo para su discípulo Vidal (fig. 129).



Fig. 129. A. Palomino. Dibujos para San Nicolás (Izq.) *La religión*, (1692-1694) para la decoración de la Ig. de San Nicolás en Valencia. Imágenes tomada del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias. Gonzalez Martí, CE2/04320

Palomino sigue en los tres casos el modelo de la Religión de Ripa de forma literal, sólo omite la figura simbólica de la Iglesia que representa el elefante, por falta de espacio probablemente⁴⁰⁶.

La aportación de Palomino, aunque utiliza el mismo modelo, es su adecuación al contexto. En el Patio Real, la religión es una figura alegórica en homenaje a Carlos V y su lucha contra la herejía, que el monarca combatió frente a los turcos. En la descripción que hace para San

⁴⁰⁴ (PALOMINO A. , 1947, p.733)

⁴⁰⁵ (RIPA C. , 1976, p.456).

⁴⁰⁶ (RIPA C. , 1976, p.456) Quien justifica la presencia del elefante tomando como referencias a Plinio en su libro VIII, cap.1, y Piero Valeriano. Atribuye a este animal ser el más religioso que otros alguno, prudente y amador de la equidad. “*Dimmi qual fera, e di mente humana, Che s’inginocchia al raggio della Luna, E per purgarsi scende alla fontada* (Dime que animal es de mente tan humana que se arrodilla ante el rayo de la Luna y descende hasta la fuente para purgarse).

Nicolás en Valencia, la religión la sitúa en adyacencia, a *San Nicolás cuando afrentó a Arrio en el concilio niceno*⁴⁰⁷, es decir también en oposición a otra herejía: el arrianismo. En este caso, de la Cartuja de Granada, la alegoría de la religión adquiere un nuevo valor simbólico como religión monástica y para ello busca adecuarse al contexto de los cartujos subrayando el blanco como valor simbólico del hábito de los cartujos; y el sentido más específico añadiendo los atributos de las disciplinas y el cilicio que coloca en torno a la cruz. Esta idea pudo sugerírsela una de las explicaciones de Ripa, en la acepción de la *Religione vera Christiana*⁴⁰⁸, que habla de que sobre uno de los brazos trasversos de la cruz se ponga un freno que ayudará a la mente a cohibir furores o fogosidades.

Debajo de la alegoría una tarjeta con el texto: *Sint lumbi vestri proecinti & Lucernae ardentes in manibus vestri*, pasaje de la Biblia vulgata (Lucas, 12:35), que estén ceñidos vuestras cinturas y las lámparas encendidas en las manos.

Las otras dos alegorías que completan el sotabanco van dirigidas a subrayar la especificidad y singularidad de la vida monástica de la orden cartuja como el silencio y la soledad.

2.2.2. Reglas cartujanas: el silencio y la soledad

El silencio (fig.130):

Palomino lo describe como un anciano, grave y modestamente vestido, con el dedo índice sobre la boca; y representándose anciano porque la edad senil persuade más al silencio. En el lado izquierdo, un pato (ave muy graznadora) con una piedra en el pico la cual le impide graznar. En la mano derecha, sostiene un ramo de pérSIGOS [albericoques], por haber sido este árbol consagrado a Harpócrates, dios del silencio, a causa de tener la hoja semejante a la lengua humana, y la fruta al corazón⁴⁰⁹.



Fig. 130. *El Silencio*.

⁴⁰⁷ (PALOMINO A. , 1947, p.679)

⁴⁰⁸ (RIPA C. , 1976, p.455)

⁴⁰⁹ (PALOMINO A. , 1947, p.734)

Si lo comparamos con la descripción de Ripa ...*Fù il Persico dedicato ad Arpocrate Dio del silenzio, perche hà le foglie simili alla lingua humana, & il frutto rassomiglia al cuore*⁴¹⁰. No se acompaña de xilografía que ilustre el texto. Palomino creó su figura a partir de la descripción de Ripa y la adecuación a la regla de los cartujos mediante un hábito y transfiriendo los atributos paganos del dios del silencio Harpócrates a la regla de silencio de los cartujos. Para ello también pone el dedo sobre la boca siguiendo al mismo Hárpocrates de Faro.

Debajo de la alegoría coloca una tarjeta con el texto de una cita de la Biblia vulgata, Libro de Esther, cap. 13: *Vitam silentio transigentes* (pasando la vida en silencio).

La soledad (fig.131)

Palomino describe la soledad: *Matrona vestida de blanco, pureza de ánimo enajenado de todo linaje de afectos y pasiones, y negocios que lo manchen, y ofusquen. Tendrá sobre la cabeza el pájaro solitario, ..., y debajo una liebre, por ser este animal tan solitario*⁴¹¹.



Fig. 131. *La soledad*

Palomino subraya nuevamente el valor simbólico del color blanco en relación a los cartujos y acentúa la regla cartuja de la soledad con *el pájaro solitario* y la liebre. En la mano izquierda, lleva un libro: el fin del hombre solitario es el estudio, la doctrina y la contemplación.

Cita como fuente a Ripa y observamos que sigue el texto de forma literal: [*solitudine*] *Donna di bianco, con un passero solitario in cima del capo, terrà sotto il braccio destro un lepre, & nella sinistra un libro...*⁴¹². El resto se ajusta a la descripción que refiere Palomino. Ripa entre sus fuentes cita la obra de Aristóteles en relación al atributo del libro (Lib. I, de la

⁴¹⁰ (RIPA C. , 1976, p.482)

⁴¹¹ (PALOMINO A. , 1947, p.735)

⁴¹² (RIPA C. , 1976, p.486). Texto. RIPA también utiliza pájaro solitario en la alegoría del *Melanconico per la terra*, pp.88-89.

Política) *che l'huomo solitario ò è Angelo, ò bestia, per Angelo intendendo quel, fatio delle cose mondane si rivilta alle contemplationi*⁴¹³.

Palomino también había utilizado esta figura alegórica de la soledad en la Iglesia de San Juan del Mercado en Valencia, de forma literal e igualmente hacía referencia como fuente a Ripa⁴¹⁴.

Debajo de la alegoría sitúa una tarjeta con el texto: *Sicut Passer Solitarius in tecto* (con un pájaro solitario en el techo) que hace referencia al Salmo 101, verso 8: *vivo cual pájaro que está solitario sobre los tejados*.

2.2.3. Escenas eucarísticas de la historia Sagrada:

También en el sotabanco, alternando con las cuatro figuras alegóricas dispone cuatro grandes medallones dorados con ricas orlas, coronados por grandes jarrones florales de gran belleza, que contiene historias del Nuevo Testamento:

*se han de colocar unas medallas ovaladas, en proporcionada grandeza, en cuyo casco, o peto de color de oro se han de fingir grabadas historias del Nuevo Testamento, que tengan alusión al Sacramento, ... de suerte que viene a ser cuatro figuras, y cuatro medallas, o historias*⁴¹⁵.

Palomino está siguiendo, como en las obras anteriores, el principio compositivo de adyacencia: una historia-una alegoría. Estos medallones tienen un tema común, se trata de escenas relacionadas con los símbolos eucarísticos, creando una correspondencia con la cúpula cuyo tema central también es la Eucaristía. Mediante esta composición está creando una correspondencia simétrica por analogía: en la cúpula exaltación de la Eucaristía - en el sotabanco, escenas eucarísticas.

Al tratarse de temas históricos trata de subrayar este aspecto, y diferenciarlo de las alegorías, mediante un recurso pictórico, encuadrando las figuras en unos medallones de color oro, remedando bronce.

*Se han de colocar una medallas ovaladas en cuyo caso, de color de oro se han de fingir grabadas historias del Testamento Nuevo que tengan alusiones al Sacramento*⁴¹⁶.

Palomino hace mención nuevamente (como en el caso de los Desamparados) a usar el color dorado o bronce para las escenas del Nuevo Testamento como sugería Vasari para

⁴¹³ (RIPA C. , 1976, p.486)

⁴¹⁴ (PALOMINO A. , 1947, p.715)

⁴¹⁵ (PALOMINO A. , 1947, p.733)

⁴¹⁶ (PALOMINO A. , 1947, p.733)

diferenciar las historias en su caso del Antiguo Testamento. Esta convención tenía como finalidad diferenciar las escenas de la Historia Sagrada.

La aplicación de temas Eucarísticos, en la decoración de la Capilla de Sagrario, como hemos visto al referirnos al comitente, era una tradición de los cartujos, que además de crear capillas independientes separadas para la Eucaristía, el *Santa Santorum*, situado por detrás del altar mayor y el muro de la cabecera del edificio, en el caso de Granada, el acceso es por unas puertas de cristal veneciano que aíslan el recinto.

Las escenas de los medallones relacionadas con la Eucaristía son: la última Cena; la cena de Cristo con Marta y María; la Cena de Cristo con dos discípulos de Emaus, y la refacción de Cristo en el desierto, suministrada por los ángeles después del ayuno (fig.132).

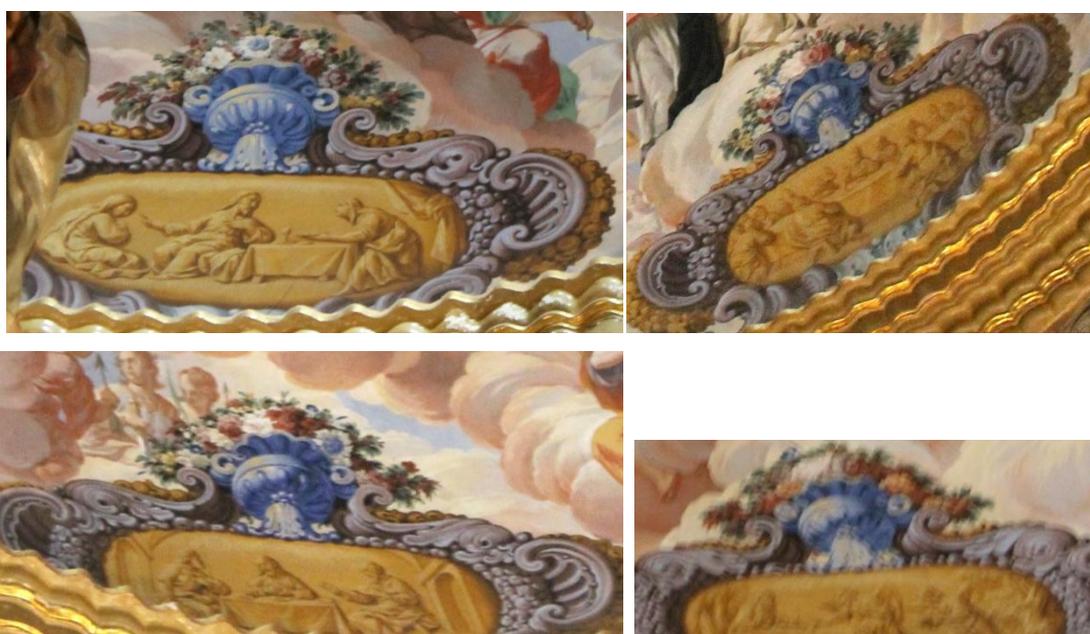


Fig. 132. Escenas históricas: la institución del Santísimo Sacramento: *La última Cena; la cena de Cristo con Marta y María; la Cena de Cristo con dos discípulos de Emaus; la refacción de Cristo en el desierto, suministrada por los ángeles después del ayuno* (la imagen mala calidad, queda oculta y solo se ve una parte).

Palomino concluye su *Idea* o programa haciendo referencia al objetivo que se había propuesto con estas palabras:

Con todo lo cual queda formado en este recinto un concepto de la Iglesia Militante, donde con el principal fundamento de la Fe, se erige el sagrado edificio de la religión monástica; y especialmente es un panegírico mudo de la sagrada religión cartujana, fundándose con singularidad en el silencio, soledad, contemplación y doctrina; por cuyos medios se asegura el logro de la bienaventuranza eterna en la Jerusalén

*Triunfante, representada en la Gloria, que se expresa en todo el ámbito de la cúpula*⁴¹⁷.

Con esta descripción queda cerrada la *Idea* o concepto que ha ido desarrollando de la Iglesia militante, en el tambor; y la Iglesia triunfante, en la cúpula, que hemos desgranado en las distintas escenas que lo componen.

Por último, en la decoración de las pechinas, Palomino sitúa los cuatro evangelistas: *los cuatro sagrados evangelistas se reservan para colocarlos en las cuatro pechinas de dicha capilla*⁴¹⁸.

Las figuras de los evangelistas (figs.133 y 134) las sitúa sobre nubes en concordancia con las figuras de la cúpula. Están representadas con los atributos clásicos: San Marcos con el ángel; San Mateo con el león; San Lucas con el toro y San Juan con el águila.



Fig. 133. Los evangelistas: *San Mateo y San Marcos*



Fig. 134. Los evangelistas: *San Lucas y San Juan*

⁴¹⁷ (PALOMINO A. , 1947, p.733)

⁴¹⁸ (PALOMINO A. , 1947, p.735)

3. RELACIÓN ENTRE LOS FRESCOS DE LA CARTUJA DE GRANADA Y LA CARTUJA DEL PAULAR EN MADRID.

El vínculo que une ambas obras lo constituye el hecho de que ambas son decoraciones ideadas para las cúpulas de las capillas del Sagrario, el tema central es la Eucaristía y los comitentes son también los mismos: los cartujos. Ambas obras se distancian en el tiempo 12 años. La de Granada (1712) y la descripción de la *idea* que expone para el Paular corresponde a 1723 y fue ejecutada entre los años 1723 y 1724 (no se conserva). Esta fue su última obra y por tanto viene a ser su testamento artístico y de su pensamiento religioso.

