



**PINTURA MURAL DE  
ANTONIO PALOMINO (1655-1726)**

**Coro Gutiérrez Pla**

**© Coro Gutiérrez Pla**

**A mi familia y mis amigos, por todo el tiempo que les  
he robado, y al profesor Fernando Collar de Cáceres  
por su dedicación y su paciencia, gracias.**

<b>INTRODUCCION</b> .....	<b>4</b>
<b>PARTE I</b> .....	<b>7</b>
<b>VIDA Y OBRA DE ANTONIO PALOMINO</b> .....	<b>7</b>
<b>2. ANTONIO PALOMINO EN MADRID (1678-1697). PRIMERAS OBRAS</b> .....	<b>11</b>
<b>LUCAS JORDÁN Y PALOMINO</b> .....	<b>17</b>
<b>NUEVOS ENCARGOS MADRILEÑOS</b> .....	<b>21</b>
<b>3. ENCARGOS VALENCIANOS (1697-1702)</b> .....	<b>25</b>
<b>3.1 EL FRESCO DE LA IGLESIA DE LOS SANTOS JUANES</b> .....	<b>25</b>
<b>3.2. LA IDEA DEL FRESCO DE LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS OBISPO Y SAN PEDRO MÁRTIR.</b> .....	<b>30</b>
<b>3.3. EL FRESCO DE LA IGLESIA DE LA VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS</b> .....	<b>32</b>
<b>3.4. OTROS ENCARGOS EN VALENCIA Y UNA FALSA ATRIBUCIÓN</b> .....	<b>38</b>
<b>4. VUELTA A LA CORTE. (1702-1726)</b> .....	<b>39</b>
<b>4.1. EL TESTERO DEL CORO DE SAN ESTEBAN EN SALAMANCA</b> .....	<b>40</b>
<b>4.2. EL TRATADO DE PALOMINO</b> .....	<b>40</b>
<b>4.3 LA CÚPULA DEL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE GRANADA Y OTROS ENCARGOS EN CÓRDOBA</b> .....	<b>44</b>
<b>4.4 ENCARGOS MENORES: NUEVO BAZTÁN, DOSBARRIOS Y NAVALCARNERO</b> .....	<b>46</b>
<b>4.5 ÚLTIMA OBRA AL FRESCO: LA CÚPULA DEL SAGRARIO DE LA CARTUJA DEL PAULAR</b> .....	<b>51</b>
<b>5. LOS DISCÍPULOS</b> .....	<b>54</b>
<b>PARTE II</b> .....	<b>59</b>
<b>ANÁLISIS DE TRES OBRAS AL FRESCO DE PALOMINO</b> .....	<b>59</b>
<b>1. PINTURAS AL FRESCO DE LA CASA DE LA VILLA. 1692-1696</b> .....	<b>59</b>
<b>1.1 FRESCOS DEL SALÓN DE PLENOS</b> .....	<b>61</b>
<b>1.2 LOS FRESCOS DEL ORATORIO</b> .....	<b>69</b>
<b>2. EL FRESCO DEL TESTERO DEL CORO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN DE SALAMANCA. 1705.</b> .....	<b>77</b>
<b>3. EL FRESCO DE LA CÚPULA DEL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE GRANADA. 1712...</b> 103	
<b>APENDICE</b> .....	<b>124</b>
<b>DOS BOCETOS DE PALOMINO DE CRONOLOGÍA Y DESTINO DESCONOCIDOS</b> .....	<b>124</b>
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>129</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>131</b>

## INTRODUCCION

Nacido hacia 1655 y muerto en 1726, la figura de Antonio Palomino se enmarca en la tradición del gran barroco madrileño, donde dio sus primeros pasos de la mano de Claudio Coello. Le precedieron los grandes artistas del llamado Siglo de Oro español y contemporáneos suyos fueron muchos excelentes pintores que dejaron una profunda huella, marcados todos por la sombra de Velázquez. Palomino fue testigo del cambio de siglo, del final de la dinastía de los Habsburgo y de la llegada del primer monarca de la dinastía de los Borbones que, ajeno al gusto hispano del momento, trajo aires renovadores de Europa infravalorando a los artistas españoles. Quizá por el contexto que rodeó al artista, su obra pictórica no ha sido justamente apreciada y, si bien ha sido citado incesantemente como biógrafo y tratadista, lo ha sido en mucha menor medida como pintor.

Muchos factores influyen en el artista a lo largo de su trayectoria, pero quizá sea la llegada de Lucas Jordán a la Corte en 1692, con sus brillantes escorzos y movidas composiciones, lo que supuso un punto de inflexión en la obra de Palomino, dándole la pauta para desarrollar sus propias cualidades. A propósito de esto dice Bernier Luque que Palomino, ante la llegada del italiano, “más que descubrir a *Fa presto*, se descubre a sí mismo”<sup>1</sup>. Pero Palomino no fue sólo lo que otros le enseñaron sino más bien lo que hizo con lo aprendido y, por último, lo que otros hicieron con lo que de él aprendieron. Su amplia cultura, que no dudó en exhibir, le colocó en un puesto aventajado con respecto a otros artistas con parecidas o incluso mejores dotes pictóricas. Esa cultura la adquirió en los primeros años de su vida, en Córdoba, gracias al empeño de un padre que buscó y proporcionó a sus hijos una correcta educación.

El presente trabajo consta de dos partes, en la primera haremos un repaso de la vida y la obra de Palomino, intentando seguir su trayectoria, y comentando, sobre todo, sus pinturas murales, aunque sin ignorar las restantes facetas del artista. En la segunda

---

<sup>1</sup> Bernier Luque, J. “Momento plástico de Palomino”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles*

parte, comentaremos con más detalle tres de las más importantes obras al fresco de Palomino que se conservan en buen estado: los frescos de la Casa de la Villa en Madrid, el testero del coro del convento de San Esteban de Salamanca y por último la cúpula del Sagrario de la Cartuja de Granada. La elección de estas tres obras obedece a varios criterios. En primer lugar son obras de las que no se ha hecho un análisis iconográfico en profundidad, que se conozca. El segundo criterio es cronológico, ya que están separadas por periodos de unos nueve años, abarcando un amplio periodo de la producción del artista. Por último, son obras realizadas en ámbitos y espacios muy diferentes que permiten apreciar la versatilidad del artista. En este sentido, analizaremos la decoración del Salón de Plenos de la Casa de la Villa, una de las pocas obras no religiosas del artista, a continuación veremos cómo se desenvuelve en el ámbito conventual dominico, en la iglesia de San Esteban de Salamanca, enfrentado a la superficie diáfana y plana que es el testero del coro y, por último, tendremos oportunidad de ver cómo resolvió los complejos problemas de perspectiva y escorzos que ofrece una cúpula, en la cartuja granadina. El buen estado de conservación de todas estas pinturas ha permitido documentarlas gráficamente *in situ*, y disfrutar con la contemplación de las que se consideran algunas de las mejores obras del artista.

Antes de comenzar a hablar sobre la vida y la obra de Palomino, conviene hacer una breve reseña de su obra escrita ya que, además del valor que tiene como obra literaria, será fuente continua e indispensable durante el resto del trabajo. Palomino escribió un célebre tratado sobre pintura titulado “*Museo Pictórico y Escala Óptica*” que consta de tres tomos, el primero, “*Teórica de la Pintura*” se publicó en 1715 y los dos restantes “*Práctica de la Pintura*” y “*El Parnaso Español Pintoresco Laureado*” en 1724. Los dos primeros tomos constituyen el tratado como tal, y el tercero consiste en las biografías de 226 artistas españoles y algunos “*ilustres extranjeros*”. Este último tomo ha sido una fuente de información constante e inestimable sobre el arte y los artistas españoles del periodo previo a Palomino, prácticamente desde su publicación, y de alguna forma ha inmortalizado a su autor.

*“ es mucho lo que en el autor se uniforma la pluma, y el pincel; pareciendo éste en los lienzos pluma, que elegante y eruditamente describe; y aquella en los escritos, pincel, que diestra, y dulcemente pinta ”*

(Fray Juan Interián de Ayala, en la censura al tratado de Antonio Palomino)

## PARTE I

### VIDA Y OBRA DE ANTONIO PALOMINO

#### 1. Primeros años en Córdoba (1655- 1678)

Varios historiadores se han ocupado de la figura de Palomino: Ceán Bermúdez, Moya Casals o Gaya Nuño, por citar algunos de los más conocidos. En sus escritos, las fechas de los datos biográficos de Palomino en muchas ocasiones no coinciden, comenzando ya las discrepancias respecto al nacimiento del artista, que Ceán Bermúdez en su diccionario dice, parece que erróneamente, que se produce en 1653. Moya Casals la retrasa a 1655 al publicar la partida de bautismo de Palomino, fechada el 1 de diciembre de ese año<sup>2</sup>. Un estudio riguroso publicado por Natividad Galindo<sup>3</sup> ha permitido aclarar algunos puntos oscuros de la biografía de Palomino, sobre todo de su etapa cordobesa. Sabemos así que el padre del artista, Bernabé Palomino, había enviudado de su primera esposa doña María Rojas hacía sólo seis meses cuando se casa con la madre de Palomino doña Catalina de Castro, el 25 de abril de 1650 en la iglesia de nuestra Señora de la Asunción de Bujalance, en Córdoba. Allí, en Bujalance, nace Palomino en fecha sin determinar, siendo bautizado en la misma parroquia donde se casaron sus padres. Antonio no fue el primogénito de la familia, su hermano Matías, que sería platero de profesión y padre de Juan Bernabé Palomino<sup>4</sup>, había nacido en 1652, también en Bujalance. Tuvo Palomino otros dos hermanos menores que él, uno varón, de nombre Bernabé nacido en 1658 en la misma localidad, que sería franciscano, y una hermana de nombre Francisca, nacida hacia 1662, cuando la familia ya se había trasladado a

---

<sup>2</sup> Moya Casals, E. *El Magno Pintor del Empíreo*, Melilla, 1928, pp.15-16. Aquí se sugiere como probable fecha de nacimiento el día 29 o 30 de noviembre de 1655 ya que en aquella época la costumbre era que el bautismo se celebraban a los pocos días del nacimiento.

<sup>3</sup> Galindo, N. “Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino”. *Archivo Español de Arte*, 61:242, 1988 (abr/jun), pp.105-114.

<sup>4</sup> Juan Bernabé Palomino (1692-1777) fue Grabador Real y primer Director de la Sección de Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, trabajó con su tío en Madrid y realizó los grabados del segundo tomo de la obra de Palomino “Museo Pictórico y Escala Óptica”.

Córdoba<sup>5</sup>. La hermana de Palomino se dedicó a la pintura con cierta fama. De ella, como pintora, nos hablan el propio Palomino en su “*Museo Pictórico*”<sup>6</sup>, y Ceán Bermúdez, diciendo que tenía “créditos de habilidad e inteligencia en la pintura”<sup>7</sup>.

La madre de Palomino murió hacia 1664, cuando el artista tenía nueve años, y el padre se casó por tercera vez, dos años más tarde, con doña Elvira de Luque quien, es de suponer, cuidaría de los cuatro niños. El nuevo matrimonio no tuvo descendencia.