Si comparamos la obra de Granada, con la descripción de El Paular,

*Idea que se ofrece a la corrección de la muy veneranda, y erudita comunidad de la Real Cartuja de Santa María del Paular, para la ejecución de la pintura de la cúpula del Sagrario*⁴¹⁹.

Podemos observar que existían muchas similitudes. Primero, referente al argumento principal, en los dos casos, está dedicado a la exaltación de la Eucaristía en lo que refiere a la cúpula y a las alegorías que han de ir en relación con el tema eucarístico.

*Siendo máxima incocusa, que la pintura de semejantes sitios se ha de proporcionar con el instituto, misterio, o asunto, que en ellos se solemniza,...y agustísimo misterio del sacrosanto Sacramento del altar, es preciso que todas las expresiones de pintura, que en el se delinearen, sean concernientes a este sagrado asunto y figurativas de este inefable misterio*⁴²⁰.

Según describe Palomino la cúpula estará presidida por la Eucaristía, representada por un libro y un cordero, estarán rodeadas de siete serafines y no cita la custodia, seguramente para no ser redundante, pues esta figura estaría situada sobre la de la fe que sostiene el Cáliz y la Hostia, ambos símbolos Eucarísticos.

El tema eucarístico lo había tratado también en un lienzo de la *Alegoría de la Redención* que se encuentra en Córdoba (fig.135), con el que existe relación iconográfica con lo descrito (a excepción de la custodia). Por otra parte, Palomino ya había utilizado esta alegoría en el presbiterio de la Iglesia de San Juan del Mercado en Valencia (hoy destruida), donde el Cordero es el símbolo de Cristo, sobre el misterioso libro de los Siete Sellos⁴²¹. En uno y otro caso cita como referencia literaria el libro del Apocalipsis, atribuido a San Juan, capítulo IV hasta el VI.

⁴¹⁹ (PALOMINO A. , 1947, pp.740-743)

⁴²⁰ (PALOMINO A. , 1947, p.740)

⁴²¹ (PALOMINO A. , 1947, p.692)



Fig. 135. Palomino. *Alegoría de la Redención*. M. Bellas Artes de Córdoba. CE2464P

En ambas cartujas y sus correspondientes Capillas del Sagrario, de Granada y del Paular en Madrid, la temática de las pinturas tienen como objetivo central la exaltación de la Eucaristía, subrayando el especial significado que tiene para ellos: *singularísimo fervor, y vigilante esmero, con que esta santa y austerísima Comunidad cartuja, obsequia, y adora con perenne culto*⁴²² que se sitúa en la parte central de la composición y en la vertical del eje central entre la Santísima Trinidad y la alegoría de la fe. La Custodia con la Eucaristía que sostiene San Bruno en Granada, aquí la sustituye por el libro de los siete sellos y el cordero místico, en ambos casos rodeados por una orla de siete serafines. Estos siete ángeles seráficos, se relacionan con el libro de los siete sellos y los siete dones del espíritu Santo.

Volviendo a Santa María del Paular, en la parte inferior o tambor; en el lugar más relevante estarían representadas: el binomio: fe-herejía (como en Granada).

La fe

Palomino la describe como en los casos anteriores, pero con algunos matices diferentes: con un manto rojo en demostración de la sangre que los mártires han derramado.

Como en todos los demás casos no podía faltar una referencia de la fe en oposición a las desviaciones de la ortodoxia católica (al que hace referencia en dos ocasiones),

*demostración de la pureza, en que se ha de mantener libre de errores y sectas ; y en la mano izquierda, el corazón con una antorcha encendida, a cuya iluminación se irán desplegando unas nieblas o vapores oscuros, que son los errores y sectas*⁴²³.

⁴²² (PALOMINO A. , 1947, p. 743)

⁴²³ (PALOMINO A. , 1947, p.741)

Respecto a la utilización de esta alegoría, Palomino introduce una variable; si en las figuras anteriores había vendado los ojos a su figura, en este caso incide más sobre la luz que desprende la antorcha que ilumina y desvanece las teorías heréticas.

Toda esta defensa de la Iglesia que Palomino expresa mediante la fe la contrapone con la figura antitética de la herejía.

La herejía

...y las sectas pestilentes de la y ésta se figurará en una vieja flaca, escuálida, y denegrida, que horrorizada va huyendo, con los libros heréticos en su seno, la cabeza enredada de sierpes, en vez de cabellos, en demostración de sus ponzoñosos, y letíferos pensamientos, y en la mano derecha unos áspides, como que los pretende esparcir por el aire, que significan sus proposiciones heréticas, erróneas y temerarias⁴²⁴.

La figura de la herejía la utilizó también reiteradamente siguiendo el mismo modelo ya citado de Ripa.

Estas dos figuras contrapuestas son constantes en su obra y resumen su ideario religioso. Son los pilares en los que se asienta y resume gran parte de su obra. Los dos principios básicos: la Fe en defensa de la Iglesia y su figura antitética la herejía en actitud de atacar a la doctrina católica.

En el resto del tambor o sotabanco incorpora nuevas alusiones a la Eucaristía que constituye la aportación diferencial de esta obra. Para seguir con este discurso Eucarístico, describe otros personajes también alusivos a este sacrosanto misterio colocando una serie de figuras que prefiguran a Cristo: Abigail, Abel, Elías, el árbol de la vida, Gedeón, el racimo de Caleb. Estos temas serían los equivalentes en la Cartuja de Granada a los medallones históricos que también hacen referencia a episodios del Nuevo Testamento del Sacramento de la Eucaristía que hemos mencionado anteriormente: la Santa Cena, la cena de los discípulos de Emaus, La cena de Cristo en casa de Marta y María, y el pan de los ángeles. La diferencia la constituye que en el caso del Paular las escenas elegidas corresponden al Antiguo Testamento.

Las escenas eucarísticas del tambor también las relaciona con el resto de de la cúpula distribuirá las figuras que configuran la Iglesia trinfante con otras figuras alegóricas con

⁴²⁴ (PALOMINO A. , 1947, p.741)

referencias Eucarísticas haciendo hincapié especialmente en los que simbolizaron prefiguraciones eucarísticas: Abrahán, Isaac, Jacob, Noé, Melquisedec.

Esta es la *Idea* que Palomino ofrece a la corrección de la comunidad cartuja del Paular. La firma Don Antonio Palomino y Velasco, en el Paular el 30 de julio de 1723⁴²⁵. Como queda reflejado en estos escritos, Palomino aunque sigue el modelo precedente de la Cartuja de Granada, reinventa su composición introduciendo algunas variantes alegóricas todas ellas dirigidas a subrayar el valor Eucarístico. En conjunto se trata por tanto de una reedición de la misma *idea* en ambas cartujas.

Otro aspecto que ambas obras tiene en común es el comitente-receptor. Pues la creación de esta capilla del Sagrario, siguiendo la norma cartujana, dio especial énfasis al Sagrario y en los dos casos se situó detrás del ábside aislándolo mediante puertas. Esta ubicación determina que el Sacramento de la Eucaristía queda oculto a la mirada del público y sea accesible exclusivamente a la comunidad. En el caso granadino es un espacio realmente aislado mediante puertas de cristal de tipo veneciano, es el *santa santorum*, el lugar íntimo y sagrado al que sólo se puede acceder visualmente por unos óculos laterales, que se abren a dos oratorios para la contemplación del Sacramento, pero que por su disposición únicamente parece que permitan la vista de la custodia, con lo cual la pintura está concebida para enriquecer un espacio al servicio de la Eucaristía. Los frescos de Granada se suman a todo un conjunto de elementos decorativos que se encuentran en este recinto: el tabernáculo central, de gran suntuosidad, obra de Francisco Hurtado Izquierdo, templete de madera dorada, en la base mármoles rojos, e incrustaciones de piedras duras en negro y blanco, columnas salomónicas negras, oro.... junto con esculturas de doradas todo ello de gran riqueza para albergar el Sagrario y en última instancia la Glorificación que los cartujos hacen a la Eucaristía y lo mismo sucedía en el caso del Paular.

Sebastián⁴²⁶ llama a estos espacio que cumple la misión de albergar el sagrario Transparente, aunque en sentido literal no muestra la abertura al espacio exterior por la techumbre como sería el de la Catedral de Toledo ejecutado por Tomé y que está abierto a la girola. Creo que en la concepción cartuja es un espacio más íntimo y aislado mediante estas puertas pantalla que parece que persiguen confinar el sacramento Eucarístico y preservar el sentido de misterio. La ejecución de la obra del Paular la realizó en 1723-1724.

⁴²⁵ (PALOMINO A. , 1947, p.743)

⁴²⁶ (SEBASTIAN LÓPEZ, 1981, p.255)

IV. CONCLUSIONES

El objetivo que nos habíamos marcado en este trabajo consistía en analizar la figura de Palomino como experto en Pintura, mediante el análisis de sus propias creaciones que él describe en *la Práctica de la Pintura* (1724). La primera pregunta que nos hacíamos era:

¿POR QUÉ PALOMINO SELECCIONÓ ESTAS OBRAS?

Palomino ha escogido estas obras, fundamentalmente porque en ellas expone los argumentos ideales o metafóricos, las *Ideas*, que no es otra cosa, que un *concepto formal intelectual, fabricado en la mente del artífice*. Con esto el autor nos está indicando que su intención es explicar el proceso creativo, y que éste se basa en la capacidad intelectual; mientras que no tendría esta oportunidad en obras, por ejemplo, basadas en los argumentos históricos, *donde poco tiene en que tropezar el ingenio del artífice*. Esta razón, en que se sustenta que en las obras estudiadas, se limita a exponer las Ideas o argumentos metafóricos, dejando al margen la descripción de los argumentos históricos correspondientes a la Historia Sagrada, dando por sentado que son de todos conocidos. Tampoco cita ninguna referencia pictórica. Estas obras permiten a Palomino poner en valor su propio carácter erudito y al mismo tiempo que pone sus propios conocimientos al servicio de los demás.

Desde el inicio de su carrera artística, Palomino se muestra como el mejor promotor de sí mismo, y tiene la necesidad de revindicar la instrucción, como una característica que le diferencia de otros pintores. El ejemplo lo tenemos cuando presentó la carta de solicitud para acceder a pintor real (1687), en la que expone su formación como su mejor aval. En este texto destaca que por encima de sus competidores él sabe latín y teología, y que estos conocimientos le confieren una cultura que le permitirán poder hacer frente a todas situaciones posibles en el campo artístico, especialmente le capacita para la elección de los temas más apropiados y que se adecuen a cada espacio. Esta presentación en la que expone su carácter intelectual la hace al inicio de su carrera artística, en aquel momento Palomino estaba abierto a cualquier práctica artística.

En el decurso de su trayectoria artística, cuando hace un balance final, en la *Práctica de la Pintura*, él seleccionó once que abarcan un periodo desde 1696 a 1724. De ellas tres obras corresponden cronológicamente los últimos años del reinado de Carlos II y son a obras de carácter menor: una arquitectura efímera (1690), un programa para un patio en homenaje al rey (sólo la Idea, 1693), unas pinturas para decorar un calesín (1696); y el resto, siete son obras de carácter religioso, corresponden a su plena madurez artística (1699-1724). Estas

últimas obras, cuantitativa y cualitativamente son las obras más relevantes, las realiza bajo el reinado de Felipe V.

¿EL POR QUÉ LAS OBRAS FUERON EN SU MAYORÍA DE CARÁCTER RELIGIOSO?

Es a través de estos grandes frescos para el ámbito religioso donde Palomino tiene la oportunidad de desplegar las Ideas o programas iconográficos que le permiten desarrollar todo su bagaje de conocimientos eruditos, que ha ido reivindicando a lo largo de toda su carrera. Sin embargo, Palomino es muy posible que se viera abocado a los encargos religiosos, además de básicamente por su preparación teológica, por razones sociopolíticas circunstanciales.

Cronologicamente esta selección de obras religiosas se concentra en un marco histórico convulso, con la muerte de Carlos II en 1700 y la llegada de los Borbones. Este coyuntura dió lugar a un periodo de inestabilidad política que abocaría a la Guerra de Sucesión. El cambio dinástico trae como consecuencia un cambio en los gustos estéticos que conllevó el advenimiento del gusto francés. Este panorama sociopolítico derivó en menor demanda de obras por parte la monarquía inmersa en los conflictos bélicos y en las luchas de poder. Los Borbones en aquel momento sólo estaban interesados en crear la imagen de su nuevo joven rey. En definitiva, no es de extrañar que Palomino recogiera el testigo de sus predecesores, que habían dedicada parte de su obra al ámbito religioso, y que en su caso, su actividad profesional recayera en mayor medida en obras de carácter religioso. La Iglesia tenía gran poder económico y podía hacer frente a estos encargos. Este contexto contribuyó a que Palomino pusiera su erudición al servicio principalmente de los temas religiosos. A esto se sumó que a finales del siglo habían muerto los mejores especialistas al fresco: Ricci, Donoso y sus maestros Carreño y Coello. Además, pocos años más tarde, Giordano que había acaparado todos los encargos en el ámbito madrileño, en estos momentos de inestabilidad política que presagiaba la Guerra de Sucesión se marchó de España (1702); con lo cual, era el único y el mejor preparado para de llevar a cabo estas obras:

- Pintura del presbiterio de San Juan del Mercado en Valencia y del cuerpo de San Juan del Mercado en Valencia (1700).
- Idea para la bóveda Nuestra Señora de los Desamparados en Valencia, (1701).
- Descripción del frontis, San Esteban en Salamanca (1705).
- Idea para la Cúpula de la capilla del Sagrario en la Cartuja de Granada (1712).
- Idea para la cúpula del Nuevo Sagrario de Cartuja del Paular, en Madrid (1723-1724).