Esta era la situación familiar de Palomino cuando comienza sus estudios en Córdoba, ciudad a la que llegó cuando tenía unos siete años. Parece que realizó sus estudios en el colegio de los dominicos de San Pablo de esta ciudad<sup>8</sup> y fue ordenado de menores por el obispo Don Francisco Alarcón y Covarrubias, en el convento de Carmelitas Descalzos de Córdoba, en fecha sin determinar, con seguridad antes de 1675 ya que el obispo murió en mayo de ese mismo año<sup>9</sup>. Sobre esta etapa formativa del artista habla Ceán Bermúdez, diciendo que “estudió gramática, filosofía, teología y jurisprudencia; pero llevado de su inclinación a la pintura, se ocupaba algunos ratos en copiar papeles y estampas”, de lo que deducimos que debió compaginar el estudio de las letras con el del dibujo y la pintura. El propio Palomino nos lo cuenta en el prólogo del volumen I de su “*Museo Pictórico*”:

*“Lector amigo, habiendo sido las letras el empleo de mis primeros años, me amaneció tan desde luego la inclinación a el arte de la Pintura, que con una oculta, insensible violencia, y natural propensión, me arrebató tan del todo a su estudio, que en mí fue mas destino, que elección; pues a costa de mis vigiliyas, por no defraudar el tiempo a la principal obligación, continuaba los rudimentos del arte, cambiando en sus apacibles delicias los ocios, que dispensan a los divertimentos de aquella edad la Naturaleza*

---

<sup>5</sup> Galindo, N. *Op.cit.*, p. 106.

<sup>6</sup> Palomino, A. *El Museo pictórico y escala óptica*. Ed. Aguilar, 1988, Vol. I, p. 363.

<sup>7</sup> Ceán Bermúdez, A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, Tomo IV, p. 41.

<sup>8</sup> Cabello Jiménez, A. “Antonio Palomino”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, enero-junio 2002, Año LXXXI, nº 142. p. 373.

<sup>9</sup> Galindo, N. *Op.cit.*, p. 108.

*próvida, y la educación más rígida: y continuando e su especulación, adquirí algunos libros, de los que en el idioma español nos dispensó el desvelo de nuestros mayores, para que estos pudiesen suplir la voz viva, que entonces me faltaba ”<sup>10</sup>.*

Leyendo sus palabras podemos imaginar al joven Palomino pasar noches en vela estudiando los principios del dibujo y del arte de la pintura, sin descanso, para dedicarse durante el día a los estudios de Teología y Filosofía. Estas palabras también nos dan cuenta del carácter autodidacta de Palomino y confirman su vocación temprana.

Bernier Luque sugiere que el joven Palomino pudo relacionarse con varios pintores que vivían en la zona del barrio de San Pedro, donde residía con su familia, y que por cercanía pudo conocer el artista, como Acisclo Leal Gahete, Andrés de Sarabia y Navarrete, Juan García Cantillo y Pedro Antonio Rodríguez<sup>11</sup>; a todos ellos se les puede considerar discípulos o, al menos, seguidores de Antonio del Castillo, tenido por el artista más representativo de la escuela cordobesa del siglo XVII. También cita al hijo de Cristóbal Bela, debiendo referirse a Antonio Bela. Sea acertada o no la sugerencia, Palomino sólo dedica un espacio en su “*Parnaso*”, a los dos últimos artistas, a quienes conoció personalmente. De Antonio Bela, muerto en 1676, nos dice: “*fue sacerdote y de muy suficiente literatura, y virtud, muy modesto, y de linda persona, y habilidad señalada en el arte de la Pintura, dorado y estofado, son singularísimo primor*”<sup>12</sup>. Natividad Galindo añade algunos más a la lista de pintores conocidos y tratados por el artista en Córdoba<sup>13</sup>: Fray Juan del Santísimo Sacramento, que estuvo en allí entre 1666 y 1676, José de Sarabia, fallecido en 1699, y Antonio García Reinoso. Palomino nos habla de ellos en su “*Parnaso*” y dice haberlos conocido a todos. De Reinoso, fallecido en 1677, habla en términos de mucha familiaridad de lo que se desprende que debía

---

<sup>10</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. I, p. 71.

<sup>11</sup> Bernier Luque, J. *Op.cit.*, p. 16.

<sup>12</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p. 341.

<sup>13</sup> Galindo, N. *Op.cit.*, p. 108.

conocerle bastante bien y visitarle asiduamente<sup>14</sup>, y de José de Sarabia dice incluso, que sus padres tenían varios cuadros suyos en su casa.

De quien sí habla largamente y con gran admiración en su “*Parnaso*” es del mencionado Antonio del Castillo, y también de Juan de Valdés Leal y de Juan de Alfaro y Gámez.

A Antonio del Castillo no debió conocerle en vida ya que murió en 1668, cuando Palomino tenía sólo trece años, aunque sí debió conocer y estudiar sus obras, de las que destaca la brillantez en el dibujo, aunque decía que le había faltado “*una cierta gracia, y buen gusto en el color*”<sup>15</sup>.

A Juan de Valdés Leal sí le conoció personalmente, aunque fuera brevemente, como él mismo nos cuenta: “*pasó a Córdoba por el año de 1672, donde yo llevado de mi afición; aunque muchacho, le visité, y viendo algunos ligeros principios míos de aquella edad, y que allí faltaba quien pudiese entonces darme la luz conveniente para mi adelantamiento; me dio algunos documentos para mi gobierno, que estimé, y aprecié mucho, como de hombre verdaderamente erudito, y práctico en la facultad*”<sup>16</sup>. Por estas fechas, Palomino tenía unos 17 años y, por lo que dice, parece que hasta ese momento no había estado bajo la tutela de ningún maestro. Por esto, no deja de ser sorprendente que su primera obra fechada, una Epifanía que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Córdoba<sup>17</sup>, esté realizada sólo dos años más tarde, en 1674, y que en 1676 aparezca ya como maestro pintor en un documento conservado en el Archivo de protocolos de Córdoba. Se trata de un contrato fechado el 10 de diciembre de 1676 en el que Palomino se compromete a recibir como aprendiz a Antonio Fernández Ariza, de 12 años “*para que esté en su casa y le enseñe el arte de pintar*”<sup>18</sup>. Sin embargo, Palomino no habla de su primer maestro ni del taller al que sin duda debió acudir, como hacían todos los que

---

<sup>14</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. III, pp. 359-361.

<sup>15</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p. 298.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 443.

<sup>17</sup> Galindo, N. *Op.cit.*, p. 109.

<sup>18</sup> León Tello, F.J. y Sanz Sanz, M.V. *La teoría española de la pintura en el S XVIII: el tratado de Palomino*. Universidad Autónoma, 1979, p. 101.

se iniciaban en el arte de la pintura, quizá porque ninguno de los que había por aquellos años en Córdoba era de suficiente renombre.

El periodo de tiempo que transcurre entre el contacto con Valdés Leal y la fecha de ese documento, es cuando contacta con Juan de Alfaro y Gámez, cordobés, discípulo de Antonio del Castillo y pintor de éxito que había acudido a la corte a estudiar, como dice Palomino en su biografía, “*bajo la disciplina de Diego Velázquez de Silva*”<sup>19</sup>. Alfaro, que era sólo doce años mayor que Palomino, vuelve a Córdoba desde Madrid en 1675 y dice Palomino en su “*Parnaso*” que le alentó mucho a que fuera a la Corte, ofreciéndole “*su amparo y protección en cuanto valiese, como lo hizo*”<sup>20</sup>. La influencia de Alfaro sobre Palomino debió ser determinante para que el artista decidiera finalmente dedicarse por entero a la pintura y trasladarse a la corte, en 1678, abandonando la carrera eclesiástica.

## **2. Antonio Palomino en Madrid (1678-1697). Primeras obras.**

El año 1678 fue crucial en la biografía de Palomino, esta fecha nos la proporciona él mismo cuando, hablando de Juan de Alfaro, dice: “*...se partió con todo a Córdoba en el año de 78, en el cual se vino el autor (Palomino) 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, de que hizo el autor el debido aprecio*”<sup>21</sup>.

La Corte a la que llega Palomino es testigo de la agonía de la dinastía de los Habsburgo, regida por Carlos II, un adolescente débil, enfermizo y dicen que de corta inteligencia, que había sido proclamado Rey tres años antes, a la edad de 14. Madrid era, en palabras de Gaya Nuño, “la desconcertada capital de un imperio en liquidación. Ciudad ceremoniosa, puntillosa y etiquetera hasta la exageración, pero sin un maravedí, y el que hubiera, pesimamente administrado”<sup>22</sup>. Podría deducirse de sus palabras que apenas había actividad artística en la corte, pero no era así. El Rey, la aristocracia y la

---

<sup>19</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p. 365.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 370.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Gaya Nuño, J.A. *Vida de Acisclo Antonio Palomino*. Diputación Provincial de Córdoba, 1956, p. 19.

burguesía continuaban haciendo encargos para adornar palacios, casas e iglesias, y tuvieron gran desarrollo las arquitecturas efímeras. Suponemos que a su llegada a Madrid Palomino presentó sus cartas de recomendación y ofreció sus servicios como oficial a algún maestro de prestigio asentado en la corte.

Debió ser un revés para el artista, apenas dos años después de su llegada a Madrid, la muerte prematura de Alfaro en 1680, quien sin duda le hubiera seguido ayudando pues debía tener en gran estima a Palomino cuando le nombra albacea testamentario<sup>23</sup> y le encomienda que termine algunas pinturas que dejaba apenas en bosquejo: el retrato de Don José Iñiguez de Abarca, abad de Roncesvalles, una Concepción para Don Lorenzo Delgado y un cuadro del Entierro de Cristo para la iglesia de Nuestra Señora de la Fuensanta de Córdoba<sup>24</sup>.

De esta época él mismo nos cuenta en el prólogo de su *“Museo Pictórico”*, que no descuidó su educación y acudió a *“cursar la matemática, bajo la disciplina del reverendo padre Jacovo Kresa, Maestro entonces de estas facultades en el Colegio Imperial de esta corte”*<sup>25</sup>.

No hay muchas noticias documentadas de Palomino en estos primeros años en Madrid. Sabemos, por ejemplo, que en el año 1682 es requerido como tasador de la colección del conde de Salvatierra, fallecido sin otorgar testamento<sup>26</sup>. Esta labor de tasador la realizaría muchas veces, de forma intermitente, a lo largo de su vida.

Por su *“Parnaso”* sabemos que por aquellos años conoció a Juan Carreño de Miranda, de quien alaba su trabajo, su modestia, y dice incluso que le vio expirar, lo que ocurrió en 1685<sup>27</sup>. Por estos años debió ser también cuando tomara contacto con Claudio Coello, discípulo de Francisco Rizi, nombrado pintor de Cámara en 1686. En la

---

<sup>23</sup> Galindo, N. *Op.cit.*, p. 109.

<sup>24</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p. 372.

<sup>25</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol I, p.72.

<sup>26</sup> Barrio Moya, J.L. “Nuevas noticias de Antonio Palomino en Madrid”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras*, 1989, nº 117, p. 400.