La selección responde a lo que él considera su mejor legado en cuanto al proceso creativo que desarrolla en estas obras y que al mismo tiempo quiere transmitir a otros pintores. Todas ellas están recogidas bajo el título de Ideas a excepción de Salamanca en las que se refiere como descripción. Esto nos planteaba otra pregunta:

¿LAS IDEAS ERAN DE CREACIÓN PROPIA?

Es otro de los mensajes que Palomino ha ido reivindicando a lo largo de todo su trabajo, enfatizando que el artista ha de crear sus propias obras independientemente de el comitente y del mentor, que hasta aquel momento tenían gran protagonista a la hora de imponer sus ideas al pintor. Recurre a ejemplos que él conoce de primera mano, pues cuando habla de los primeros recoge varios ejemplos, de sus maestros, como el caso del pintor cordobés Antonio del Castillo y la imposición de la idea que fue objeto por su cliente Don Gómez de Córbo y Saavedra. O el Carreño que tuvo problemas con los Trinitarios que rechazaban su obra y tuvo que intervenir otro pintor cualificado. Sin embargo se muestra más flexible con la actitud del cliente, que con la del mentor, pues el primero puede influir sobre la idea general, mientras que el comitente se atribuye la capacidad de imponer su Idea. En este caso, Palomino acude a dos ejemplos que él ha vivido y de los que él es protagonista. El primero, cuando Giordano se sintió insatisfecho, ante los argumentos que le proporcionaban los mentores- teólogos del Escorial, en palabras de Palomino “personas ajenas al arte de la pintura”, y él le ayudó proporcionándole algunas Ideas. El segundo, su experiencia frente a los dominicos de la Universidad de Salamanca, que según relata trataron de proporcionarle la Idea y cómo él realizó un programa de fue del agrado de la comunidad.

¿Por qué su interés en reivindicar su autoría y sustraerse de la tutela del cliente y del mentor? En última instancia responde a su interés en tratar de demostrar el carácter liberal e intelectual de la pintura, por tanto hay que enmarcarlo en un marco más global, el de la defensa de la pintura como *arte liberal*.

Para ello Palomino propone que los pintores tengan suficientes recursos intelectuales para hacer frente a la creación y de este modo evitar las interferencias tratando de liberarse de la tutela de los mentores fundamentalmente y reivindica que la creación de los asuntos de la obra de arte sea patrimonio del artista. El medio que propone para la obtención del carácter intelectual que la pintura precisa, propone que el pintor acuda a los libros. Con el estudio de las fuentes encontramos cuáles han sido las bases de su propio lenguaje. Éste ha sido nuestro siguiente objetivo averiguar:

¿CUALES HAN SIDO LAS FUENTES LITERARIAS Y VISUALES?

Si el proceso creativo radica en las *Ideas*, Palomino nos da las claves de lo que el considera el mejor medio para hacer frente a la adquisición de los conocimientos y de la erudición necesaria para encarar las obras que contengan argumentos ideales o metafóricos que es el tema que le ocupa.

- Los libros

En estas obras que hemos estudiado hace especial énfasis sobre la importancia de los libros. Recomienda los libros como el nutriente fundamental del intelecto del pintor y como medio para fecundar su mente a la hora de crear sus propias Ideas.

Gracias a la minuciosidad en su trabajo, en la descripción de las *Ideas*, hace referencia a las fuentes literarias y visuales que ha utilizado. Esto constituye una de las aportaciones importantes de Palomino, es uno de los primeros teóricos del arte moderno en nuestro país que explicita las fuentes. Este hecho podemos calificarlo de una aproximación casi científica en su forma de trabajar, lo que nos ha permitido reconstruir su trabajo y por otra parte aporta una vertiente pedagógica proporcionando los recursos a otros pintores *para discurrir, no para copiar*, en el sentido de que dichas fuentes pueden contribuir enriquecer los conocimientos de otros artistas.

Palomino en base a su concepción de lo que considera argumento ideal o metafórico, e histórico recomienda un tipo de fuentes adecuadas a cada caso.

- Fuentes literarias y visuales en los argumentos ideal o metafórico:

Son la base de de su trabajo: Cesar RIPA, *Iconología*; Piero VALERIANO, *Hieroglyphica*, y Andrea ALCIATO, *Emblemas*.

- Fuentes literarias para los argumentos de la Historia Sagrada:

Propone dos en función del conocimiento del latín, de forma que los pintores más eruditos y que sepan latín pueden utilizar la *Biblia sacra*; y para los que no conocen el latín aconseja la *Flos Santorum*, de la que no cita edición, suponemos que pudo utilizar la edición de P. Ribadeneyra.

- Estampas:

En relación con las obras estudiadas, Palomino no hace mención explícita en estas obras a ninguna estampa en concreto. Sin embargo, Palomino cuando se refiere al modo de estudiar, junto a los libros habla *del beneficio de las estampas* y entre las *estampas de las más selectas*

cita las obras de las estancias vaticanas de Rafael. Fue a través de las estampas que se difundieron estas obras y en particular los frescos de *la Disputa del Sacramento*. Esta obra había tenido una gran difusión y es muy posible que conociera los grabados existentes en las bibliotecas más importantes que estaban a su alcance como en el Palacio Real (fig.92, p.141), la Biblioteca del Escorial, o la biblioteca de los Jesuitas. Para esta obra también tuvo como referencia las estampas de la alegoría de la Iglesia y el carro triunfal, en particular la obra de Martín de Vos (fig. 94, p. 143) o de Rubens *El triunfo de la Iglesia* que se difundió a través de los grabados N. Lawers y S. Bolseret entre otros, existen referencias a algunas de sus alegorías. La obra de Palomino recoge esta tradición y además en este caso se suma la de los libros, Palomino contaba con las descripciones literarias de Bellori que sobre esta obra hace en la *Vida de los Pintores*.

De todas las fuentes estudiadas la obra de Ripa es la más citada:

¿RIPA HA SIDO UN MODELO PARA PALOMINO?

La obra de Ripa tiene una importancia capital en todos los programas iconográficos que Palomino describe en la *Práctica de la Pintura* y hemos constatado que le sirve de referencia para la creación de todas sus figuras alegóricas; mientras que la obra de Valeriano y de Alciato sólo las ha utilizado para los atributos. Las obras de estos tres autores son las claves sobre las que construye su lenguaje alegórico.

El vocabulario alegórico de Palomino y tiene una deuda con Ripa. Hemos constatado que Palomino hace referencia a Ripa en todas las alegorías que utiliza, con lo cual podemos responder a nuestra pregunta ¿cuándo ha utilizado la *Iconología* de Ripa? Podemos afirmar que siempre.

Dentro de su repertorio nos preguntamos *cuáles* alegorías de Ripa ha utilizado Palomino. Hemos constatado que el vocabulario o repertorio de figuras morales que Palomino maneja en las descripciones de todas las obras estudiadas que recoge en su *Tratado*, es entorno a noventa figuras, que constituiría su *corpus* alegórico; aunque un tercio de ellas las reutiliza en las distintas obras, con lo cual su vocabulario es más limitado y se reduce en términos absolutos a sesenta. A partir de aquí nos hemos centrado en el estudio de las alegorías citadas en las obras conservadas, sólo tres, representan la mitad, un total de treinta que constituyen una muestra representativa de su obra. Por otra parte, el conjunto de alegorías cuyas obras no se conservan, corresponden al conjunto de alegorías que aplica a las obras de carácter civil y que son la enumeración de un sin fin de figuras retóricas que describen cualidades de los personajes a los que se quiere homenajear como el rey (clemencia, ingenio, liberalidad...) y la reina (belleza,

clemencia, magnanimidad...). En algunos casos utiliza la misma alegoría para el mundo religioso y para el civil.

Aunque las alegorías se repitan, Palomino tiene la capacidad de flexibilizar su mensaje adecuándolo a sus clientes y receptores. En este sentido, podemos concluir que el recurso más utilizado ha sido la selección de las figuras específicas, eligiendo en cada caso la que más se ajustaba a la idea y al mensaje que quería transmitir, independientemente que correspondiera a una imagen concreta de Ripa, puesto que su versatilidad le permite tomar lo que necesita en cada caso.

La contribución de Palomino al introducir la *Iconología* de Ripa es fundamental, pues en España esta obra era minoritaria, estaba sólo en los círculos de pintores cortesanos-cultos del momento y en los círculos del poder y del clero. Palomino muestra su interés en dar a conocer el mundo de las alegorías e incorporar un nuevo componente erudito a las composiciones artísticas. A diferencia de España, la difusión de la obra de Ripa fue muy amplia en toda la cultura occidental y su influencia se constata por las numerosas ediciones y traducciones a diversas lenguas que tuvo en toda Europa. En España fue la obra de Palomino la que contribuyó a la difusión del lenguaje alegórico que propugna Ripa. Su influencia se observa en obras posteriores a lo largo del siglo XVIII del que existen numerosos ejemplos, uno de los cuales hemos visto en Goya en las representaciones de las pechinas de la cúpula del Pilar.

¿PALOMINO CREA UN MODELO PROPIO?

Otro de nuestros objetivos ha sido averiguar el *cómo* Palomino ha utilizado estas alegorías y si había sido fiel al modelo de Ripa o había creado un modelo propio.

Una conclusión general que nos sirve de punto de partida, es que en general el pensamiento alegórico de Palomino resulta complejo y no es una simple utilización de Ripa, sino que es producto de una elaboración a partir de su erudición y del lenguaje barroco de la época. Crea una imagen podríamos decir “personalizada” a partir de la imagen principal de Ripa que le sirve de referencia con los atributos que se adecuan al contexto. Por otra parte, cuando los referentes son más escasos su trabajo personal es mayor. Recrea más que crea sus alegorías.

Palomino ha utilizado los modelos iconográficos de la obra de Ripa, en sus dos vertientes, a partir del texto y/o de las figuras xilográficas que lo ilustran. Ahora bien, en el texto de Ripa, por cada una de las figuras alegóricas que describe, existen diferentes entradas dentro del mismo concepto y Palomino elige en cada caso el que más se adecua a su objetivo. Respecto a las xilografías que ilustran la figura alegórica también puede utilizarlas total o parcialmente.

Esto no se interpretara como una usurpación de la idea pues representa que es la base sobre la que él tiene distintas formas de actuar, que van desde lo que podríamos definir de casi una copia en los que se produce fielmente un original; otras veces utiliza la adaptación, proporcionando una forma diferente al original; o la (re)interpretación, lo que supone expresar la alegoría de un modo más personal. Estas dos últimas formas son las más comunes como hemos visto en las obras analizadas en Valencia, Salamanca o Granada

- Valencia:

En Valencia la primera obra que idea y ejecuta corresponde a San Juan del Mercado (1699-1700), (el ábside fue destruido y la bóveda de la nave prácticamente está devastada y en restauración), para la cual ideó 48 alegorías. Ninguna de las obras conservadas, que veremos a continuación, tiene parangón con esta obra que es como un catálogo de todo su vocabulario alegórico y denota ser una obra de la primera etapa de pintor de frescos donde virtió toda su erudición, resultando demasiado compleja por el número de alegorías y de personajes.

En Nuestra Señora de los Desamparados (1700), Palomino utiliza por primera vez como hilo conductor del programa iconográfico la *letanía lauteatana*. La cúpula esta decorada con figuras de la Historia Sagrada, con lo ucal se limita a nombrarlas pero no las describe. Todas son advocaciones dedicadas a la Virgen: *Regina coelis*; mientras que las figuras del tambor, al tratarse de alegorías si estan desarrolladas y son cuatro: *salus infirmorum*, *refugium peccatorum*, *consolatrix affictorum* y *refugium christianorum o auxilium peccatorum* en la versión final. Además de estas cuatro, describe dos más dedicadas a las alabanzas a las cualidades de los cofrades: la diligencia y la piedad. Es probablemente la primera vez que se ha utilizado a Ripa con este fin.

En esta obra, además de Ripa, Palomino para enriquecer el significado de la figura alegoría, le suma algún atributo proveniente de otras fuentes: como Valeriano, que lo cita en la mitad de las alegorías: la salud (cigüeña), *refugium* (ancora y delfín) y *auxilium* (golondrinas). También en el emblema de la cofradía (buitre o pelícano). Y lo mismo sucede con Alciato, que lo utiliza en dos ocasiones, (*refugium* y *auxilium*), en ambos casos se trata de los emblemas que sitúa en el escudo de la figura alegórica (Emblemas CXIII y XLIII respectivamente).

En definitiva, Palomino utiliza de distintas formas la obra de Ripa:

Una forma es la de ser fiel a la idea de Ripa pero contextualizada. Esto sucede en dos casos: *Salus infirmorum* (fig. 38, p. 83) y la piedad (fig. 44, p. 92). En el primero caso, Palomino ha

compuesto su figura a partir del texto de Ripa, *La Salute di Pausania*, a la que ha sido bastante fiel aunque utiliza un proceso aditivo sumando un atributo más: la imagen de la Medicina de Valeriano, representado por la cigüeña y el ramo de orégano para reforzar el significado. Por otra parte, a la imagen de la medicina que inspira esta obra y que no muestra cubierta la cabeza, Palomino la reviste con un manto adecuándola al ámbito religioso.

En el caso de la Piedad, su fuente es la xilografía: si vemos comparamos ambas ilustraciones nos servirán para corroboran estos hallazgos. En este caso resta: le quita las alas.

Otra forma de actuación de Palomino ha consistido en realizar un proceso de adaptación, ha sustituido un atributo por otro que se adecue mejor a su proyecto, como en *Refugium peccatorum* (fig. 39, p.85). En este caso sustituyendo la rama de alcornoque por el escudo con los símbolos descritos por Valeriano, el áncora y el delfín para subrayar la idea de refugio y que también está presente en el emblema de Alciato nº XLIII.

En otros casos ha construido composiciones complejas mediante la suma atributos que refuercen el contenido alegórico de la imagen, como ejemplo el *Auxilium peccatorum* (fig. 41, p.88). En este caso ha creado su figura a partir de la figura del socorro de Ripa (el término socorro o auxilio la utiliza indistintamente) pero adaptándola a su idea. Si en la figura anterior del refugio de pecadores (auxilio era el escudo con el ancora y el delfín); ahora, *Auxilium peccatorum* para adaptar la figura a su *idea* del socorro de pecadores, en el escudo introduce un emblema de Alciato nº CXIII, la nave la relaciona con la confianza de llegar a buen puerto. Palomino suma una serie atributos que refuercen la idea del auxilio, le añade las alas con significado de protección y las pequeñas alas en los pies representando la velocidad en ejercer la acción. La referencia a Valeriano corresponde a la aportación del nido de golondrinas, que cierra el significado con la entrada *imploratio auxilii* (implorando auxilio).

Por último, otra forma que de actuar que hemos descubierto en Palomino es la re interpretación. Como en las alegorías *Consolatrix afflictorum* (fig. 40, p. 86) y la diligencia (fig. 43, p.90). Partiendo de la figura base de Ripa, hemos observado que ha sido que ha sido menos literal y ha conferido a su figura una expresión de carácter más personal al modelo inicial. En Consuelo de los afligidos, crea una alegoría a partir de la idea del consuelo, pero introduce atributos con un sentido bastante personal, como la corona de flores.

En la diligencia parte de la xilografía que corresponde a otra alegoría *la asiduidad* pero que se ajusta mejor a su idea.

La aplicación de la obra de Ripa para ilustrar alegorías que a su vez hacen referencia las letanías laureatanas es novedosa y no hemos encontrado ningún precedente en nuestro medio.

Posteriormente las *letanías lauretanas* han sido utilizadas para la decoración de las diversas cúpulas que decoran de la basílica del Pilar en Zaragoza en honor a la Virgen. En total son ocho cúpulas que fueron pintadas durante los años 1780-1782, de las cuales cuatro por Francisco Bayeu: con las advocaciones: *Regina apostolorum*, *Regina prophetarum*, *Regina angelorum* y *Regina sanctorum ómnium*; Ramón Bayeu decoró dos: *Regina virginum* y *Regina patriarcharum*; y Goya una: *Regina martyrum*. Todas estas advocaciones corresponden a las que Palomino utilizó para su cúpula en honor de la Virgen pero que sólo nombró y pues como hemos subraya anteriormente se limitó a explicar sólo las figuras alegorías que era el objetivo de su obra.

- Salamanca

En el segundo grupo de alegorías que hemos estudiado corresponde a las pinturas del testero de la Iglesia de San Esteban (1705). La conclusión es que utiliza mayor número, una veintena en total y que esta obra, podemos decir que prácticamente en todas sus figura alegóricas hay una referencia, bien al texto o a las ilustraciones de la obra de Ripa. De ellas, en más del 85% hay una gran relación con los modelos que propone Ripa, pero no son copias de los mismos sino que aporta a sus imágenes su sello personal mediante adaptaciones. Se puede decir que en el resto, menos del 15% es más una reinterpretación de carácter personal.

La otra fuente ha sido la obra de Valeriano, al que cita en cuatro ocasiones, siempre para reforzar el sentido simbólico de la alegoría. Un primer ejemplo los hemos encontrado cuando describe el que constituye escudo de la Iglesia, cuyas las armas son la campana y la granada. El segundo en la virtud de la fortaleza que alude al león como símbolo. El tercero, en la virtud de la templanza, a la que relaciona con el freno como atributo. El cuarto, en los vicios que relaciona con animales simbólicos.

Las figuras alegóricas en las que hay una aportación mayor por parte de Palomino, respecto a Ripa, son la justicia y la fe.

En la justicia utiliza los símbolos de la magistratura (*fascas* y *segur*) (fig.59, p.111), prescindiendo del atributo clásico de la balanza o de los ojos vendados. El contrapunto lo establece con la alegoría de la fe (fig. 68, p. 119), donde Palomino venda los ojos a su figura. El autor transfiere la simbología de la justicia con los ojos vendados a la figura de la fe. Hay que tener en cuenta que Palomino sitúa en la misma escena ambas figuras alegóricas, la justicia y la fe, y es muy posible que por este motivo no utilizara la alegoría de la figura de la justicia con los ojos vendados y quisiera enfatizar la fe que *no necesita ver para creer*.

En el caso de la alegoría de la devoción crea una figura de síntesis entre dos alegorías la devoción y la oración (fig. 75, p.123).

Otro aspecto interesante es como Palomino ha utilizado a Ripa pasando por el filtro de Giordano, aunque la descripción de la alegoría corresponde a Ripa, el modelo visual es más próximo a Giordano. En el caso de las virtudes cardinales, la obra de referencia ha sido los frescos en la Escalera del Escorial, *La apoteosis de los Austrias* (1692); mientras que para las virtudes teologales, el modelo son los frescos en la bóveda *La Iglesia Triunfante* en la Basílica del Escorial (1693). En el caso de Giordano la utilización de los modelos de Ripa es bastante más literal que Palomino.

La obra de Salamanca fue realizada en 1705, es una obra de madurez donde es menos dependiente de los modelos literales de Ripa y hace un salto cualitativo al adaptar y reinterpretar un número mayor de alegorías y también es más libre para utilizar como referente la obra de Giordano que ya había muerto (1704).

- Granada

En su última obra conservada, la cartuja de Granada, describe cuatro alegorías que responden igualmente a la *Iconología* de Ripa, en el texto y/o a la imagen xilográfica que lo ilustran.

La fe corresponde a la idea de la fe católica de Ripa, aunque en la ejecución reutiliza el modelo que había creado para Salamanca: ojos vendados, el cáliz y el libro (fig.124, p.172).

Quiere subrayar de nuevo la importancia de la fe como dogma, en este caso porque lo está relacionando con el dogma Eucarístico. También en la cúpula, entre los profetas introduce la figura de Isaac con los ojos vendados, reforzando la idea de obediencia ciega (fig.117, p.167), estableciendo un juego de relaciones: fe ciega- obediencia ciega.

La alegoría, la fe, resume la utilización de esta figura a lo largo de toda su carrera, siempre referenciada a Ripa, y en las cuatro primeras con los ojos vendados. Solo en su última obra (1723) le quita la venda.

La alegoría de la Religión (fig.128, p.175), es un ejemplo de la utilización que hace Palomino de la ilustración de Ripa. Parte de la xilografía de la Religión de Ripa pero le añade el atributo de las disciplinas y con gran simplicidad de medios aporta el carácter monástico que no tenía la figura de Ripa, lo que era una alegoría de la religión pasa a ser la religión monástica. Del modelo de Ripa elimina el elefante. A veces, puede prescindir de alguna figura que acompaña a la alegoría, bien por falta de espacio, como en este caso; o en las virtudes (en Salamanca) elimina todos los animales que refuerzan el sentido simbólico de la alegoría sencillamente porque trata de simplificar su figura y evitar ser reiterativo.

Las dos alegorías restantes, el silencio (fig.130 p.177) y la soledad (fig.131, son ejemplos de creación de las alegorías a partir sólo del texto de Ripa (no va acompañado de xilografías). Palomino recrea ambas alegorías siendo muy fiel a la descripción y sin el soporte de la ilustración que habitualmente le acompaña.

- Madrid

Palomino reutiliza los modelos alegóricos de Ripa de la cartuja granadina para la cartuja madrileña del Paular. Se trata por tanto de una reedición de la misma idea en ambas cartujas. El por qué hace esta relectura de la obra de la Cartuja de Granada, podemos aventurar dos hipótesis, por un lado que era práctica común que los grandes artistas volvieran sobre ciertos temas que dominaban y que les proporcionaban una identidad propia sobre todo si tenemos en cuenta que la ubicación de las pinturas era también la capilla del Sagrario; o por otra lado, a menudo son los propios comitentes quienes desean que la obra sea similar a la que ellos conocían y podría haber sido este el caso de los cartujos del Paular quienes hubieran querido se reprodujera en cierta medida el modelo previo teniendo en cuenta el destino de la obra.

- Otros ámbitos

Palomino utiliza las mismas alegorías de Ripa en ámbitos diferentes. La misma figura del ámbito religioso la traslada al ámbito civil y viceversa, según el contexto. Los Santos y los reyes tienen atributos similares. Si comparamos los frescos de Salamanca y las descripciones de la decoración del Patio del Buen Suceso en Madrid (no se conserva), en esta obra para el enaltecimiento de los Austrias, el rey Carlos V, puede estar revestido de las mismas figuras morales en la defensa de la religión y de la pureza de las ideas que los fresco de San Esteban en Salamanca, donde esta tarea es asumida por la orden de los predicadores.

Palomino puso fin al proceso creativo con la presentación de los BOCETOS de sus obras. Hemos visto los bocetos que realizó para los Desamparados en Valencia, el de Salamanca y muy probablemente también realizó el de Granada que ha sido atribuido a Risueño. Después de exponer la *Idea*, fiel a las mismas, realizó al óleo pinturas de pequeño formato, para presentar a los comitentes, como pasos previos a la ejecución del fresco. Estos bocetos reflejan que la obra final es el resultado y está sujeta al proceso intelectual, pues no se observan modificaciones sustanciales sobre la idea original, con lo que quedaría cerrado el proceso intelectual antes de pasar a la ejecución, como demostración de que la fase especulativa es primordial y repretá la base de la creación, incluso por encima de la ejecución.

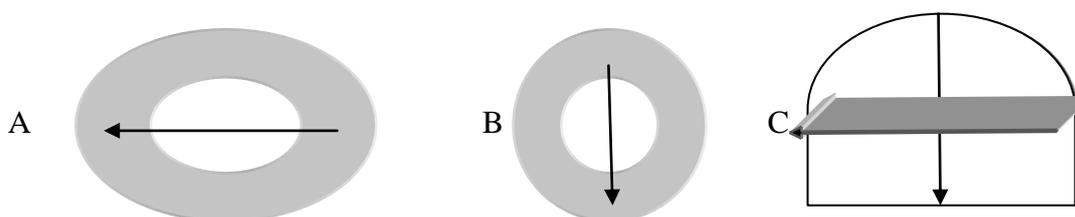
LA CREACIÓN DEL ESPACIO

Una vez que Palomino ha creado el repertorio iconográfico de la obra, todas estas figuras pasan a distribuirse en el espacio físico para el cual han sido creadas.

Del estudio de las obras expuestas se puede concluir que una de sus grandes aportaciones consistió en el engranaje intelectual que hay detrás de la distribución de las mismas. Palomino hace una traslación de la concepción de sus argumentos histórico y metafórico al espacio. Es decir, cada grupo de figuras históricas o alegóricas ocupan un espacio determinado, de forma que mientras que las figuras de las imágenes de la historia sagrada acupan la cúpula, las que hacen referencia a argumento ideal o metafórico las dispone en el espacio del tambor. A su vez, cada conjunto de figuras, las de la historia sagrada configuran la Iglesia triunfante, mientras que las alegóricas integran la Iglesia triunfante.

Este esquema compositivo tenía un precedente en el modelo creado por Rafael en la *Disputa del Sacramento* (1510-1511), de los frescos del Vaticano, que es muy posible que conociera por las estampas que hemos mencionado. Este tipo de composición jerarquizada de Rafael, dividida en dos planos: uno horizontal, creada por nubes; y otro vertical. Mediante el horizontal, se crean dos espacios, en el superior sitúa la gloria y en el inferior el mundo terrenal, que serían los equivalentes a la iglesia triunfante y militante de Palomino.

Palomino trasfiere este concepto compositivo a todas sus obras y es la base de los tres frescos estudiados. Aunque Palomino parte de superficies diferentes: una bóveda elíptica en los Desamparados de Valencia; una bóveda semiesférica en la Cartuja de Granada y un luneto grande en la pared del testero de la Iglesia de San Esteban en Salamanca.



Esquema: A (Iglesia de los Desamparados) y B (Cartuja Granada) dos ámbitos, en la parte central (espacio interior claro): la Gloria o Iglesia Triunfante con las figuras de de la historia sagrada; en el anillo exterior (gris) el ámbito terrenal o iglesia militante, con las figuras alegóricas. C (Dominicos de Salamanca).- En la parte superior Iglesia triunfante y la inferior iglesia militante.

En la parte exterior o baja, el mundo terrenal, las figuras alegóricas, que supuestamente tendrán que ser de bronce para diferenciarlas de las históricas, una proposición que ya había formulado Vasari aunque en su caso aplicada a las figuras del Antiguo Testamento.

Todas las figuras que componen la cúpula, las dispone en círculos concéntricos ascendentes formados por nubes en los que sitúa a las imágenes sagradas. En este espacio generalmente son las mismas: La Santísima Trinidad, la Virgen, San Juan Bautista, la santa parentela, santos y mártires.... los bienaventurados. Subrayando el espacio celestial con una gama cromática dorada.

Las aportaciones de Palomino a este modelo jerarquizado de Rafael, le suma nuevos criterios compositivos, a la racionalidad del renacimiento se añade la complejidad del barroco, y le enriquece con un nuevo sistema de relaciones en casacada: una idea principal y las ideas subordinadas. Para ello incorpora criterios de adyacencia, de forma que las imágenes sagradas y alegóricas se complementan en cada caso y participan de la idea central sobre el que gira el tema principal.