<sup>27</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p. 409.

biografía que escribe Palomino sobre Claudio Coello en su *“Parnaso”*<sup>28</sup> demuestra admiración por su obra, aunque no por su carácter, llegando a decir de él: *“Era Claudio de un genio muy podrido y recóndito, y no sé, si diga, envidioso”*. Relata también cómo afecta profundamente a Claudio Coello la llegada a la Corte de Lucas Jordán y cómo el éxito del italiano *“no le hizo a Claudio buen estómago”*, llegando a insinuar algunos que la venida de Jordán le había costado la vida. En opinión de Palomino, *“si eso no fue así, tuvo la desgracia de morir en mala hora”*. Sea como fuere el carácter de Claudio Coello, Palomino le debió mucho, pues por recomendación del Pintor de Cámara fue como consiguió su primer encargo de pintura al fresco, en el año 1686, cuando llevaba ocho años en Madrid. Dice Palomino en la biografía de Claudio Coello que cuando éste se encontraba realizando el conocido cuadro de la Adoración de la Sagrada Forma para El Escorial, recibió el encargo de pintar el techo de la Galería del Cierzo, en el Alcázar: *“... y habiendo venido Claudio para este efecto, y trazado la arquitectura, y adornos concernientes a la distribución de historias, o casos de la fábula de Psiquis, y Cupido, que allí se ejecutó. Y deseando su majestad que Claudio no hiciera falta a la continuación de la obra de El Escorial, le preguntó: de quien podía fiarse la ejecución de dicha pintura de la galería. Y entonces le debí yo que me prefiriese a muchos, que sin duda, lo merecían mejor. Y avisado de la orden de su majestad por el excelentísimo señor Conde de Benavente<sup>29</sup> (mi protector) fui a verme con Claudio, para tomar la orden, y en virtud de ella, comenzamos los dos dicha obra; y habiendo pintado juntos algunas tareas al fresco, se partió Claudio a El Escorial, dejándome, de orden del Rey, la instrucción de todo lo que había de ejecutar en dicha galería”*. Esta primera obra al fresco fue importantísima para Palomino, le abrió las puertas de la corte y le sirvió de carta de presentación para futuros encargos.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 450-460.

<sup>29</sup> Palomino debe referirse a Don Francisco Casimiro Antonio Pimentel de Herrera, XII conde y IX duque de Benavente

En el terreno personal ésta fue también una época de grandes cambios para Palomino, pues en 1680<sup>30</sup> se casa con Catalina Bárbara Pérez de Sierra, sobrina de Francisco Pérez de Sierra, pintor especializado en flores y frutas, que aparece como testigo en el testamento de Alfaro y en cuya casa parece que residió Palomino a su llegada a Madrid.<sup>31</sup> La primera hija del matrimonio, Manuela Josefa, nació en 1683<sup>32</sup>, pero debió morir siendo muy pequeña ya que no aparece en un testamento que otorga el matrimonio en 1690<sup>33</sup>. El segundo hijo, Francisco Esteban, nació en 1685 y el tercero, Antonio Francisco, en 1687, aunque éste, como la primogénita, debió morir siendo muy pequeño dado que tampoco aparece en el citado testamento. Tuvo el matrimonio un tercer hijo varón en 1689, Isidro Antonio, y en 1691 una hija, Rafaela Antonia Josefa. Un poco antes, en 1684, Palomino es nombrado alcalde de la Mesta <sup>34</sup>y el Ayuntamiento de la capital le recibe de hijodalgo el 2 de octubre de 1690<sup>35</sup>.

El trabajo realizado en la Galería del Cierzo, en el cuarto de la Reina, fue bien recibido y sirvió de impulso a Palomino para solicitar en 1688 título de pintor del Rey, que le fue otorgado el 30 de agosto de 1688 tal y como consta en el Archivo General de Palacio<sup>36</sup>. En la solicitud no duda en exponer, y poner a disposición real, sus amplios conocimientos de arte y teología, que según dice, *“podrá importar para la elección, y propuesta de fábulas, e historias Sagradas o humanas, jeroglíficos, y motes Castellanos o Latinos que puedan ofrecerse en las obras del Real Servicio de V.M. y que podrá ser no se halle en muchos de su profesión”*.

Puede que estos conocimientos fueran los que determinaran el siguiente encargo documentado de Palomino, el ornato de la plazuela y fuente de la Villa, con motivo de la Entrada de la que sería la segunda esposa de Carlos II, de Doña Mariana de

---

<sup>30</sup> Barrio Moya, J.L. “Las capitulaciones matrimoniales de Antonio Palomino”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras*, 1987, nº 112, p. 113.

<sup>31</sup> Galindo, N. *Op.cit.*, p. 110.

<sup>32</sup> Fernández Talaya, M.T. *Los frescos de Palomino en el Ayuntamiento de la Villa de Madrid*. Impreso por Artes Gráficas Municipales. Madrid, 2001, p. 18.

<sup>33</sup> Galindo, N. *Op.cit.*, p. 110.

<sup>34</sup> Bernier Luque, J. *Op.cit.*, p. 18.

<sup>35</sup> Fernández Talaya, M.T. *Op.cit.*, p. 16.

<sup>36</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

Neoburgo, cuando vino a Madrid en 1690 para casarse con el Rey. La idea para el ornato la expone Palomino en el segundo volumen en su “*Museo Pictórico*”, publicado en 1724. Allí expone Palomino, en un alarde de erudición, sus ideas para esta arquitectura efímera, en la que intercala figuras alegóricas, motes en latín y en castellano, retratos, escudos de armas y un sinfín de adornos. El encargo lo realizó el Ayuntamiento de Madrid a Palomino y a Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia<sup>37</sup>, también pintor del Rey. Dos años más tarde, en enero de 1692, recibe el encargo del Ayuntamiento de Madrid para decorar el Salón de Sesiones de la Casa de la Villa. El edificio, muy esperado en la ciudad, se había empezado a construir bien entrado el siglo XVII y la obra había pasado por las manos de varios arquitectos, entre los principales, Juan Gómez de Mora y José de Villareal. Por aquellas fechas el responsable era Teodoro Ardemans, amigo personal de Palomino. El Salón de Sesiones había sido concluido ese mismo año, y entre los proyectos presentados para su decoración, el cabildo municipal elige el de Palomino. El tema central es una alegoría de la monarquía, exaltando la figura de Carlos II, enmarcada en una arquitectura fingida y con una serie de figuras alegóricas de las virtudes, con sus respectivos motes en latín. Palomino no expone en su tratado la idea de esta pintura, como hace con el resto de sus obras de cierta envergadura. El fresco, que se conserva en buen estado, será objeto de un análisis más detallado en la segunda parte del trabajo.

Aquí, en la Casa de la Villa, pondría en práctica Palomino por primera vez la pintura de arquitecturas fingidas, técnica conocida como *quadratura* que había sido introducida en España por los italianos Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna en 1658 cuando, traídos a nuestro país por Velázquez, realizaron varias obras en el Alcázar de Madrid utilizando este estilo de decoración en el que eran verdaderos maestros. Nosotros no

---

<sup>37</sup> Zapata Fernández de la Hoz, M.T. “La entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690): Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia”. [Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte](#), N° 9-10, 1997-1998, pp. 257-276.

podemos contemplar estas obras, pero sí lo hizo Palomino y nos las hace imaginar en su “*Parnaso*” al tratar la vida de Velázquez, con estas palabras:

*“En esta (la galería que vista al jardín de la Reina) pintó Mitelli todas las paredes, enlazando algo la arquitectura verdadera con la fingida, con tal perspectiva, arte y gracia, que engañaba la vista, siendo necesario valerse del tacto para persuadirse que era pintado. De mano de Colonna fueron las figuras fingidas de todo relieve, e historias de bajorelieve de bronce, y realizadas con oro, y los delfines, y muchachos de las fuentes, que también eran fingidas, y los festones de las hojas, y de frutas, y otras cosas movibles, y un muchacho negrillo que bajaba por una escalera, que éste se fingió natural, una pequeña ventana verdadera, que se introdujo en el cuerpo de la arquitectura fingida; y es de considerar que, dudando los que miraban esta perspectiva, que fuese fingida esta ventana (que no lo era), dudaban que fuese verdadera, causando esta equivocación la mucha propiedad de los demás objetos, que eran fingidos”.*

El relato de Palomino continúa, describiendo distintas estancias del Alcázar, del que desgraciadamente sólo quedan palabras. La técnica de la *quadratura*, que requiere un gran dominio de las reglas de la perspectiva, fue continuada en España tras la muerte de Mitelli en 1660 y la marcha de Colonna en 1662, por varios artistas entre los que destacan los italianos José Romaní y Dionisio Mantuano<sup>38</sup> y los españoles, de la escuela madrileña, Francisco Rizi y Juan Carreño Miranda. La obra de estos dos últimos artistas sí podemos contemplarlas, como lo hizo el propio Palomino, en la iglesia de San Antonio de los Portugueses y en el convento de las Descalzas Reales de Madrid, donde también participó Mantuano en la decoración de la capilla del Milagro<sup>39</sup>. Claudio Coello y Donoso dejaron en la Casa de la Panadería otro ejemplo de este tipo de decoración y llevaron fuera de la corte, a Toledo y Zaragoza<sup>40</sup> los ecos de la *quadratura*, como ya habían hecho antes Rizi y Carreño con la decoración del Ocho y camarín de la capilla

---

<sup>38</sup> Pérez Sánchez, A.E. *Pintura Barroca en España 1600-1750*. Ed. Cátedra, Madrid, 2005, p. 342.

<sup>39</sup> García Cueto, D. *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662.*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2005, p.307.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 309.

de las Reliquias de la catedral de Toledo. En su *“Museo Pictórico”* explica Palomino la técnica de la *quadratura* de forma detallada, como veremos más adelante.

### **Lucas Jordán y Palomino**

El mes de mayo de 1692 llega a Madrid el pintor Lucas Jordán, punto de inflexión en la obra de Palomino. Si a Claudio Coello le costó asimilar la fama y la manera de trabajar del italiano, con Palomino ocurre todo lo contrario, desde las primeras líneas que escribe sobre Jordán en su *“Parnaso”* todo es admiración y respeto. Ya al principio de la llegada de Jordán hay un detalle significativo, relatado por el propio Palomino, en el que vemos como la curiosidad que sentía por el napolitano fue más fuerte que la obediencia a las órdenes del Rey: *“...habiendo mandado el señor Carlos Segundo, que ninguno entrase a ver pintar a Lucas, porque no le embarazasen, y sabiendo, que yo había ido, y desobedecido su orden, luego que se me intimó; le debí tanto a Su Majestad, que me envió a decir con Don Cristobal Ontañón, que conmigo no se entendía la orden; y así que fuese cuando gustase”*<sup>41</sup>.