En Valencia, en los Desamparados, el tema central es la alabanza a la Virgen y todas las alegorías que dispone en el tambor están en concordancia siendo el denominador común la letanías lauretana. También aplica los principios de correspondencia simétrica mediante analogías o antítesis.

Analogías: una historia - una figura alegórica, como cuando analizábamos las binomios que formaban las advocaciones a la Virgen de los Desamparados y sus medallones que narraban historias de milagros relacionadas. También en Granada, la figura central de San Bruno esta en adyacencia con las alegorías que hacen referencias a las reglas de la comunidad: el silencio y la soledad.

En Salamanca se suma el principio de oposición o antítesis. Sitúa a los santos y las virtudes cardinales y teologales para enfatizar la acción de los predicadores en la dirección de la Iglesia en contraposición con la lucha contra la herejía, el error y la ignorancia. O contrapone una figura y su contraria, frente a la virtud los vicios: siete virtudes – siete pecados capitales.

El modelo compositivo de los dos espacios argumentales y espaciales que Palomino crea para los Desamparados en Valencia (1700) y que no explicita en aquel momento como Iglesia mililante y triunfante, lo traslada a Salamanca (1705), ahora la obra la titula como tal, y posteriormente lo recrea en Granada (1712) y por último lo clona en la también cúpula del Sagrario de la cartuja de Santa María en el Paular, en Madrid (1724).

¿LAS IDEAS QUE TRASMITIÓ EN SUS OBRAS RESPONDEN A UNA CONCEPCIÓN IDEOLÓGICA CONCRETA?

Después de haber analizado los programas iconográficos nuestra conclusión es que la elección de los temas elegidos responde a una concepción religiosa en defensa de la fe católica y del espíritu de la contrarreforma. Detrás de la plasmación de estas *Ideas* existen razones ideológicas subyacentes.

- Argumentos ideales o metafóricos:

Esta opinión la podemos sustentar en el hecho de que, como hemos visto en todas sus obras, el tema de referencia constante es la fe católica al que hace mención en cinco de las seis obras citadas. Lo mismo sucede con la herejía que utiliza en cuatro ocasiones y en todas ellas en contraposición con la fe católica. Este binomio fe-herejía nos da la medida de su afán por defender la ortodoxia católica. Así mismo, utiliza la alegoría de la verdad en cuatro ocasiones y lo mismo sucede con la caridad en tres o dos la devoción.

En el caso de la alegoría de la herejía en el Palacio del Buen Suceso en Madrid (destruido) la utiliza como homenaje a los Austria, en particular a Carlos V, por su lucha contra los protestantes y los libros heréticos de Lutero: *pues este escribió sobre los 7 Sacramentos vertiendo sus execrables dogmas*. En San Nicolás en Valencia contra la problemática morisca que azotó la región. En San Esteban en Salamanca, representa la lucha de los dominicos frente al pensamiento y los libros de la Iglesia luterana, erasmista u otros. En su última obra del Paular (destruida), se refiere a la herejía como *sectas pestilentes*.

Todas estas reiteraciones nos están indicando su interés y el de sus comitentes en poner en valor la ortodoxia católica y su beligerancia contra la heterodoxia, al mismo que demuestra que aunque use la misma alegoría tiene una gran capacidad de adaptación de las mismas a los contextos concretos. Vemos como va matizando su discurso adaptándolo a cada contexto. Ambas partes, artífice y clientes, debían compartir una visión común y Palomino era capaz de empatizar con las necesidades de sus comitentes sin renunciar a sus propuestas reinventándolos y readaptándolos en cada caso, al tiempo que se autoafirmaba como creador de los mismos.

También hemos podido constatar la intención pedagógica que impregna toda su obra y que actúa como hilo conductor de su discurso. Esta capacidad de transmitir conocimientos responde a un ideario personal de tipo religioso, en las que destaca con insistencia las cuestiones morales. Es especialmente reseñable en algunos casos su beligerancia cuando se refiere a la

virtud de la fortaleza, la asociación de la lanza con la lucha, con la soberbia y la arrogancia, según sus palabras *la violencia con la violencia puede*; otros ejemplos los tenemos en la lucha contra la herejía y los vicios.

También en el tratamiento de las imágenes constatamos que Palomino es un fiel defensor de la ortodoxia católica y del espíritu postridentino. Utilizó como hilo conductor del programa iconográfico de la Virgen de los Desamparados el tema de la *letanía laureta*, cuyo culto había sido recomendado por la Iglesia a consecuencia de la reforma litúrgica tridentina.

- Argumentos de la Historia Sagrada:

Las figuras que pueblan las cúpulas de sus frescos corresponden a figuras de la Historia Sagrada; sin embargo, no están desarrollados en la descripción de los programas que hace en la *Práctica de la Pintura*, dándolas por conocidas. Sin embargo, Palomino, hace una excepción, y trata un grupo de imágenes de la historia sagrada específicamente, con el objetivo de *no incurrir en errores*.

El hecho de que haya planteado temas tan concretos, puede obedecer a varias razones: que trata de dar respuesta a alguna demanda concreta, bien derivada de las propias obras, o que provinieran en razón de su cargo a consultas como veedor y censor de pintura por parte de la Inquisición; o simplemente, él mismo se enfrenta a estos temas como experto erudito y teólogo. Al mismo tiempo, ha buscado dar algún ejemplo, a los demás pintores, de los temas más controvertidos y que se debatían desde Trento y que tienen que ver con la normativa de las teorías contrareformistas.

Las fuentes que utilizó, son de dos tipos: teóricas y jurídicas. Respecto a las primeras, los tratadistas que le precedieron y cita a Juan Molanus, *De pictoribus et imaginibus sacri*; Gabriele Paleotti, *Discorso in torno le imagine sacra e profana*; e Interián de Ayala, aunque aún no estaba publicada su obra. Y en segundo lugar, las jurídicas, en dos vertientes, por un lado la normativa de la doctrina de Trento y alude explícitamente el decreto del Papa Urbano VII y por otro, hace referencia a la norma inquisitorial de 1640, que en su regla IX que determina la prohibición. Todas estas premisas le han servido a Palomino para refrendar su posición y aplicar estos principios a su pintura.

Trata específicamente los temas del desnudo y los errores que se han de evitar en las imágenes sagradas.

- El desnudo:

El uso al desnudo fue entendido por Palomino en el sentido de la honestidad de las imágenes pictóricas y utilizó recursos similares para cumplir este principio del *decoro* tanto de las figuras alegóricas como de la historia sagrada.

En las primeras: la alegoría de la verdad (fig.57, p.110) para evitar el desnudo, lo resuelve mediante lo que define como “honestar” que no es otra cosa que poner la figura de espaldas y cubrirla con un velo.

En las escenas sagradas, considera que el desnudo puede utilizarse en las escenas de la historia sagrada que se ha normativizado por la tradición y la costumbre cristiana, siendo permisivo en estos supuestos pero procurando que la sexualidad en las figuras de los personajes representados sea tratada de forma que no sea explícita. Este punto de vista teórico lo materializó en la ejecución, como en este caso de Adán y Eva (fig.36, p.80), en que recurre a artificios utilizando las hojas de parra, o en los profetas (fig.22, p. 69) con la pierna flexionada o de espaldas cubriendo el sexo con el cabello o anteponiendo una figura sobre otra.

- Evitar tres tipos de errores:

La Santísima Trinidad:

Palomino hizo la descripción de la Santísima Trinidad (sin citarse) en *Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia* (fig.21, p.68) donde de forma indirecta se propuso como modelo.

El modelo propuesto por él, lo ha utilizado en las tres escenas de la Trinidad que se conservan de sus obras en Valencia, Salamanca y Granada, introduciendo pequeñas variaciones respecto a la actitud de Cristo. En las dos primeras obras (Valencia y Salamanca) son muy similares, por un lado en ambas la figura de Cristo se gira a la izquierda en actitud de intermediario con la Virgen su madre que sitúa a la izquierda. También la figura del padre, en los dos casos viste capa pluvial. La mínima diferencia consiste en la situación del triángulo equilátero, símbolo de la Trinidad, que en la primera inscribe la paloma y en la segunda constituye una especie de limbo sobre la cabeza del padre. En la tercera (Granada), el modelo es más próximo a Carreño. El analizar estas imágenes dicho modelo sigue la iconografía de sus predecesores desde Ticiano y sobre todo de sus maestros: Valdés Leal, Carreño y Claudio Coello. La Trinidad de Palomino es una adaptación del modelo ya existente. Pero esta reiteración fue consecuencia de la normativización a que quedan sometidas las figuras sagradas y en particular que ha de cumplir la figura de la Santísima Trinidad. El cambio de modelo, fue consecuencia del cambio que se produjo desde la Trinidad vertical o en trono de gracias por el

modelo de Trinidad en Gloria que el adoptó y que fue un fenómeno que conciernió a toda Europa y podemos encontrarlo en las cúpulas de los países germánicos y en el resto de la Europa: en España, Italia, Francia perdurando en el tiempo casi hasta la segunda guerra mundial.

- La herida en el costado de Cristo:

El segundo error que trató Palomino se centra en la discusión teológica que se había suscitado sobre en qué lado se había producido la herida en el costado de Cristo en la Pasión. En aquel momento la práctica habitual entre los pintores era situar la herida en el costado derecho. Palomino, buscó la referencia en las Sagradas Escrituras, de cuyas fuentes era un profundo conocedor por su formación Teológica, pero en cuyos textos no había quedado explicitado. También examinó si existían referencias en los teóricos pero tampoco encontró respuesta. Palomino se decantó porque hubiera sido en el costado izquierdo aduciendo que se había producido por impresión. Para sustentar esta hipótesis puso como ejemplo que la impresión de las heridas de los estigmas en San Francisco de Asis se habían producido por contacto con las de Cristo en la Cruz (fig.8, p.52), o la impresión de las estampas, de forma que la imagen por este proceso de contacto quedan invertidas. Estos argumentos parecen originales pues no hay referencia ni citas a ningún autor. En este sentido, en su obra pictórica es coherente con su punto de vista y sitúa la herida en el costado izquierdo de Cristo (Fig. 21, p.68). Esta opción de Palomino, aunque por distintas razones, podemos decir que también se ha mantenido a través del tiempo hasta la actualidad, como el ejemplo de la obra de Miquel Barceló, en el mural cerámico de la Catedral de Mallorca de Miquel Barceló (2001-2006), la figura de Cristo muestra la herida en el costado izquier.

- Los clavos de Cristo:

Respecto al número de clavos que había que representar en la Crucifixión de Cristo, Palomino está a favor de los cuatro clavos, como sus predecesores de la escuela española: Zurbarán, Pacheco, Velázquez o Cano. En estas obras no existe representación pictórica sobre este tema.

Palomino, desde el punto de vista más personal, es posible que no se desvinculara nunca de su vocación y formación religiosa de juventud, había recibido las órdenes menores en Granada en el convento de Carmelitas Descalzos, y a los pocos meses de quedar viudo recibió las órdenes mayores. Palomino murió como presbítero ese mismo año 1726. Esta trayectoria personal nos acerca más a su pensamiento religioso y al de su obra como expresión del mismo. Podemos pensar, que en su caso, sin tratar de simplificar su trabajo, que vida y obra

fueron estrechamente ligadas: su vida está impregnada por su pensamiento religioso y éste se traslada a sus programas iconográficos y que plasma en su práctica pictórica.

También nos habíamos marcado como objetivo conocer ¿CUALES HABÍAN SIDO SUS REFERENCIAS PICTÓRICAS?

De forma sintética, respecto a la pintura al fresco, podemos concluir que esta técnica empezó a demandarse en los espacios religiosos atraídos por los ejemplos de la Corte que había iniciado su andadura a finales del siglo XVI con la llegada a España de Federico Zucaro y sobre todo de Peregrino Tibaldi que realizó la decoración de la Biblioteca del Escorial, siguiendo el modelo de los *recuadros* de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Posteriormente en 1658, llegaron a Madrid procedentes de Bolonia los italianos Agostino Mitelli o Michelangelo Colonna llamados por Velázquez para decorar el Alcázar (destruido incendio 1734). Ambos habían realizado un conjunto importantes decoraciones de arquitecturas fingidas “cuadraturas” que tendrán influencia en sus discípulos los pintores madrileños Carreño y Francisco Rizi.

Palomino tiene como precedentes próximos las obras realizadas por Carreño y Rizi, (Rizi: como creador de las arquitecturas y Carreño de las figuras), en la cúpula del ochavo en la catedral de Toledo (1665-1670) y los de la Iglesia de San Antonio de los portugueses, también llamada posteriormente de los alemanes (1698-1700). Estas obras de Carreño fueron fundamentales para Palomino sobre todo en la que respecta a la composición. Palomino también conocía los frescos de carácter religioso realizados por Coello, en Madrid que han desaparecido por la destrucción general de las iglesias barrocas, si se conservan los que realizó en colaboración con Donoso en el vestidor de la Catedral de Toledo (1671-1674), que sigue la tradición italiana de los boloñeses Colonna y Mitelli. De la colaboración Donoso-Coello, encontramos referentes de los elementos decorativos en la obra de Palomino como la decoración floral; y también quedan vestigios de la decoración al fresco de las pinturas de la bóveda de la Santo Tomás de Zaragoza (1684).