La propia orden del Rey de que ninguno entrase a ver pintar a Jordán *“porque no le embarazasen”* sugiere un cierto ambiente hostil o por lo menos incómodo ante la llegada del italiano a la corte. ¿Por qué iba a *“embarazarse”* un artista de 58 años, maduro, experimentado y de gran prestigio en Europa? Quizá por la actitud de Claudio Coello al sentirse desplazado por el napolitano y cuyo trato, como hemos comentado, no era precisamente amable, o por la incomodidad del resto de pintores de la corte que puede que no vieran con buenos ojos que un extranjero viniera a enseñarles a pintar como dijo Cristobal Ontañón: *“Ahora vendrá Jordán a enseñarles a ustedes a ganar mucho dinero”*<sup>42</sup>. También se ha sugerido que Jordán estaba perdiendo vista<sup>43</sup> y hacía lo posible por ocultarlo, por lo que pudo ampararse en esa posible hostilidad para pedir al

---

<sup>41</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p.502.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 321.

<sup>43</sup> Fuentes Lázaro, S. “Luca Giordano en la basilica de El Escorial. Fortuna crítica y recepción según Talavera, Santos y Palomino” *Reales Sitios*, nº 178, 4º trimestre de 2008, p. 20.

Rey que no le molestasen mientras trabajaba y así, mantener en secreto sus problemas de visión. Pero la monumental obra que realiza Jordán en El Escorial no sugiere tales problemas de visión, más teniendo en cuenta que lo realizó todo de su propia mano, haciendo sus ayudantes sólo tareas accesorias<sup>44</sup>. Sea cual fuese el motivo, el Rey pudo ver en la curiosidad y la desobediencia de Palomino, un aliado para su trato con Jordán, prueba de ello es que le encarga la supervisión de la pintura de la escalera de El Escorial, La Gloria de la Monarquía Hispánica, primera de las obras al fresco que hace el napolitano al servicio de Carlos II. Así lo cuenta Palomino: “...a un mes comenzada (la pintura de la escalera), envió al autor de esta obra su Pintor, para que reconociese el estado en que iba, y le informase a Su Majestad muy por menor, así de esto, como de la calidad de lo pintado al fresco, respecto de que hasta entonces sólo se había visto pintura de Jordán al oleo...”<sup>45</sup>.

Se ha escrito mucho sobre la posible colaboración de Palomino con Jordán en la idea de los frescos que realizó en la basílica de El Escorial el italiano. Ya Ceán Bermúdez comenta en la biografía de Palomino este hecho: “Testigo de la llegada de Jordán a la Corte en 1692, lloró la muerte de su gran amigo Coello; y cuando aquél se hallaba muy ofuscado con los asuntos que un eclesiástico le daba para pintar las bóvedas de El Escorial, el Rey nombró a Palomino para que se los fuera sugiriendo con arreglo al texto y al arte, lo que hizo con tanto placer de Jordán que los besaba y decía *‘estos sí que vienen ya pintados’*”<sup>46</sup>. Lamentablemente, Ceán Bermúdez no especifica las fuentes de donde obtiene este dato. Un relato parecido lo había hecho Palomino en su “*Museo Pictórico*” a propósito de las dificultades que surgen a la hora de formar las ideas de las pinturas, por modestia, hablando en tercera persona. Dice Palomino: “*Así le sucedió a Lucas Jordán, que aburrido de las ideas, o asuntos, que en Historia sagrada le suministraba de orden del señor Carlos segundo, cierto sujeto eclesiástico muy docto, le dijo a el Rey: ‘Señor para esto no basta ser hombres doctos, que es menester*

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>45</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p. 504.

<sup>46</sup> Ceán Bermúdez, A. *Op.cit.*, Tomo IV, p. 32.

*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, que se había de expresar, le fue sugiriendo los asuntos, tan arreglados a el texto, y a el arte; que Jordán loco de contento los besaba, y decía, que aquellos sí, que venían ya pintados*<sup>47</sup>.

Palomino continua la narración y añade: “a este mismo sujeto le sucedió que yendo a cierta ciudad de estos reinos en una casa de religión a ejecutar una obra puramente ideal de pintura, le dijo el superior de la casa, que los padres maestros habían escrito dos ideas sobre el asunto. A que respondió el artífice: Pues vuesa reverendísima no me las muestre, hasta que (dándome su licencia) escriba yo otra a mi modo. Hízolo así; y habiéndola visto el superior, y manifestándola a los hombres más doctos, no sólo de aquella casa (donde había muchos) sino de aquella Universidad, que es de las más celebres de España, resolvió, que se ejecutase. El pintor (sin embargo de esta honra), le suplicó, le manifestase las otras dos ideas, que se habían escrito, para elegir lo más conveniente. A que respondió el prelado, que en vista de aquélla, ya se habían roto las otras”. En este pasaje se refiere Palomino, sin duda, a la pintura del coro de la iglesia del convento de San Esteban, en la ciudad de Salamanca, que él mismo realizaría en 1713, como veremos más adelante. No es la única vez que Palomino habla en tercera persona, valga como ejemplo lo que dice en su “*Parnaso*” al hablar del pintor del Rey, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia: “*pintó también al temple nuestro Ignacio con gran acierto, como lo manifestó en la entrada de la Serenisima Reina nuestra señora Doña María Ana de Neoburg, en el ornato de la plazuela de la Villa, que él, y otro compañero suyo tuvieron a su cargo en aquella función*”<sup>48</sup>. Ese compañero suyo al que se refiere Palomino es desde luego él mismo, como veremos más adelante.

Por una parte, Palomino había demostrado ya sus conocimientos de las letras y las artes, y eran conocidos en la corte los estudios de Teología y Filosofía que había realizado en

---

<sup>47</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, pp. 378-379.

<sup>48</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. III, p.535.

Córdoba. Además, el Rey le había demostrado su confianza, pues había sido el único a quien permitió entrar a ver pintar a Jordán y el elegido como informador de los avances y la calidad de la pintura del italiano en la escalera de El Escorial. Todo esto hace pensar que el relato de Ceán Bermúdez, aunque no documentado, es cierto y queda avalado por las palabras del propio Palomino en su *“Museo Pictórico”*, aunque en tercera persona. Las “sugerencias” de Palomino pudieron ser sólo sugerencias o algo más, dependiendo de cómo se quiera analizar los datos, pero es muy cierto que a Lucas Jordán no le faltaban práctica ni experiencia en este tipo de trabajos; su calidad y capacidad narrativa está fuera de duda y la intervención de Palomino pudo ser meramente de mediador entre los conceptos de aquel *“docto eclesiástico”* y la furia de los pinceles del napolitano. Si hubiera sido de otra forma, la admiración de Palomino hacia Jordán no hubiera sido tal.

Otro dato que alimenta la idea de una buena amistad entre Palomino y Jordán es la presencia de un autorretrato de Jordán junto a otro retrato de un personaje recientemente identificado como Palomino (Fig. 1). Los retratos, puestos de manifiesto por Sara Fuentes Lázaro<sup>49</sup>, están hechos al fresco y se encuentran en el friso bajo la bóveda de la escalera del Convento, en El Escorial.

Hay pocos retratos de Palomino para poder comparar y verificar la exactitud de esta afirmación, pero dos de los que se conservan parecen corroborarla. En primer lugar está el grabado con el retrato de Palomino que se incluyó en el *“Museo Pictórico”*, en el que se le ve aún joven, aproximadamente con la edad que debía tener cuando los frescos de El Escorial, es decir, unos 37 o 38 años (Fig. 2). También disponemos del retrato al fresco que se encuentra en la Iglesia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia, en el que Palomino aparece con su discípulo, y autor de los retratos, Dionís Vidal (Fig. 3). Por último, disponemos también del retrato al óleo de Palomino que realizó otro de sus discípulos, Juan Bautista Simó, hacia 1726 (Fig. 4), pero muestra a

---

<sup>49</sup> Fuentes Lázaro, S. *Op.cit.*, pp. 18-19.

Palomino ya mayor y no sirve para confirmar, ni desmentir, la posible identidad del retratado junto a Jordán. Los dos primeros sí parecen confirmar que el personaje que acompaña al italiano en el fresco de El Escorial es Palomino, lo que debemos valorar como una muestra de la buena relación entre ambos artistas, que debió ir más allá del puro formalismo de la corte. Incluso, podría interpretarse el gesto de Jordán de retratar a Palomino junto a él, como una forma de agradecimiento a los consejos y la compañía que le brindó durante los trabajos de El Escorial, como años más tarde haría Dionís Vidal, para quien Palomino había ideado el programa iconográfico y dado las trazas de los frescos de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia.

Dejando a un lado los parecidos y las supuestas relaciones entre ambos artistas, lo que es indiscutible es que Palomino debió quedar impresionado por la brillantez del italiano y por su rapidez de ejecución, en una técnica tan difícil como el fresco. La forma de trabajar de Jordán que, en palabras de Palomino, “*más atendía al todo que a las partes*”<sup>50</sup> debió suponer un revulsivo en el joven artista que procedía de la tradicional escuela cordobesa y llevaba ya doce años en la escuela madrileña, de lenguaje mucho más mesurado y donde primaban la importancia del dibujo y la contención en las figuras. Lucas Jordán dejó una profunda huella en los artistas españoles, siendo Palomino el que más directamente asimiló sus enseñanzas.<sup>51</sup> Pérez Sánchez, al hablar de la influencia del italiano sobre Palomino, dice que Jordán “contribuye decididamente a aclarar aún más su paleta y a eliminar de su actividad de decorador de bóvedas los ecos de la *quadratura*, tendiendo a composiciones unitarias, de amplio desarrollo celeste con magistral dominio de los escorzos”.

### **Nuevos encargos madrileños**

El siguiente trabajo que realiza Palomino es una pintura mural en el del patio del Hospital Real del Buen Suceso, edificio hoy desaparecido, que se encontraba en la

---

<sup>50</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. III, p. 460.

<sup>51</sup> Pérez Sánchez, A.E. *Op.cit.*, p. 346.

puerta del Sol. El encargo, recibido en 1693, es de la villa de Madrid, como él mismo explica en su “*Museo Pictórico*”, donde hace un relato detallado de la idea de todo lo que allí se pintó. El tema era la figura del emperador Carlos V, fundador del hospital, rodeado de alegorías de la Virtud, la Herejía, el Premio, el Turco, la Religión, la Magnanimidad, la Clemencia y la Liberalidad. La figura de la emperatriz Doña Isabel aparece también, con alegorías de la Hermosura, la Envidia, el Ingenio, la Ignorancia, España y Nueva España, todo complementado con motes en latín. Palomino aclara que los dibujos “*en papeles acomodados para la mano*” los hizo él mismo, pero los ejecutó un discípulo.<sup>52</sup>

Antonio Ponz en su “*Viage de españa*”<sup>53</sup>, nos habla de una pintura al fresco realizada por Palomino en la actual concatedral de San Isidro, en el techo de la antesacristía, representando el triunfo del jesuita San Francisco Javier. La pintura, hoy desaparecida, debió realizarla hacia 1694 ya que de septiembre de ese año es el encargo, para la misma sacristía, de dos cuadros al óleo representando a San Pedro y San Pablo, titulares del templo que había antes de que se edificara el de San Isidro. Moya Casals describe con bastante detalle la pintura<sup>54</sup>, en la que se podía ver al santo con un estandarte llevando el nombre de Jesús, subido en una carroza conducida por dos ángeles. Bajo la imagen de San Francisco Javier, varios animales monstruosos simbolizando los pecados capitales, un esqueleto con guadaña y unos garfios y un diablo, símbolos del tiempo que luchó el santo entre la vida y la muerte por regenerar almas para el cielo.

El siguiente trabajo documentado de Palomino en Madrid fue la decoración de los tableros de los calesines del Rey y la reina, que realizaría en la Real armería en 1696. La idea para esta pintura, de tema mitológico, la explica también en su “*Museo pictórico*”<sup>55</sup>. En el primer coche pintó a Júpiter y Juno en una carroza de oro, junto con

---

<sup>52</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, p. 403.

<sup>53</sup> Ponz, A. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo V, Madrid, 1783, p. 87.

<sup>54</sup> Moya Casals, E. *Op.cit.*, p. 36.

<sup>55</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, pp. 412-416.

otras deidades, cupidillos, alegorías y jeroglíficos. En el segundo, el asunto fue la belleza y el imperio del amor representados por dioses de la mitología.

De 1696 es también otro encargo del consistorio madrileño, la pintura del Oratorio de la Casa de la Villa, cuyo Salón de Plenos había pintado hacía cuatro años. Las pinturas de este oratorio unen el mensaje religioso, con la figura de la Virgen como protagonista, y el político, con las figuras de los monarcas. Al ser un encargo del Ayuntamiento madrileño, están presentes también las figuras de San Isidro y de su esposa Santa María de la Cabeza. La idea de esta pintura no la explica en su "*Museo Pictórico*", como ocurrió con la del Salón de Plenos. El conjunto de las pinturas del Oratorio será analizado con más detalle en la segunda parte de este trabajo.

Otra obra al fresco de Palomino en Madrid por estos años, fue la de la capilla de Cosme y Damián en el Convento de Nuestra Señora del Carmen. Ninguno de los estudiosos de la obra de Palomino habla de esta pintura, pero el artista la cita como un ejemplo más de su experiencia en este tipo de obras, en un informe pericial que realizó en 1697 en Valencia<sup>56</sup>. Consultando el "*Viage de España*" de Ponz no encontramos ninguna referencia a las pinturas de dicha capilla cuando trata de la iglesia del Convento del Carmen Descalzo de Madrid<sup>57</sup>. Elías Tormo habla de la capilla en su obra "*Iglesias del antiguo Madrid*", diciendo de ella: "...la primera de la izquierda hecha para sí por el arquitecto Soria y después traspasada a los médicos, de conjunto muy barroco y temas pasionistas...", aunque nada dice en relación a Palomino. Los médicos a los que se refiere Tormo son la hermandad de cirujanos que dedicaron la capilla a San Cosme y San Damián<sup>58</sup> y podemos suponer que sería de ellos el encargo. Actualmente en dicha capilla, la primera de la izquierda al entrar en la iglesia del Carmen de Madrid, no queda ningún rastro de pinturas murales.

---

<sup>56</sup> 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". *Revista virtual de la fundación universitaria española. Cuadernos de arte e iconografía* / Tomo II - 4. 1989.

<sup>57</sup> Ponz, A. *Op.cit.*, pp. 224-225.

<sup>58</sup> Velasco Bayón, B. "El convento del Carmen de Madrid: Parte II" *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. 115.1978.

Además de estas obras comentadas, recibió durante estos años muchos encargos de cuadros al óleo, principalmente para iglesias y conventos de la capital. Moya Casals<sup>59</sup> y Ceán Bermúdez ofrecen una larga lista de sitios y obras, entre las que destacan los cuadros encargados para la Iglesia de Religiosas Mercedarias de don Juan de Alarcón, los de la Iglesia de Santa Isabel y la Iglesia de la Trinidad Calzada o los del Convento de la Victoria, algunos de estos edificios, hoy desaparecidos. Sobre Palomino como pintor de cuadros de caballete han escrito varios autores, entre ellos Gaya Nuño, en la biografía que escribió del artista<sup>60</sup>. Se le critica la falta de color en sus lienzos, frente a lo fogoso de su colorido en los frescos. Gaya Nuño explica esta falta de colorido en sus cuadros al óleo, como el resultado de lo limitado de la gama cromática en la pintura al fresco, lo que hace que Palomino, al emprender una obra al óleo, no varíe los colores con respecto a los empleados en las paredes, y como resultado sus cuadros resultan menos luminosos que los de los pintores que sólo pintan al óleo y están acostumbrados a una paleta de colores más amplia. Otro inconveniente que se encuentra en sus cuadros al óleo, como a otros muchos fresquistas, es la escala, acostumbrados como están a hacer figuras de gran tamaño, les cuesta adaptar ese tamaño al lienzo y sus figuras suelen pecar de ser demasiado grandes.

Sean acertadas o no las palabras de Gaya Nuño, lo cierto es que los cuadros de Palomino no tiene la brillantez de sus frescos. Pérez Sánchez opina que si bien como fresquista la influencia de Jordán fue determinante en el artista, como pintor al óleo se movió más en la tradición madrileña, siendo patente en sus Inmaculadas la influencia de Claudio Coello<sup>61</sup>.

Siguiendo el hilo cronológico, el 11 de octubre de 1697 Palomino solicita sin éxito a palacio el nombramiento de Ayuda de Furriera<sup>62</sup>, como también hicieron Ruiz de la

---

<sup>59</sup> Moya Casals, E. *Op.cit.*, pp. 37- 43.

<sup>60</sup> Gaya Nuño, J.A. *Op.cit.* p.89.

<sup>61</sup> Pérez Sánchez, A.E. *Op.cit.*, p. 405.

<sup>62</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

Iglesia, Antonio Mayers y Luis Antonio de los Arcos, marido de Luisa Roldán, escultora Real.

### **3. Encargos Valencianos (1697-1702)**

Palomino nos relata su llegada a Valencia en 1697, al hablar del pintor valenciano Juan Conchillos en el “*Parnaso*”<sup>63</sup>. Según cuenta, le recibieron Dionis Vidal, su discípulo, y el propio Conchillos en una venta cercana a la ciudad. En Valencia conocería Palomino al canónigo Juan Vicente Victoria, erudito valenciano que había pasado largas temporadas en Roma y que fue muy estimado por el artista.

Tres son las grandes obras al fresco que va a realizar Palomino en esta ciudad, entre 1697 y 1702, las pinturas de la bóveda y el presbiterio de la Iglesia de los Santos Juanes, las de la cúpula de la Basílica de los Desamparados y las de la Iglesia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir, estas últimas ejecutadas por su discípulo Dionís Vidal, aunque ideadas y trazadas por el propio Palomino. De todas ellas nos habla Antonio Ponz en el Tomo IV de su “*Viage de España*”, con grandes elogios y alabanzas. Valga como ejemplo lo que dice, en relación a la pintura de los Desamparados: “*En todo esto se nota buen dibuxo, y excelente execucion, mucha propiedad histórica, y conocimiento de varias ciencias en el artífice, que realmente lo tenia. En fin creo, que en quanto á esto último pocos harian mas, y en quanto al manejo, no echaría V. menos las obras de Jordan*”<sup>64</sup>.

#### **3.1 El fresco de la iglesia de los Santos Juanes**

La antigua iglesia de los Santos Juanes, también llamada San Juan del Mercado por su proximidad al mercado central de la ciudad, fue edificada en el siglo XIII en estilo gótico, sobre los restos de una antigua mezquita. En 1592 sufrió un incendio que afectó,

---

<sup>63</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p. 559.

<sup>64</sup> Ponz, A. *Op.cit.*, Tomo IV, pp. 46-65.

sobre todo, a la cabecera de la iglesia y a consecuencia del cual se tuvo que reconstruir el presbiterio, conservando la nave gótica y adaptando la fábrica a los nuevos ideales estéticos de la época.

Las pinturas de la bóveda y el presbiterio, realizadas por Palomino entre 1699 y 1700, se encuentran actualmente en proceso de restauración ya que sufrieron graves daños en los incendios que se produjeron durante la guerra civil. El archivo parroquial también se perdió y hay ciertos aspectos relativos al origen del encargo, que no se han podido documentar. El testimonio de Moya Casals<sup>65</sup>, por ser previo a la destrucción del archivo parroquial, es quizá el que mejor documenta la realidad de los hechos. Según él, el encargo inicial se realizó a los hermanos Vicente y Eugenio Guilló, que habían comenzado en 1693 a pintar la Capilla de la Comunión de la iglesia, y debían seguir el programa iconográfico que había elaborado el canónigo Vicente Victoria. Pero el clero y la junta de fábrica de la parroquia no estaban satisfechos del trabajo que iban realizando y encargaron un peritaje para juzgar la calidad de las pinturas. Realizado el examen de las pinturas se entabló un pleito, al no querer aceptar los Guilló el fallo del perito nombrado, que era Antonio Palomino. La fecha en la que se realiza el peritaje, 1697, nos la proporciona el propio Palomino al hablar de Juan Conchillos en su “*Parnaso*”, donde dice que su viaje a Valencia se debía a “*la visura de la obra de San Juan del Mercado*”<sup>66</sup>. En la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos se conserva una copia manuscrita del largo y erudito informe de Palomino<sup>67</sup> en el que pone de manifiesto que algunas partes de lo que llevaban hecho los Guilló no estaban pintadas al fresco sino al temple y feamente retocadas, y que el autor de las pinturas no había cumplido bien su cometido “*por faltarle el caudal del dibujo, invención y buena práctica*”. Después del informe, la parroquia resolvió judicialmente el contrato con los hermanos y les indemnizó convenientemente.

---

<sup>65</sup> Moya Casals, E. *Op.cit.*, pp. 45-77.

<sup>66</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p. 558.

<sup>67</sup> Sanz Sanz, M.V. *Op.cit.* (nota 56).

Al año siguiente, en 1698, los responsables de la fábrica de San Juan del Mercado encargaron a Palomino la pintura del presbiterio de la iglesia, que realizaría en 1699<sup>68</sup>. En el Archivo de Palacio se conservan varias solicitudes de licencia para estas obras de Valencia<sup>69</sup>. El 4 de mayo de 1699 se le encarga continuar la obra completa de la bóveda, parcialmente ejecutada por los Guilló, pero la pintura de Palomino en el presbiterio y parte de la bóveda debió parecer al clero tan manifiestamente superior en calidad a lo pintado por los Guilló en la nave, que la junta de fábrica, en marzo de 1700, decide que se picara lo pintado por hermanos y que Palomino ejecutara de su mano la totalidad de la pintura de la bóveda<sup>70</sup>, lo que haría a lo largo del año 1700. La elección de Palomino, primero como perito y después como autor, pudo deberse a su condición de pintor real, dado que la parroquia era de patronazgo regio, pero también a su creciente fama como fresquista en la corte. Puede incluso que el erudito informe pericial realizado sobre las pinturas de los hermanos Guilló fuese determinante en su elección como artífice de las pinturas.

Debido al estado actual de los frescos es imposible hacerse una idea de la brillantez de la composición, pero intentaremos un breve resumen siguiendo la descripción de Moya Casals y la del propio Palomino en su *“Museo Pictórico”*, donde describe detalladamente la idea de la pintura que realizó en los Santos Juanes.