El ambiente cortesano en el que se introdujo Palomino a su llegada a Madrid le sirvió a para trabajar en la técnica al fresco, y de hecho fue a través de estos conocimientos lo que le permitió introducirse en el Alcázar con el apoyo de Coello. Claudio diseñó unas escenas de *Psique* y *Cupido* para los techos de los aposentos de la reina en el Alcázar (destruidos) y para ayudarle contó con la ayuda de Palomino (1686). Esta fue la primera incursión que se conoce de Palomino como fresquista. Posteriormente Palomino mientras estudia en el colegio Imperial los cursos de óptica con el jesuita Jacobo Kresa (cuyos conocimientos le permitieron

hablar de la Pintura como una ciencia), decoró la antesacristía de la Iglesia con los frescos *El triunfo de San Francisco Javier* (h. 1690), hoy desaparecidos.

La influencia italiana de la pintura al fresco iniciada con los boloñeses continuó en Madrid con la llegada de Giordano en 1692, que representaba la cima del barroco italiano y europeo. Este influjo de los pintores italianos en la corte madrileña había propiciado que la pintura española se viera enriquecida por la pintura europea. Palomino no dudó en infiltrarse en el taller del napolitano, y a partir de la admiración que profesaba por él. La influencia de Giordano en Palomino fue enorme y podemos detectarla en varios aspectos: uno, le permitió profundizar en la técnica al fresco; dos, le proporcionó el impulso necesario para realizar composiciones para grandes espacios. Palomino contaba con numerosas obras del napolitano que le sirvieron de referente, además de los frescos del Escorial (1692-1694), Giordano realizó numerosas obras también religiosas: Nuestra Señora de Atocha (destruida) y el techo de la bóveda de la Sacristía de la Catedral de Toledo (1698).

En conclusión son las obras de Carreño y Coello quienes le abren el camino como fresquista. Un ejemplo de la obra de ambos y al que se suma Giordano, que fueron un referente en su obra lo tenemos en el espacio herreriano de la Catedral de Toledo (fig. 50, p. 97).

El impulso de Giordano podemos constatarlo en el hecho de que en la última década del siglo XVII, Palomino según recoge en su libro, sólo realizó los proyectos para la decoración del Patio del Hospital Real de esta Corte que ejecutó un discípulo desconocido (1693); y también creó la *Idea* para la pintura de la Iglesia de San Nicolás en Valencia, para su discípulo Dionís Vidal (1698). Y no es hasta el inicio del siglo XVIII y todo el primer cuarto de siglo cuando cristalizará su obra, no sólo crea los programas sino que también los ejecuta, son las que recoge en la *Práctica de la Pintura* que hemos estudiado y que considera su mejor legado. Palomino ha seleccionado básicamente sus obras al fresco para dejar constancia de su obra, como fresquista, donde destaca sobre todo en la perfección en el dibujo y la luminosidad de su gama cromática, aspectos que fueron muy valorados en su tiempo, los tonos cromáticos de los personajes muestran colores muy vivos y planos.

Los rasgos de pertenencia a la escuela española no impide que estilísticamente, Palomino habría que incluirlo dentro del *estilo internacional de la pintura del último barroco*, tal como lo hace Gaya Nuño, (1955) y Jonathan Brown (1981,1990), pues es una pintura que sigue los modelos europeos comunes que están decorando las bóvedas de prácticamente toda Europa principalmente de influencia italiana desde Cortona a Giordano, si bien pasado por el tamiz de pertenencia a la escuela madrileña de la que se ha impregnado por medio de Carreño y Coello.

También utilizando los modelos de las pinturas de Rubens que su vez provenían de sus maestros madrileños, o de Rafael en su composición.

En conjunto este estilo internacional del último barroco, es un barroco con aire clasicista de ascendente italiano, con la peculiaridad que a veces Palomino confiere a sus imágenes demasiada blandura al subrayar la religiosidad de los personajes. Estos logros los consigue en todas sus obras al fresco conservadas que pertenecen al cenit de su carrera. Palomino ha elegido estas obras, además de para mostrarnos el proceso creativo de la erudición necesaria para llevarlas a cabo, porque probablemente es consciente de que su prestigio como experto en pintura se asienta en ellas mientras que es menos hábil en el manejo del óleo, que por otra parte le permitirían menor alarde de preparación intelectual.

Otra cuestión plantada en nuestro trabajo era ¿POR QUÉ CITA ESCASAS OBRAS CIVILES Y POCO RELEVANTES RELACIONADAS CON SU CARGO DE PINTOR DEL REY?

La pregunta nos la hacíamos al detectar que aunque siempre apela a su condición de pintor real hubiera tan pocas obras de carácter civil en su libro. Palomino sólo menciona dos obras menores al servicio de Carlos II, el arco triunfal o arquitectura efímera que creó para la *entrada de la reina Mariana de Neoburgo* (1690), segunda esposa de Carlos II, y la decoración de dos *calesines* o carros de paseo para el monarca y su esposa (1696). Y únicamente cita una obra cuando estaba al servicio de Felipe V que corresponde a un *jeroglífico para los funerales de María Luisa de Saboya* (1714), que realizó a la muerte de la primera esposa del rey. Este trabajo era una composición compleja llena de jeroglíficos y sin presencia de figuras humanas.

La conclusión es que esta selección responde a un objetivo que consiste en dar nuevas muestras de su erudición. En el primer caso se trata de un programas iconográficos repletos de figuras alegóricas, orientadas a ensalzar la figura de la reina Mariana; en el caso de los calesines nos muestra un repertorio de figuras alegóricas mitológicas; y el jeroglífico por la muerte de la reina Maria Luisa es una forma artística sofisticada con un lenguaje artístico lleno de formas simbólicas complejas. Todas ellas eran obras de carácter minoritario y no al alcance de otros pintores fuera de este entorno de la corte. Por esta razón justificaba esta tarea de creación inscribiéndola en un marco de creación mas amplio, abierto a nuevos campos de la representación artística sólo al alcance de los pintores que estén preparados, y por tanto su presencia estaría justificada en base a su sentido pedagógico, argumentando que son poco frecuentes y que es difícil el acceso a las mismas y quería dejar constancia de ellas en el caso de que algún pintor se encontrase ante una situación similar.

Otra pregunta que derivada de la anterior era conocer si ¿PALOMINO ERA REALMENTE UN PINTOR CORTESANO?

Palomino a partir de recibir el nombramiento de pintor real con gajes (1689), utilizó el título en todas las ocasiones a su alcance: firma el libro que estamos analizando *la Práctica de la Pintura* como *pictor regis*. También aparece firmado como tal sus obras autógrafas que hemos mostrado del programa de los Desamparados y de la carta de asesoramiento que se le pidió para las pinturas de la Capilla del Corpus Cristi. Y también firma sus obras pictóricas como *pictor regis* en Salamanca.

El periodo que Palomino permaneció en la corte fue muy largo, desde 1686-1726, un total de 40 años al servicio de ambas casas reales: los Austrias y los Borbones, sin embargo como hemos comentado las obras recogidas como pintor real fueron mínimas. El balance final es que dedicó su actividad principalmente a las obras mencionadas de carácter religioso, a la que hay que sumar la diversificación de su actividad en otros frentes: como tasador de pintura, asesor y sobre todo escribiendo sus obras. Por tanto, su interés en demostrar en sus obras que era pintor real era de tipo social y de prestigio, pero que en la práctica tuvo poco peso, si nos atenemos a las obras por el mismo selecciona en su libro. En conclusión, todo ello nos permite considerarlo como un pintor de corte al servicio de la cultura y de la pintura religiosa. Es muy posible que Palomino fuese valorado más como asesor, sobre todo en relación a la dinastía borbónica. En este periodo, hemos visto documentada que se le encargó la valoración y posterior restauración de las obras pictóricas del Pardo.

FORTUNA CRÍTICA

Desde el punto de su fortuna crítica como experto en pintura, podemos decir que Palomino fue muy valorado en su época como hemos visto en la correspondencia de los comitentes cartujos a la hora de requerir sus servicios. Es posible que la pérdida de estimación como experto en pintura, centrándonos en las pinturas al fresco que hemos estudiado, fue debida principalmente al cambio que supuso en España el cambio dinástico y la llegada de los borbones y el consiguiente cambio al gusto francés y la incorporación de los pintores provenientes de Francia, aunque seguía siendo valorado en los medios tradicionales y en particular en el religiosos.

Por otro lado el poner su erudición al servicio de la temática religiosa, ha sido otro hándicap, pues su legado ha quedado circunscrito a los espacios religiosos, cuya ubicación hace que su mensaje fuese dirigido a un receptor en principio limitado al ámbito religioso. A esto hay que

sumar que estos espacios cerrados al culto religioso y en particular las pinturas en las capillas del sagrario, han quedado aisladas como “santa sanctorum”, siendo exclusivamente espacios preservados a la eucaristía y alejados del mundo civil. También como consecuencia de la tematica que aborda la obra de Palomino se mueve en un universo ideologizado de la doctrina postridentina donde su mensaje da coherencia a su pensamiento y a su obra pero oscurece su figura como pintor.

Con la llegada del pensamiento ilustrados más racionales y la aparición del neoclasicismo, este colisionaba con la complejidad del lenguaje barroco y en particular con el de Palomino que al hacer alarde de su erudición al utilizar el lenguaje alegórico le ha sumado aún mayor oscuridad y hace difícil su comprensión.

Con el tiempo fue decayendo su valoración como pintor mientras que se incrementaba su prestigio como fuente historiográfica y su erudición literaria ha ido eclipsando la faceta artística de pintor.

No obstante, Palomino fue una figura también respetada por la corriente academicista de los intelectuales más tradicionales en su tiempo; en este sentido, hay que considerarlo como una figura de transición que hará de puente con las nuevas generaciones de pintores sobre todo en su vertiente academicista y como tratadista, y es a través de ella que se reivindica su figura de pintor. Fue a través de su obra el que con más ahínco reclamó la necesidad del artista culto y erudito para los de su profesión. En última instancia existe un afán regenerador del estatus del pintor y que éste tenga un bagaje intelectual que le permita afrontar la complejidad de las composiciones sin intermediarios como era la figura del mentor. Palomino al mismo tiempo que invita o crea *ideas* en este tomo de la *Práctica de la Pintura*, reivindica el placer la práctica de la pintura *el pintor, debe de considerar, que el fruto, y la cosecha de su cultura es, llegar a conseguir la felicidad de una buena práctica.*

Este pensamiento es la semilla del espíritu ilustrado y que recogerá Antonio Ponz en su *Viaje por España*, enseñar deleitando. También en la dedicatoria de su libro, subraya que está dirigida a todos los que estén interesados en ampliar sus conocimientos, el afán pedagógico está presente en toda su obra y es la justificación a la hora de exponer su programas iconográficos o *Ideas*, las figuras de las alegorías, las pone al alcance de todos y será una referencia a otros pintores que no tengan los medios para acceder a ellos. Su carácter pedagógico también lo ejerció creando proyectos para sus discípulos como Vidal⁴²⁷ que en

⁴²⁷ (VILAPLANA, 1996, pp. 41-42). Según el autor, ambos terminaron enemistados. El motivo fue que Vidal pretendía que Palomino y él realizaran la obra de San Juan del Mercado, y que el cordobés se nego por

estas pinturas realizó un homenaje a su maestro (fig. 136) y otro programa para un autor desconocido que realizó la decoración del Patio del Hospital Real. Sin olvidar la contribución de Palomino con Giordano en el Palacio del Escorial (fig.4, p.25). Estos ejemplos vienen a subrayar la importancia de la invención de los mismos y el magisterio que ejerció entre sus contemporáneos.



Fig. 136. Retratos de Palomino y Dionisio Vidal (portando los diseños, que había creado su maestro). San Nicolás de Valencia. Foto: Archivo Fundación La Luz de las Imágenes. Deha.: J. B. Simó. Homenaje a Palomino (1726).

Este carácter academicista y pedagógico de regeneración vincula a Palomino con la que será una de las claves de la ilustración que cristalizará años después con la creación la Academia de las Artes de San Fernando por Felipe V (1744-1752).

Como epílogo, hemos elegido la pintura que su discípulo Simó dedicó a Palomino en el año de su muerte. Se trata de un retrato de composición, en el que Palomino esta en el centro y en el convergen los dos saberes de la pintura: *la Teoría* y *la Práctica*, representados por los libros y la paleta, ambos son los principios que Palomino a transmitido en su obra, donde nos muestra como la pintura se nutre del conocimiento que se trasmite por los libros y que reprenta al pintor “docto”.

Una continuación de este trabajo sería profundizar en la influencia que estas ideas escritas por Palomino tuvieron en sus discípulos y valorar la originalidad de su pensamiento alegórico.

considerar que Vidal no estaba a su altura. Finalmnete la obra fue adjudicada a Palomino y Vidal fuera del proyecto. Esta parece ser la razón por la que Palomino no incluyó la biografía de Vidal en la obra de la *Vida de los pintores*, a pesar de que Vidal había muerto en 1719.