La composición tiene como base las figuras de los santos tutelares. Dice Palomino: *“siendo esta ilustre parroquia condecorada, con el título de los gloriosos santos Juanes Bautista, y Evangelista, es preciso, que todo el ornato de su templo, se encamine, así a elogiar las virtudes de sus vidas, y proezas de sus martirios, como a coronarlos con el inmarcesible laurel de la inmortalidad, como a valientes campeones*

---

<sup>68</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, p. 432.

<sup>69</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

<sup>70</sup> Moya Casals, E. *Op.cit.*, p. 47.

de nuestra religión. Lo primero, se reserva para algunos tránsitos del cuerpo de la Iglesia. Lo segundo, es precisamente destinado a el presbiterio”<sup>71</sup>.

Las pinturas de la bóveda del presbiterio han desaparecido completamente (Fig. 5), allí, estaba representado el libro de los Siete Sellos, símbolo de los sacramentos de la Iglesia, sobre el que se situaba el Cordero Divino, símbolo de Cristo, encima, la figura Cristo Juez y el Espíritu Santo en forma de Paloma, esparciendo sus rayos. A los lados, la Virgen como Inmaculada, sobre la luna y con la corona de doce estrellas, y los santos tutelares San Juan Bautista y San Juan Evangelista “en el sitio más directo a la vista”, el primero señalando al Cordero y el segundo en ademán de escribir. Van acompañados de un coro de vírgenes, santos, patriarcas y ángeles, en escorzos del más puro estilo de Jordán. En la parte inferior, sobre la cornisa, mujeres ilustres del antiguo Testamento (Fig. 6

Fig. 6)<sup>72</sup>.

En la bóveda que cubre la nave, (Fig. 7)<sup>73</sup> se representaron varios misterios del Apocalipsis, dice Palomino “especialmente del capítulo 14”, destacando la figura de Dios Padre rodeado de ángeles (Fig. 8) y la de San Vicente Ferrer de la orden de Predicadores de los Dominicos, representado con alas, simbolizando el ángel del Apocalipsis (Fig. 9). El Santo lleva la mano derecha levantada, señalando con el índice, en la izquierda sostiene la Biblia abierta, donde podemos leer: “*Time Deum et date illi honorem*”, esto es, “temed a Dios y dadle gloria”, un fragmento del capítulo 14 del Apocalipsis. Se trata de una iconografía habitual del Santo<sup>74</sup>, que solía anunciar en sus sermones la proximidad del Juicio Final<sup>75</sup>. San Vicente está rodeado de santos valencianos encabezados por San Vicente mártir, santos españoles y coros de bienaventurados. En el otro extremo de la bóveda, San Miguel Arcángel con sus ángeles luchando contra el dragón, tal como lo describe el evangelista<sup>76</sup>.

Los lunetos de las ventanas están pintados con arquitecturas fingidas que recuerdan a las pintadas por Rizi y Carreño en San Antonio de los Portugueses (Fig. 10 y Fig. 11) Entre

---

<sup>71</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, p. 440.

<sup>72</sup> La fotografía en blanco y negro está tomada antes de los incendios de la Guerra Civil, las pinturas de esta parte del presbiterio han desaparecido completamente.

<sup>73</sup> Estas fotografías en color de los Santos Juanes han sido realizadas recientemente, la restauración aún no ha finalizado.

<sup>74</sup> Reau, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Ed. Del Serbal, Barcelona, 2001. Tomo II, Vol. 5, p. 329.

<sup>75</sup> Apocalipsis 14.7.

<sup>76</sup> Esta parte de la bóveda está siendo restaurada actualmente y permanece cubierta por lo que no ha sido posible documentarla gráficamente.

los lunetos pintó los doce Apóstoles (Fig. 12) sentados sobre tronos de nubes y bajo ellos doce estatuas fingidas que representan los doce frutos del árbol de la vida.

A ambos lados de la nave, entre la cornisa y los arcos de las capillas, pintó escenas de las vidas de los Santos tutelares en medallones apaisados, que en su parte inferior están rematados con dos figuras alegóricas en estuco, realizadas antes de la llegada de Palomino (Fig. 13. Medallón con la escena de la decapitación del Bautista.). Representan: la Protección y el Nombre (por el que se recibe en el bautismo), la Anunciación y la Santificación, la Esterilidad y la Fecundidad, la Puericia y la Senectud, el conocimiento y la Profecía, la Obediencia y el Misterio Sacerdotal, la Castidad y la Corrección Fraternal, el Celo Santo y la Constancia, la Virtud y el Honor, la Dignidad y el favor, el misterio y el Ministerio, el Martirio y la Maravilla, la Soledad y la Sabiduría Divina, la Divinidad y el Espanto, la Fe y la Comiseración, la Muerte de los Justos y la Bienaventuranza y por último el Auxilio y la Victoria.

Como vemos, el programa iconográfico era muy complejo y no sólo exalta las figuras de San Juan Bautista y San Juan Evangelista como santos tutelares, sino que, como dice Santiago Sebastián en su estudio de la iglesia de los Santos Juanes, “es una apoteosis de la Iglesia, en cuanto que imagen de la Jerusalén Celestial, según las directrices de la Contrarreforma”<sup>77</sup>.

El éxito obtenido con esta obra de grandes dimensiones<sup>78</sup> supuso la consolidación de Palomino como fresquista y le valió el encargo de la bóveda de la basílica de los Desamparados.

En 1698<sup>79</sup>, durante la realización de esta pintura, sabemos por el Archivo de Palacio que a Palomino se le concede el título de Pintor del Rey con gajes, con efectos desde el 10 de enero aunque el nombramiento oficial es por Real Cédula de 21 de abril<sup>80</sup>.

---

<sup>77</sup> Sebastián López, S. y Zarranz Doménech, M.R. *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*, Publicado por Federico Domenech, Valencia, 1989, p. 129.

<sup>78</sup> La superficie total pintada en los Santos Juanes fue de más de 1200 metros cuadrados.

### 3.2. La idea del fresco de la iglesia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir.

Dionís Vidal ayudó al maestro en las pinturas de los Santos Juanes y probablemente su buen hacer le valió, además de la confianza y el aprecio de Palomino, el encargo de la pintura de la iglesia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir. Vidal no acepta el encargo hasta que no habla con su maestro y le pide un bosquejo de la misma<sup>81</sup>. El propio Palomino relata en su “*Museo Pictórico*” su idea de la para la pintura de la iglesia y dice refiriéndose a Vidal: “...me pidió (con dictamen de aquella ilustre parroquia) que le formase la idea, que me pareciese más adecuada para aquel sagrado templo”<sup>82</sup>.

El origen de la iglesia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir se remonta al siglo XIII, aunque ha sufrido varias transformaciones. Se trata de una iglesia de una sola nave, con seis capillas a cada lado entre contrafuertes, presbiterio poligonal y cubierta con bóvedas de crucería simple. En 1693 se eliminan los nervios de la bóveda, de lo que resultó una superficie más continua, lista para ser decorada al fresco (Fig. 14). Precisamente esos seis tramos que forman las capillas y lunetos son aprovechados por Palomino con cierto sentido simbólico, como explica en su “*Museo Pictórico*”: “Habiendo, pues, observado que eran doce los lunetos de dicha bóveda, no sin especial misterio, discurrí hacer elección para cada luneto, de uno de los casos milagrosos, y más señalados de la vida de los dos santos, apropiando cada caso a uno de los doce sagrados apóstoles”<sup>83</sup>.

Llorens Montoso, en su análisis del programa iconográfico de la iglesia pintada por Vidal, hace una síntesis muy ilustrativa de la composición de cada tramo de la iglesia, siguiendo el siguiente esquema:

---

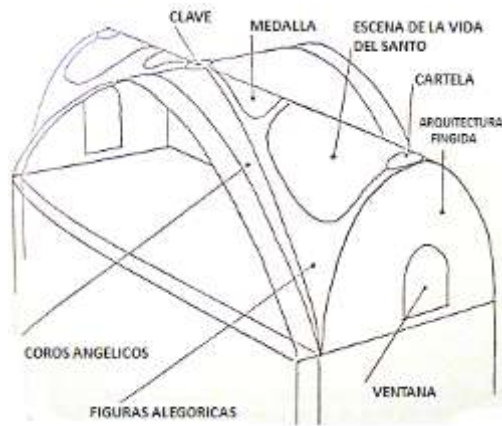
<sup>79</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

<sup>80</sup> Vizcaíno Villanueva, María A. “El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV” *Fundación Universitaria Española*. Madrid 2005, p. 338.

<sup>81</sup> Llorens Montoro, J.V. “Antonio Palomino en Valencia, el programa iconográfico de la iglesia parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir” *Archivo de arte valenciano*, N.º. 66, 1985, pp. 64-67.

<sup>82</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, p. 417.

<sup>83</sup> *Ibidem*.



**Tramo de la iglesia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir, según Llorens Montoro**

En cada medio tramo introduce, además de la decoración fingida, una escena de la vida de uno de los santos en el centro y a cada lado, una figura alegórica representando virtudes, 24 en total. La parte superior queda reservada para los ángeles y una medalla con inscripciones bíblicas. A cada escena de la vida del santo o milagro le corresponde un hecho concreto realizado por cada uno de los doce apóstoles. Abundan las inscripciones bíblicas, en medallas y filacterias que llevan los ángeles y que completan el significado simbólico (Fig. 15).

Analizando un semi-tramo, podemos ver que el mensaje de cada uno de ellos es triple. Por ejemplo, el milagro de San Nicolás de la resurrección de un niño, va acompañado de dos alegorías, la Caridad y la Gratitude y además una referencia al milagro del apóstol San Pablo, la resurrección de un muerto en Tróade. Es decir, por un lado el pasaje de la vida o milagro del santo, por otro las alegorías de las virtudes y por último el milagro equivalente de un apóstol.

Las escenas de la vida de San Nicolás que están representadas, además del citado milagro de la Resurrección de un niño, son la Limosna del santo a una mujer baldada, la Dotación de las tres doncellas, la Resurrección de los tres niños y la Conversión del mesonero, la Afrenta del Santo a Arrio y la Liberación de un niño por San Nicolás después de muerto. Las seis escenas de la vida de San Pedro son San Pedro niño cuando recita el símbolo de la fe a su tío hereje, San Pedro tomando el hábito en la Orden de

Santo Domingo, San Pedro haciendo hablar a un muchacho mudo, San Pedro cuando hizo venir la nube para convertir al hereje, el Martirio de San Pedro y los milagros de San Pedro Mártir después de muerto.<sup>84</sup>Todas acompañadas de alegorías de virtudes y de hechos de los apóstoles. La descripción de la idea que hace Palomino en su “*Museo Pictórico*” es muy detallada, rica en citas bíblicas y alusiones a Pierio Valeriano, entre otros, y usa la “*Iconología*” de Ripa en repetidas ocasiones, como él mismo indica en sus notas.