V. BIBLIOGRAFIA

V.1. FUENTES:

- ALCIATO, A., *Emblemas* [1531],(Ed. A. Sebastián), Akal, Madrid, 1985.
- BELLORI, G. P., *Vidas de Pintores* [Roma, 1672], (Traducción M. Moran Turina), Ed. Akal, Madrid, 2005.
- BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM CLEMENTINAM, (Ed. A. Colunga, O.P.), Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1999.
- BORROMEO, C., *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*. (Trad. B. Reyes Coria), Imprenta universitaria, México, 1985.
- CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura* [1633],(Ed. Crítica Calvo Serraller), Ed. Turner, Madrid, 1979.
- CEAN BERMUDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España [1800]*, Viuda de Ibarra, Madrid, 1965.
- COL·LEGI PINTORS BARCELONA, *Demostración jurídica de la nobleza de la arte, y profesores de la pintura* [Fdo. Isidoro Pi], 1680, 4 fols.
- DOLCE, L. E., *Tratado de la Pintura*. (Ed. Arroyo Esteban), Ed. Akal, Madrid, 2010.
- HORAPALO, *Hieroglyphica*. (Ed.J.Mª Gonzalez Zárata), Akal, Torrejón de Ardoz, 1991.
- INTERIAN DE AYALA, J., *El pintor christiano y erudito* [1730] , (Traducción de L. Durán Basterós), Ed. Joachim Ibarra, Madrid, 1782.
- LLAGUNO Y AMILORA. E., Notas J.A. Ceán Bermúdez. *Noticias de los arquitectos y arquitecturas de España desde su restauración*, Ediciones Turner, Madrid, 1977.
- MOLANUS, J., *De Historia SS. Imaginum et picturarum provero earum usu contra abusum* [Antuerpiae 1617]. Ed. F. Boespflug, 1979.
- PACHECO, Fco., *Arte de la Pintura* [1649], (Ed.B. Bassegoda), Cátedra, Madrid, 2009, 3ª ed.
- PALOMINO, A., *El museo pictórico y la escala óptica [1715-1724]*, Aguilar, Madrid, 1947.
- PALEOTTI, G., (2002): *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Librería Editrice Vaticana, Roma (1582).
- PONZ, A., *Viaje de España*, t. IV, Viuda de Ibarra. Madrid, 1789 , 3ª ed.
- RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, edición del Serbal, Barcelona, 1997.
- RIBADENEYRA, P., *Flos Santorum*, Luis Sánchez, Madrid, 1609.
- RIPA, C., *Iconología, [Padua 1611]*, N.Y.Garland Publishing, New York, 1976 .
- RIPA, C., *Iconología, ampliata del signor Zaratini Castellini*, Venecia, 1645.

RIPA, C., *Iconología*. [1613]. Trad. Italiano: J. Barja, Y. Barja, Akal, Madrid, 1986, 2 vols.
VALERIANO, P., *Hieroglyphica*, [1556, Basilea], Lugdini, 1595.
VASARI, G., *Vidas de artistas ilustres*, Ed. Iberia, Barcelona, 1957.
VORÁGINE, S., *La leyenda dorada*. (Trad. Fray J.M. Macías), Alianza, Madrid, 1982.

V.2. ESTUDIOS BIBLIOGRÁFICOS:

ACIDINI, C e CAPRETTI, E., *F. Zuccari, Innocente e Calumniato*. Ed. Giunti, Firenze, 2009.
AGULLÓ COBO, M. *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVII*, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y Autónoma de Madrid, 1978.
AGULLÓ COBO, M. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1981.
AGULLÓ COBO, M. *Documentos para la historia de la pintura española*, Museo del Prado, Madrid, 1994.
ALEJOS MORÁN, A. “*Supuestos estéticos de Palomino: un apunte sobre el fresco de la bóveda de los desamparados*”, Archivo de Arte valenciano, (Valencia), nº 48, 1977, pp. 27-31.
APARICIO OLMOS, E. *Palomino: su arte y su tiempo*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1966.
APARICIO OLMOS, E. “*Palomino, el pintor teólogo*”, Archivo de Arte valenciano, (Valencia), 1956, pp. 67-78.
ARAGÓN FERNÁNDEZ, A. *San Bruno. La Cartuja*, Hormiga de Oro, Barcelona, 1899.
BALAO, A. (ed. A. ÚBEDA), *Los frescos de Luca Giordano en el monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010, pp. 69-96.
BARRIO MOYA, J.L. “*Antonio Palomino, tasador de la colección pictórica de don Pedro Ignacio de Arce, caballero de Santiago (1693)*”, Boletín de Arte nº 20, Universidad de Málaga, Málaga, 2000.
BARRIO MOYA, J.L. “*Antonio Palomino, tasador de las pinturas de doña Francisca Rodríguez de los Rios (1708)*”, Boletín de la Real Academia de Córdoba, nº 112, (Córdoba), 1987. p. 147.
BARRIO MOYA, J.L. “*Las capitulaciones matrimoniales de Antonio Palomino(1680)*”, Boletín de la Real Academia de Córdoba, (Córdoba), nº 112, 1987, pp. 113-118.

- BARRIO MOYA, J.L. “*Nuevas noticias de Antonio Palomino en Madrid*”, Boletín Real Academia de Córdoba, (Córdoba), nº 117, 1989, p. 399.
- BASSEGODA, B. *Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España*, 2004.
- BENITO DOMENECH, F. “*Un nuevo documento sobre Palomino y un proyecto de reforma decorativa para la capilla del Corpus Christi de Valencia*”, Archivo Español de Arte, 1980, pp.491-493.
- BERNALES BALLESTEROS, J., “*El Sagrario de la Cartuja de las Cuevas*”, Laboratorio de Arte, 1, 1988, pp. 145-173.
- BERNAT VISTARINI, A. *Emblemas españoles ilustrados*, Ed. Akal, Madrid, 1999.
- BERNIER LUQUE, J. “*Momento plástico de Palomino*”, Boletín de la Real Academia Córdoba, (Córdoba) nº 102, 1981, pp.5-61.
- BEUTLER, W., *Vicente Carducho. El gran ciclo cartujano del Paular*, La Cartuja del Paular, Madrid, 1998.
- BIANCHI, I., *La politica delle immagini nell'età della Contrariforma. Gabriele Paleotti teorico e commitente*. Editrice Compositori, Bologna, 2008.
- BLAS, J. et. al. *Grabadores extranjeros en la corte española del Barroco*, BNE y CEEH, Madrid, 2011.
- BLASCO ESQUIVIAS, B., “*Una biblioteca modélica. La formación libresca de Teodoro Ardemans*”, Ars longa, 5, 1994, pp. 73-97.
- BLUNT, A. *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*, Ed. Cátedra, Madrid, 1979.
- BOESPFLUG, F. *Dieu et ses images: une histoire de l'éternel dans l'art*, Montrouge, Bayard, 2008.
- BONET CORREA, A. *La arquitectura efímera del barroco en España*, 2004.
- BOSCH REIG, *Real basílica de la Virgen de los desamparados de Valencia. Restauración 1998-2001*, Fundación para la restauración de la basílica, Valencia, 2001.
- BOSCH, J. i M. OROPESA, *La llum del barroc*, Catàleg exposició. Caixa Girona, Girona, 2004.
- BOTTINEAU, Y. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Fundación Universitaria, Madrid, 1986.
- BOUZA, F., *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcazar de Madrid*. IHLL, Salamanca, 2005.
- BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza editorial, Madrid, 1981.
- BROWN, J., *La edad de oro de la pintura española*, Nerea, Madrid, 1990.

- BUCK, S., *Grandes Maestros del arte Italiano. Rafael*, Ulman, Barcelona, 2007.
- CALVO SERRALLER, Fco., *Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra Madrid, 1981.
- CANALDA I LLOBET, S., “*La vida de Sant Francesc d’Assis a les rajoles del claustre de Terrassa (1673)*”, Terme 19, (Barcelona), 2004, pp. 105-123.
- CANALDA I LLOBET, S., “*Itinerarios biográficos de los pintors clérigos en la España del Siglo de Oro. Propuesta de análisis*”. Vidas de artistas y otras narrativas biográficas, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, pp.87-129.
- CANALDA, S. , FONCUBERTA, C., NÁRVAEZ, C., “*Arte y religión en Cataluña durante los siglos XVI Y XVII: el impacto de la Contrareforma*”. Congreso nacional de Historia del Arte, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, T. II, pp. 545-553.
- CHECA CREMADES, Fdo., *Imágenes para el fin de una dinastía: Carlos II en el Escorial*, 2004.
- CRESPO DELGADO, D., *Un viaje para la ilustración. El viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Marcial Pons, Madrid, 2012.
- DACO, N., *Rafael. Las Logias Vaticanas*. Lunweg editores, Musei Vaticani, 2008.
- DARNIS, P., *El Flos sanctorum de Ribadeneyra desde la lectura y la antropología: Los allegados del santo, fuente de ejemplaridad e implicación afectiva, a Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*. Cedex: Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, vol. 1, pp. 151-166.
- DELGADO LÓPEZ, F., “*Juan de Baeza y las pinturas de Vicente Carducho en la cartuja del Paular*”, Locus amovus, nº 4, Barcelona, 1998-1999, pp. 185-200,
- DÍAZ GARCIA, G., (Coord.) *Frescos de Lucas Jordán en la Basilica*, Fundación escorialense, San Lorenzo de El Escorial, 2011.
- Dizionario encicopedico dei pittori e degli incisori italiani, 3ª Ed. Mondadori, 1990.
- ELVIRA BARBA, M. A., *Arte y mito. Manual de Iconografía clásica*, Silex, Madrid, 2008.
- ESPINÓS DIAZ, A., *Dibujos de Palomino (1655-1726)*, Museo de Bellas Artes, Valencia, 2012.
- ESTEBAN LORENTE, J.F., “*El programa simbólico del sagrario de la Cartuja de Aula Dei (realizado en 1599)*”.Seminario de Arte Aragonés, XXXIV, 1981, pp.39-57.
- ESTEBAN LORENTE, J.F., “*Antes de C. Ripa. Alegorias en los monasterios cistercienses de Valdeiglesias y Huertas*”. Artigrama 1, (Zaragoza), 1984, pp.177-198.
- ESTEBAN LORENTE, J.F., *Tratado de Iconografía*, Itsmo, Madrid, 1990.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo*

XVII, Universidad Sevilla, Sevilla, 2002, 2º ed.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., “*Pintura mural en el siglo XVII sevillano*”, PH Boletín instituto andaluz de patrimonio histórico, nº 34, (Sevilla), 2001, pp. 219-225.

FERRERAS ROMERO, G.; GONZÁLEZ GONZÁLES, Mª M.; MARTÍN GARCÍA, L., “*La Santísima Trinidad de Juan Valdés Leal. Investigación y tratamieneto de conservación-restauración*”, PH. Boletín instituto andaluz del patrimonio histórico, nº 68, (Sevilla), 2008, pp.12-31.

FERRARI, O. i SCAVIZZI, G., *Luca Giordano*, Electa Napoli, Napoli, 2000.

FLAQUE, E., “*La iconografía de la crucifixión en un tratado escrito en latín en el s. XIII por Lucas de Tuy*”. Laboratorio de Arte 23, 2011, pp. 19-32.

FLÓREZ MARTÍN, C., “*Noticias sobre Antonio Palomino y su familia*”, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, núm. 66, (Madrid), 1988, pp. 237-256.

FONTCUBERTA FAMADAS, C., *Imatges d'atac. Art i conflicte als segles XVI i XVII*, Memoria Atrium, Barcelona, 2011.

FREIXA I SERRA, M., MUÑOZ CORBALAN, J. M., *Les fonts de la Història de l'Art d'època moderena i contemporània*. Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999.

FUENTES LÁZARO, S., “*Un Dios en tramoya. Influencia de la fiesta teatral en la arquitectura del Colegio Imperial de Madrid*”, Anales de la Historia del Arte, 2011, vol. extra, pp. 167-182.

GALINDO SAN MIGUEL, N., “*Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino,*” Archivo Español de Arte, nº 242, , 1988, pp. 105-114.

GALINDO SAN MIGUEL, N., *Dos bocetos de Antonio Palomino*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007.

GÁLLEGO, J., “*La alegoría en Rubens*”, Goya nº 140-141, (Madrid), 1977, pp. 118-131.

GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Aguilar Madrid, 1972.

GARCIA HINAREJOS, D., “*Iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir (Valencia)*”, Monumentos comunidad valenciana, (Valencia), 1995, t. X, pp. 100-104.

GARCÍA MAHÍQUES, R., “*La cúpula de la basílica de la Virgen de los desamparados de Valencia (I): el ámbito de la gloria*”, Archivo Español de Arte, nº 317, (Madrid), 2007, pp. 67-83.

GARCÍA MAHÍQUES, R., “*La cúpula de la basílica de la Virgen de los desamparados de Valencia (II): el ámbito alegórico*”, Archivo Español de Arte, nº 318, (Madrid), 2007 pp.

161-176.

GARCÍA MAHÍQUES, R., *Iconografía e Iconología*, Encuentro. Madrid, 2008 (2 vols).

GARCIA VEGA, B., *Las empresas de los reyes de Castilla y de León de Francisco de la Reguera*, Estudios torulenses, Teruel, 1994.

GARRIGA, J., *Renacimiento en Europa (Fuentes y documentos para la historia del arte)*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1983.

GAVARA PRIOR, J., “*Iglesia parroquial de los Santos Juanes (Valencia)*”, Monumentos de la comunidad valenciana, (Valencia), 1995, t. X, pp.76-89.

GAYA NUÑO, J.A., “*En el centenario de Palomino*”, Goya, nº 5, (Madrid), 1955, pp. 265-272.

GAYA NUÑO, J. A., *Vida de AciscloAntonio Palomino*, Córdoba, 1981.

HELLWIG, K., *La literatura artística española del siglo XVII*, Visor, Madrid, 1999.

HERMOSO CUESTA, M., *Lucas Jordan y la corte de Madrid, una década prodigiosa 1692-1702*, Caja Inmaculada, Zaragoza, 2008.

ITURGÁIZ, D., “*Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inedita en conventos dominicanos*”, Archivo Español de Arte, nº 290, (Madrid), 1980, pp 69-96.

KUBLER, G., “*Vicente Carducho’s allegories of painting*”, The Art Bulletin, vol. 47, nº 4, 1965, pp. 439-445.

LAFUENTE FERRARI, E., “*Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia*”, Archivo Español de Arte, vol XVII, (Madrid), 1944, pp. 77-103.

LARIOS RAMOS, A., “*Los dominicos y la inquisición*”, Clio & Crimen, nº 2, Universidad de Sevilla, 2005, pp.81-126.

LATRE GONZÁLEZ, G. M^a., *Programa iconográfico de la decoración de la Iglesia de Santo Tomas de Villanueva*, Universidad Zaragoza, Zaragoza, 2001.

LAZZARINI, E., *Nudo, arte e decoro*, Pacini, Pisa, 2010.

LEON TELLO, Fco., *La Teoría española de la pintura en el s. XVII. El Tratado de Palomino*, UAM, Madrid, 1979.

LLORENS MONTORO, J. V., *Antonio Palomino i la pietat valenciana del segle XVII. Estudi iconogràfic-contextual*, Valencia, 1990.

LLORENS MONTORO, J. V., “*Fr. Juan Tomas de Rocaberti y Vicente Victoria mentores de los programas pintados por Antonio Palomino en Valencia*”, Archivo de arte valenciano, (Valencia), 1989, pp. 51-60.

MALAXECHEVERRÍA, I., *Bestiario Medieval*. Siruela, Madrid, 1993.

- MÂLE, E., (Trad. A. M^a Guasch), *El arte religioso de la Contrarreforma*, Ed. Encuentro, Madrid, 2001.
- MARCH, E. Y NARVÁEZ, C. (eds.), *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Publicaciones Universidad de Barcelona, Barcelona, 2012.
- MARTÍNEZ-BURGOS GRACIA, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Caja de Ahorros de Salamanca, Valladolid, 1990.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *El Decoro*, Universidad Valladolid, pp. 245-266, Valladolid, 1999.
- MARTIN, T., *Representing the french king of Spain: Felipe V*, University of Florida, vol. 9, issue 4, 2008.
- MATILLA, J. M. (Catálogo), *Goya luces y sombras*, Museo Nacional del Prado & Obra Social “la Caixa”, Madrid, 2012.
- MENA MARQUÉS, M., “*El dibujo de Palomino preparatorio para la portada de la Theorica de la pintura*”, Archivo Español de Arte, nº 29, Madrid, 1985, pp. 66-75.
- MOFFITT, J. F., *Espejo, espejo en la pared...u otra manera de mirar a Floridablanca de Goya con la ayuda de C. Ripa y J. Hertel*”. Boletín de Arte Universidad de Málaga, nº 4-5, 1984, pp. 9-36.
- MOFFITT, J. F., “*Antonio Palomino describe el mecanismo de la alegoría barroca: una rara explicación iconológica de un ciclo pictórico del año 1701 en Valencia*”, Boletín de Arte Universidad de Málaga, nº 7, (Málaga), 1986. pp. 21-47.
- MONTOYA BELEÑA, S., “*Iconografía trinitaria en una pintura del siglo XVI de Hernando Mayoral y Miguel Guijarr*”, Ars longa, 1996-1997, pp. 199-203.
- MORALES MARIN, J. L., *Diccionario de Iconología y simbología*, Taurus, Madrid, 1984.
- MORAN TURINA, M., *El arte en la corte de Felipe V*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2002.
- MORÁN TURINA, M., “*El rigor del tratadista: Palomino y el Museo Pictórico*”, Anales de Historia del arte, nº 6, (Madrid), 1996, pp. 267-314.
- MORÁN TURINA, José Miguel, “*En defensa de la pintura: Irala y Palomino*”, Goya nº. 190, 1986, pp. 202-207.
- MORENO RIBELLES, E., “*Intervenciones históricas: Palomino y la restauración de las pinturas murales de la capilla del real colegio del Corpus Christi de Valencia*”, Arche, nº 2, 2008, pp.11-16.
- MOYA CASALS, E., *El magno pintor del Empíreo. Descripción de los frescos y relación de*

- otras obras del insigne maestro Don Antonio de Castro*, Melilla, 1928.
- MOYA CASALS, E., *Estudio crítico acerca del pintor Antonio Palomino*, Tip Moderna, Valencia, 1941.
- MOYA CASALS, E., “El " *regis pictor*". *Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco*”, Archivo de Arte valenciano, (Valencia), 1954, pp. 125-136.
- NAVARRETE PRIETO, B., “*Dibujos de A. Palomino en el British Museum de Londres y la biblioteca Nacional de España*”, Archivo Español de Arte ,vol. 333, (Madrid), 2011, pp. 59-67.
- NAVARRETE PRIETO, B., “*Durero y los cuatro clavos*”. Boletín del Museo del Prado, vol 16, (Madrid), 1995, pp. 7-10.
- NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, Madrid, 1998.
- NAVARRETE PRIETO, B., *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*. Editora Arcos/Libros, Madrid, 2008.
- NORMAN, D., *Siena, Florence, and Padua: Art, Society, and Religion*, 1995, p. 219.
- OROZCO DÍAZ, E., *La cartuja de Granada*, Ed. Everest, León, 2008. 2ª ed.
- ORTIZ MOYANO, R., *El legado casa Alba*, Catálogo El Legado Alba, Madrid, 201, p.148, 2012.
- MORALES MARÍN, J. L., *Diccionario de Iconología y Simbología*, Madrid, 1984.
- PAMPLONA, G., *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, CSIC, Madrid. 1970.
- PANOFSKY, E., *Idea*, Cátedra, Madrid, 1977.
- PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*. Alianza, Madrid, 1976, 2ª ed.
- PAYO HERNANDEZ, R. J., “*Notas para el estudio de la incidencia de la pintura flamenca en la 1ª m. S. XVII en Burgos*”, Boletín Institución Ferán Gómez, (Burgos), nº 117, 1998, pp. 289-320.
- PEDRAZA, P., “*Los emblemas de la envidia*”. Actas del I simposio internacional de emblemática. Instituto de estudios torulenses, (Teruel), 1991 pp. 305-332.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “*Notas sobre Palomino pintor*”, Archivo Español de Arte, vol. XIV, Madrid, 1972, pp.251-269.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., “*Rubens y la pintura barroca española*”, Goya, nº 140-141, (Madrid), 1977, pp. 86-109.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *El dibujo español del siglo de oro*, Museo del Prado. Madrid, 1980.

- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*. Catálogo. Ministerio de Cultura-Banco Herrero, Madrid, 1986.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *La Pintura en Europa. La pintura española*. Electa. Milán, 1995, Tomo 2º.
- PIEDRA ADARVES, A., “*Claudio Coello decorador mural*”, Archivo Español de Arte, vol. 300, (Madrid), 2002, pp. 407-446.
- POLZER, J., “*Andrea di Bonaiuti. Via veritatis and dominican thought in late medieval Italy*”, The Art Bulletin, vol. 77, nº 2, 1995. pp. 262-289.
- PORTÚS PÉREZ, J., *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte Española 1554-1838*, Museo del Prado, Madrid, 1998.
- QUILES, F., *Andrea Pozzo en la periferia. Realtà e illusionisme nell'architetture dipinta*. Ed. Farneti, F., Lucca, 2006.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., *Bartolomé Bustamante y los orígenes de la arquitectura jesuítica en España*, Institutum Hispanicum, Roma, 1965.
- RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, A., “*El Cristo crucificado de Velázquez: trasfondo histórico-religioso*”. Archivo Español de Arte, LXXVII, nº 305, (Madrid), 2004, pp. 5-19.
- ROIG PICAZO, P., *La iglesia de los santos Juanes de Valencia: proceso de intervención pictórica 1936-1990*, Universidad Politécnica Valenciana, (Valencia), 1990.
- ROMERO, G.F. “*La Santísima Trinidad de Juan Valdés Leal*”, PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico I nº 68, noviembre 2008, pp. 12-31.
- SALAS, X., “*Manuscritos de Palomino*”, Archivo Español de Arte, nº 125, (Madrid), 1959. p.69.
- SALAS, X., “*Mas sobre la segunda edición de del libro de Palomino*”, Archivo Español de Arte, nº 152, Madrid, 1965, pp. 327-330.
- SÁNCHEZ CANTON, F. J., *Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Austrias*, Boletín Sociedad española de excursiones, t. XXIII, pp.206, Madrid, 1915.
- SÁNCHEZ CANTON, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte Español*, Madrid, vols, III, 1923-1941.
- SÁNCHEZ MESA, D., *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*, Caja de ahorros, Granada, 1972.
- SANZ SANZ, M. M. V., “*Crítica de Palomino al proyecto de representación iconográfica del pintor Vicente Guilló para la Iglesia de San Juan del Mercado de Valencia*”, Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo II, (Valencia), 1989, p.4.
- SANZ SANZ, M. M. V., “*Los estudios iconológicos de Fray Juan de Interián Ayala*”,

- Cuadernos de Arte e iconografía, T. IV, (Valencia), 1991, p.8.
- SEBASTIAN LÓPEZ, S., *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza, Madrid, 1981.
- SEBASTIAN LÓPEZ, S., (coord), Actas del I simposio internacional de Emblemática, Instituto de estudios Torulenses, Teruel, 1994.
- SCHLOSSER, J., *La literatura artística*, Ediciones Cátedra. Madrid, 1976.
- SEGURA AZKUNE, L. *Icolologia overo descrittione di diversi imagini cavate dall'antichità et di propia invenzione*. Cesar Ripa (1560-1624). UNED, 2009-2010.
- SIMAL LOPEZ, M., *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII*, Centro de estudios benaventanos, Madrid, 2002.
- SIMON DIAZ, J., "Palomino y otros tasadores oficiales de pintura", Archivo Español de Arte, vol. XX, (Madrid), 1947. pp. 121-128.
- SOLER I FABREGAT, R., "Libro de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía." Locus amoenus, I, 199,. pp.145-164.
- SOLER I FABREGAT, R., *El libro de arte en España durante la edad moderna*,. Ed. Trea, Gijón, 2000.
- STOICHITA, V.I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de oro español*, Alianza, Madrid, 1996.
- SUREDA, J., *Los mundos de Goya 1746-1828*, Lunwerg editor, Barcelona, 2008.
- TAYLOR, R. C., "Francisco Hurtado and his school", The Art Bulletin, 1950, pp. 25-61.
- TORRAS i TILLÓ, S., *Pintura catalana del Barroc: l'auge col·lecionista i l'ofici de pintor al segle XVII*, UAB, Memoria Artium, 2012.
- TOVAR MARTÍN, C., "El arquitecto Juan de Mora iniciador del barroco en España", Goya, nº 174, (Madrid), 1983, pp. 338-344.
- TRENS, M., *La eucaristia en el arte español*, Aymá, Barcelona, 1952.
- TRIADÓ TUR, J.R., *L'època del Barroc s. XVII-XVIII*, Historia de l'Art Català, vol.V. Edicions 62, Barcelona, 1984.
- TRIADÓ TUR, J.R., *Historia del arte Barroco*, Planeta, Barcelona, 1994.
- TRIADÓ TUR, J.R., *El arte barroco: austrias y borbones*, Planeta, Barcelona, 2002.
- TRIADÓ TUR, J.R., "De Palomino a Ceán. Narratives biogràfiques en el segle XVIII hispànic". Vidas de artistes y otras narrativas biogràficas. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012, pp. 399-422.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico español del siglo XVIII*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Los frescos de Giordano en España*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2010.

URREA FERNÁNDEZ, J., “Nuevas obras de don Antonio de Palomino,” Boletín de estudios de arte, (Valladolid), 1983, pp. 493-497.

VALLES J., *Primer instituto de la sagrada religión de la Cartuxa: fundaciones de los conventos de toda España, mártires de Inglaterra y generales de la orde*, Por Mateo Barceló, Barcelona, 1792.

VERDON, T., *L'arte della vita della chiesa*, Editrice vaticana, Città del Vaticano, 2009.

VILAPLANA, D., *Arte e Historia de la Iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Generalitat valenciana, Valencia, 1996.

WALDMANN, S., *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*. Alianza editorial, Madrid, 2007.

ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T., “La entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690). Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia”, Universidad Autónoma Madrid, vols. IX-X, (Madrid), 1997-1998, pp. 257-275.

V.3. WEGRAFÍAS: (fecha de consulta a pie de pagina).

<http://www.ub.edu/acafart/vasari.html>

<http://www.bib.ub.edu/biblioteques/reserva/vitrina/imatge-devocio-i-identitat-a-lepoca-moderna-ssxvi-xviii/galeria-dimatges/>

<http://www.worldcat.org/title/documentos-para-la-historia-del-monasterio-de-san-lorenzo-el-real-de-el-escorial/oclc/702620567>

<http://es.catholic.net/sacerdotes/222/2454/articulo.php?id=23278>

http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf

www.basilicadesamparados.org/iconografia.

www.jdiezarnal.com/valenciabasilica.html

<http://www.chartreux.org/es/textos/bruno-profesion-fe.php>

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-pintor-christiano-y-erudito-o-tratado-de-los-errores-que-suelen-cometerse-frequentemente-en-pintar-y-esculpir-las-imagenes-sagradas-->

<http://www.nationalgallery.org.uk/search?q=giordano&x=15&y=1>

<http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/6588/1/SINOPSIS%20HISTORICA%20DE%20LAS%20LETANIAS%20LAURETANAS.pdf>

<http://www.grabadosantiguos-coleccionfurio.com/obras04.php>

www.dominicos.org/grandes-figuras/santos/san-antonino-de-florenzia

<http://www.jstor.org/stable/3046101>

http://www.iaph.es/Patrimonio_Historico/cd/ficheros/401/ph68-12.pdf

<http://www.youblisher.com/p/64954-Fuentes-Modernas-ICONOLOGIA-DE-RIPA/>

<http://ddd.uab.es/pub/locus/11359722n1p145.pdf>

http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf

www.seacex.es

<http://www.bidiso.es/slp/necspenecmetu.pdf>