Por último, en la bóveda del presbiterio (**Fig. 16**) figuran los dos santos titulares en la Gloria con ángeles pintados en escorzos muy logrados al más puro estilo de Lucas Jordán. San Pedro vestido con su hábito dominico y la palma del martirio y San Nicolás con ropas de obispo. Unos angelitos portan los atributos de los santos, la espada del martirio de San Pedro y el báculo y las tres bolas de oro de San Nicolás sobre el libro de los evangelios, iconografía habitual del santo que hace referencia al episodio de la dotación de las tres doncellas<sup>85</sup>. Rodeando este conjunto hay seis figuras, las de los cuatro padres de la Iglesia: San Gregorio Magno, San Ambrosio de Milán, San Agustín de Hipona y San Jerónimo de Estridón, y las de Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura.

A propósito de esta pintura dice Ponz “...y aunque Vidal no llegó, ni con mucho, á la práctica, y conocimiento de Palomino, con todo, es estimable la referida pintura, así por razón del inventor, como por la ejecución del discípulo”<sup>86</sup>.

### **3.3. El fresco de la iglesia de la Virgen de los Desamparados**

La presencia de Palomino en Valencia fue aprovechada para encargarle el fresco de la cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados, que ejecutó entre 1701 y 1702.

---

<sup>84</sup> Siguiendo a Llorens Montoro en el citado artículo, los hechos y milagros de la vida de San Nicolás siguen distintas fuentes como “La leyenda dorada”, el *Flos Sanctorum*, de Pedro de Ribadneyra, Alonso de Villegas, el *Martirologio* de Baronio o bien la propia tradición popular. Los de San Pedro Mártir tienen como fuente los *Acta Sanctorum* de los Bolandistas.

<sup>85</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, Vol. 4, p. 429. Se trata de uno de los episodios más conocidos de su leyenda según la cual, San Nicolás arrojó por la ventana de tres doncellas sin recursos, tres bolsas llenas de oro que permitieron que se casaran honradamente.

<sup>86</sup> Ponz, A. *Op.cit.*, Tomo I, p. 64.

Era un momento políticamente muy conflictivo, el Rey Carlos II había fallecido en noviembre de 1700, sin descendencia, y comenzó la guerra de sucesión. El nuevo monarca, Felipe V, primero de la dinastía de los Borbones, y su segunda esposa, Isabel de Farnesio, fueron ajenos al gusto hispano y trajeron aires renovadores de Europa, ignorando en ocasiones a los pintores españoles. Pero esto no sería patente hasta pasados unos años. Por las fechas que ahora nos ocupan el ambiente artístico permanecía inalterable y los nobles, burgueses y el clero español, en lo que al gusto artístico se refiere, no cambiaron sus orientaciones.

La Basílica, titulada como tal en 1872, es el resultado de sucesivas intervenciones sobre la construcción original, la Real Capilla, realizada por Diego Martínez Ponce de Urrana a mediados del siglo XVII, con apoyo del Rey Felipe IV. Su origen está en el Hospital de Santa María de los Inocentes a principios del siglo XV y en su cofradía, cuya imagen era muy venerada. Esta devoción a la imagen de la Virgen hizo que, tras una epidemia de peste que sufrió la ciudad en 1647, se decidiera construir un templo adecuado para que la imagen pudiera exponerse en condiciones adecuadas para acoger a los numerosos fieles que acudían a venerarla. Arquitectónicamente su rasgo más llamativo es la cúpula elíptica, aunque la planta del templo es trapezoidal, en la que cuatro amplios pasadizos enmarcan la nave, también elíptica. En el interior de esa cúpula es donde Palomino pintó el fresco, sobre una falsa bóveda tabicada construida ex profeso. El manuscrito original realizado por Palomino con la idea de esta pintura se conserva en el Archivo del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia<sup>87</sup>, y una redacción completa está incluida en el “*Museo Pictórico*”.

Además de la idea, Palomino realizó dos bocetos, uno que pertenece, o al menos perteneció, a la colección particular Gomez-Masiá<sup>88</sup>, y otro que se encuentra en el Museo Mariano de la Real Basílica. La vista de la cúpula desde el centro de la nave

---

<sup>87</sup> Emilio Aparicio Olmos reproduce dicho manuscrito en su obra *Palomino, su arte y su tiempo*. Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1966.

<sup>88</sup> León Tello, F.J. y Sanz Sanz, M.V. *Op.cit.*, p.108.

ofrece un aspecto impresionante tras los trabajos de restauración que se realizaron entre los años 1998 y 2001, dentro de un programa que incluía la restauración todos los fondos pictóricos y escultóricos de la basílica. El catálogo editado con motivo de una exposición de estos trabajos aporta muchos datos sobre la realización de los frescos por parte del artista, por ejemplo, el número de jornadas que empleó, que fueron al menos 88, y la superficie de dichas jornadas, de entre 2 y 6 metros cuadrados<sup>89</sup>. Palomino empezó a pintar desde el peralte máximo de la cúpula y fue bajando hasta los niveles inferiores, aprovechando el andamio que se había utilizado para construcción de la cúpula interior. El método de traslado del cartón preparatorio al enlucido fue la incisión directa, aunque en alguna ocasión parece que empleó el estarcido. Los trabajos de restauración devolvieron a los frescos su brillantez original, oculta por el humo de las velas y la afluencia de feligreses<sup>90</sup>.

La composición, a base de anillos concéntricos, (**Fig. 17**) recuerda a las cúpulas de Corregio y Lanfranco en Italia, quizá ésta de Palomino con un sentido más centrífugo de forma que, casi más que de anillos concéntricos, habría que hablar de una espiral que se pierde en el infinito. Las arquitecturas fingidas que rodean a las ventanas, recuerdan también a las realizadas por Rizi en San Antonio de los Portugueses y, cómo no, los ángeles traen a la memoria los de Lucas Jordán, en especial los tres ángeles del centro de la cúpula, uno de los cuales lleva una cuerda para sujetar la lámpara, tal como hizo Jordán en la Bóveda de los Bienaventurados y coros angélicos de El Escorial (**Fig. 18**). Comparando los tríos de ángeles vemos cómo los de Palomino son más estilizados que los del italiano. Todos estos detalles, y la cúpula en su conjunto nos muestran la capacidad de Palomino para asimilar ideas y utilizarlas, reinterpretando lo conocido, para crear un estilo propio.

---

<sup>89</sup> Catálogo de la exposición *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados. Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos, 1998-2001*”, Ed. Universidad Politécnica de Valencia., Valencia, 2001.

<sup>90</sup> Previamente, en 1940 se había realizado una restauración de la cúpula para eliminar el humo de los incendios que se produjeron durante la Guerra Civil.

La pintura de la cúpula de los Desamparados ha sido objeto de un estudio detallado por Rafael García Mahiques, en el que analiza, por una parte, el ámbito alegórico, el que más detenidamente explicó Palomino en su “*Museo Pictórico*”, y por otra, el ámbito de la Gloria<sup>91</sup>. El estudio, publicado en 2007, ha sido el motivo por el que este fresco no ha sido elegido para ser uno de los analizados con detalle en la segunda parte de este trabajo, ya que es muy completo desde el punto de vista de interpretativo y el análisis hubiera sido redundante; por ello, basándome en dicho estudio y en la idea de la pintura que describe el propio Palomino, me limitaré a dar una idea del conjunto del fresco.

El ámbito alegórico lo constituyen seis figuras referidas a la Virgen, y un medallón en el que se ve un buitre alimentando a sus polluelos, pintados en la base de la cúpula. Cuatro de las figuras alegóricas (**Fig. 19**), representan invocaciones de la Letanía Lauretana: Salud de los Enfermos, Refugio de los pecadores, Consoladora de los afligidos y Auxilio de los cristianos, y otras dos son virtudes relacionadas con la advocación a la Virgen de los Desamparados, la Piedad y la Diligencia (**Fig. 20**).

Las figuras están pintadas en los tramos murales que hay entre las ventanas de la base de la cúpula, una de las cuales, la que estaría bajo el grupo de la Trinidad fue cegada y en su lugar está pintado el emblema del buitre, antes mencionado<sup>92</sup>. Bajo cada figura alegórica pintó Palomino un medallón, simulando un bajorelieve, con escenas de milagros de la Virgen y una cartela donde figura el nombre de cada alegoría en latín: *Salus, Solatium, Auxilium, Refugium, Diligentia y Pietas*. Del análisis de las figuras se deduce que sigue la “*Iconología*” de Ripa, pero no de forma exacta sino que en varias ocasiones recurre a atributos de otras alegorías, temáticamente cercanas. Por ejemplo,

---

<sup>91</sup> García Mahiques, R. “La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (II), el ámbito alegórico” *Archivo Español de Arte*, LXXX,318.Abril-junio 2007, pp.161-176 y del mismo autor, “La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I), el ámbito de la Gloria” *Archivo Español de Arte*, LXXX,317.Enero-marzo 2007, pp. 67-83.

<sup>92</sup> Según explica Palomino en su “*Museo Pictórico*” al hablar de la idea de esta pintura, debían cegarse las tres ventanas que había sobre el retablo, para dejar la superficie más libre para la ejecución de la pintura, pero finalmente no se cegó mas que la ventana central.

en la figura de la Salud utiliza atributos que el italiano identifica con la Medicina como son el bastón nudoso con la serpiente y la cigüeña con la rama de orégano<sup>93</sup>.

La Piedad y la Diligencia no se mencionan de forma expresa en la descripción de Palomino, sólo indica que se representaran en esa zona “*dos actos de los que más especialmente practican los congregantes de este piadoso instituto*”<sup>94</sup>, que son, la búsqueda del desamparado y su recogida con piadosa decencia. Finalmente, representó las alegorías de la Piedad y la Diligencia y bajo ellas, en los medallones correspondientes, las escenas de la búsqueda y la recogida de desamparados. Entre estas dos figuras está el emblema del buitre<sup>95</sup> que alimenta a sus polluelos, con el mote “*Desertorum protectio*” que se traduce como “protección de los desamparados”. La figura del buitre, utilizada por Ripa en su “*Iconología*” como atributo de la Compasión<sup>96</sup>, cierra la parte alegórica de la composición.

Por encima de este ámbito alegórico, se sitúa el ámbito de la Gloria, cuya idea principal es la Virgen de los Desamparados como intercesora ante la Trinidad, como cuenta el propio Palomino al comienzo de la descripción:

*“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: se pondrá en la parte superior a el retablo y más directa a la vista, un hermoso trono de nubes, y ángeles, donde esté presidiendo la Trinidad Santísima, ante cuyo Supremo Consistorio, y hacia la diestra del Hijo de Dios (según aquel verso: Astitit Regina a dextris tuis, & c.) se colocará esta Soberana Reina con real corona, y*

---

<sup>93</sup> Ripa, C. *Iconología*. Ed. Akal, Madrid 2007, Vol II, pp. 48-49.

<sup>94</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, pp. 477-478.

<sup>95</sup> Incomprendiblemente Gracia Mahiques confunde varias veces las palabras buitre y cuervo en su artículo.

<sup>96</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol. I, pp. 197-198.

*con la vestidura bordada de oro(in Vestitu de Arauto) sin que le falte el acompañamiento hermoso de la vírgenes (Adducentur Regi Virginis post eam) ”<sup>97</sup>*

Vemos en efecto a la Virgen arrodillada, mirando a la Santísima Trinidad y frente a ella, San Juan Bautista en la zona más directa a la vista, encima del retablo (**Fig. 21**). Esta disposición de figuras la utilizará Palomino en otras ocasiones, por ejemplo, en el fresco que realizó en Salamanca, donde las posiciones y ademanes de la Virgen, San Juan y la Trinidad son casi idénticos a los de aquí. Alrededor de este núcleo, se disponen los grupos de bienaventurados, según la Letanía Lauretana de nuevo, en la que la Virgen es invocada con los títulos de Reina de los ángeles, Reina de los Patriarcas y los Profetas, Reina de los Apóstoles, Reina de los Mártires, Reina de los Confesores, Reina de las Vírgenes y Reina de todos los Santos. La Virgen recuerda claramente a una de las que pintara Lucas Jordán en la basílica de El Escorial (**Fig. 22**) y es un modelo que ya no abandona, como veremos en los sucesivos frescos que iremos analizando. Lleva bajo su manto a dos niños desamparados y dirige la mirada a su hijo, suplicante, mientras sujeta una rama de azucenas en la mano con la que, según la tradición de la cofradía, al inclinarla o golpear con ella sobre el cristal de la urna que la contenía avisaba la Virgen de que había un desamparado que la necesitaba.

La espiral de nubes y santos que parece conformarse en la cúpula comienza justo bajo la Trinidad. (**Fig. 23**) El primer grupo lo forman, detrás de San Juan Bautista, la Santa Parentela. Tras la Virgen vemos al coro de vírgenes, encabezado por Santa Margarita. Por encima los Apóstoles y detrás de las vírgenes, los mártires, abanderados por el protomártir San Esteban. Sigue el grupo de patriarcas, profetas, y otros personajes veterotestamentarios. Continúa el grupo de Todos los Santos, representados por santos valencianos y por último el grupo de los confesores, que enlaza con un grupo de profetas, que están aún más arriba, en la espiral. El estudio de García Mahiques identifica cada uno de los personajes de estos distintos grupos, analizando los atributos

---

<sup>97</sup> Palomino, A., *Op.cit.*, Vol. II, p.471. Las citas en latín están extraídas del Salmo 45 (44), versos 10 y 15. Se traducen así: “a tu diestra una reina, con manto de oro”, “es llevada ante el Rey, vírgenes tras ella”.

y los vínculos que les unen, y sería un esfuerzo vano repetir en estas páginas lo que se puede leer en otras, por lo que no extendiendo más la explicación del fresco.

### 3.4. Otros encargos en Valencia y una falsa atribución

Una cuarta pintura de menor envergadura es la que realiza en la capilla-parroquia de San Pedro de la Catedral de Valencia, construida entre 1696 y 1703 por el arquitecto Juan Pérez Castiel, donde pinta Palomino al fresco cuatro cuadros y dos óvalos sobre las puertas, con los siguientes temas: Salida de San Pedro con el ángel de la cárcel, Jesús sacando a San Pedro de las olas, Martirio de San Pedro, Primera curación de San Pedro en la puerta del templo de Jerusalén, San Pedro a los pies de Jesús y el Arrepentimiento de San Pedro después de negar a Cristo. Las pinturas de Palomino, que llegaban hasta la cornisa, fueron muy dañadas en la Guerra Civil y actualmente se encuentran tapadas con tapicería. Pintó para esta capilla un cuadro al óleo de la Confesión de San Pedro, de los más valorados del artista.

Es importante señalar el papel del canónigo Victoria, teólogo, pintor y hombre culto, en la gestación de los programas iconográficos que realizó Palomino en Valencia. La admiración de Palomino por este personaje, y su amistad, fueron grandes, así lo pone de manifiesto en su “*Parnaso*”<sup>98</sup>. Pero es que además en el peritaje que realiza Palomino a lo pintado por los Guilló en los Santos Juanes menciona el hecho de que el creador del programa fue el canónigo Victoria y esto, en opinión de Llorens Montoro, debe hacerse extensible a los otros dos programas, dado que todo tienen una espiritualidad común.<sup>99</sup>

Antes de cerrar el capítulo de Valencia, un breve comentario sobre la atribución a Palomino de los frescos de la bóveda de la iglesia parroquial del Santo Angel de Vall de Uxó. Popularmente y en algún artículo, sin base documental<sup>100</sup>, se han vinculado

---

<sup>98</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, pp. 561-565.

<sup>99</sup> Llorens Montoro, J.V. *Antonio Palomino i la pietat valenciana del segle XVII, estudio iconográfico-contextual*, Ed. Alfons el Magnanim, Valencia, 1990., p. 54.

<sup>100</sup> Nos referimos al artículo de Fornier, J.F.: “Los frescos de Palomino en el Santo Angel de Vall de Uxo” *Revista Reconstrucción*, año 1942, nº 28, pp. 421-432.

dichas pinturas con la obra de Palomino, aludiendo como motivo una breve estancia del artista en esa población durante el periodo en que realizó los frescos de Valencia<sup>101</sup>. Sin embargo, las diferencias cualitativas y compositivas entre estos frescos y los de Palomino en los Desamparados, por poner un ejemplo cronológicamente cercano, son indiscutibles. El informe realizado para la declaración de la iglesia como Bien de Interés Cultural parece dejar claro que los citados frescos son obra de José Vergara, llegando a tal conclusión por los paralelismos compositivos de esta obra con otras de Vergara, aunque aclara que sorprende que no esté incluida en los repertorios usuales, como la “Bibliografía Pictórica Valentina” de Marcos Antonio de Orellana<sup>102</sup>. David Gimilio, autor de una tesis doctoral sobre José Vergara, considera que los frescos de Vall d’Uxó son de dicho artista, reconociendo la deuda compositiva que tiene con Palomino.<sup>103</sup>

#### **4. Vuelta a la Corte. (1702-1726)**

Suponemos que Palomino a su vuelta a Madrid se reencontró con Jordán y el resto de pintores de la corte. Pronto recibirá un encargo del cabildo de la Catedral de Granada, para realizar “*una pintura de Gloria*” en la cúpula de la capilla mayor. El encargo, de 1702, había sido en realidad un llamamiento conjunto a Lucas Jordán y a Palomino, pero la obra no llegó a realizarse, aún así, debió suponer para Palomino un reconocimiento merecido a su labor en Valencia y le sirvió para verse considerado al mismo nivel que el italiano, a quien tanto admiraba. Puede que la marcha de Jordán el mismo año de 1702 fuese la causa de que el proyecto no se llevara a cabo, aunque, el 21 de febrero de 1703, según consta en el Archivo General de Palacio, se le concede licencia a Palomino para ir “...a Granada a pintar la bóveda de la Iglesia Metropolitana de aquella ciudad”<sup>104</sup>. Como señala Gaya Nuño<sup>105</sup>, es significativo que la

---

<sup>101</sup> León Tello, F.J. y Sanz Sanz, M.V. *Op.cit.*, p.109.

<sup>102</sup> Dicho informe, realizado por Leopoldo Peñarroja Torrejón, ha sido consultado en la siguiente recurso electrónico: <http://cvc.gva.es/archivos/16.pdf>.

<sup>103</sup> Gimilio Sanz, D. *José Vergara 1726-1799: del tardobarroco al clasicismo dieciochesco*, Valencia, 2005.

<sup>104</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

<sup>105</sup> Gaya Nuño, J.A. *Op.cit.*, p.34.

licencia se le concediera, casi un año más tarde de la marcha del italiano, por lo que podemos suponer que, al menos durante un año, se mantuvieron las conversaciones para la realización de las pinturas en solitario por Palomino.

#### **4.1. El testero del coro de San Esteban en Salamanca**

El siguiente encargo relevante llevará a Palomino a Salamanca en 1705, para la pintura del testero del coro de la Iglesia del convento de San Esteban. Varios autores, entre ellos Ceán Bermúdez, han considerado la fecha de realización de esta pintura como 1707, este dato es erróneo y en cierto modo incomprensible dado que el fresco está firmado y fechado por el propio artista en las ruedas del carro, centro de la composición, donde claramente se lee: “*Regis Pictor Antonio Palomino 1705*”. El error puede explicarse examinando la solicitud de licencia de Palomino para ir a la ciudad de Salamanca en el Archivo General de Palacio. En ella, al escribir el año 1705, el número 5 aparece emborronado de forma que puede interpretarse como 7, pero en la parte de atrás del legajo leemos claramente: “*mayo 13 1705. Dasele liz<sup>a</sup> por dos meses*”<sup>106</sup>. Dejando a un lado estos detalles y analizando el conjunto del fresco, en Salamanca Palomino no se enfrenta, como en Valencia, a una amplia bóveda o a una cúpula, sino a una superficie plana y diáfana rematada con un arco de medio punto, que ocupa el fondo del coro de la iglesia. Así pues, no tendrá que resolver los complejos problemas de perspectiva de las cúpulas. El tema del fresco, que será objeto de análisis en la segunda parte del trabajo, es la Iglesia Militante y la Iglesia triunfante.

#### **4.2. El tratado de Palomino**

Sigue ahora un periodo de unos pocos años, de 1706 a 1712, en el que hay pocos datos documentados de Palomino. Tenemos noticias de una tasación de pinturas de Doña

---

<sup>106</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

María Flores y Sierra que realiza el artista en 1707<sup>107</sup> y en el Archivo General de Palacio, encontramos un memorial con fecha de 1710, en el que se especifica lo que se debe a Antonio Palomino, quien pide que se le pague parte de la deuda para poder dar la dote a su hija que se casaba. De 1711 es una declaración del pintor en la que, tras la supervisión de varias pinturas en el Palacio del Pardo, donde dice haber acudido con Don Miguel de Mayers (conserje de dicho palacio), hace un reparto de aquellas que pueden ser arregladas y las que quedan inútiles, lo que nos ilustra otra de las tareas que, como la de tasador, debía compaginar Palomino con la pintura<sup>108</sup>. En esta declaración Palomino se autodenomina Pintor de Cámara, por primera vez.

Estos años debió dedicar mucho tiempo a la redacción de su tratado sobre pintura “*Museo Pictórico y Escala Óptica*” ya que tenía terminado el primer volumen en 1708. Sabemos que las obras de los últimos años las había compaginado con la realización del tratado, él mismo lo dice en la dedicatoria a la Reina Isabel de Farnesio, en el primer tomo: “*Muchos años ha, que guiado de un oculto destino, me dediqué a escribir de esta facultad (la teoría de la pintura), así por el amor, que le tributé desde mis primeros años; como por ver lo poco que en el idioma español se haya impreso de sus más radicales fundamentos. Y algunos ha también, que teniendo concluido este humilde trabajo, traté de sacarlo a la luz; y nunca faltó algún incidente, que lo embarazase...*”<sup>109</sup>. Los incidentes a los que se refiere Palomino fueron tanto acontecimientos relacionados con los avatares de la monarquía como su propio trabajo, que le mantuvo fuera de su estudio por largos periodos de tiempo. En efecto, en 1708 tenía concluido el trabajo del primer tomo de su tratado “*Teórica de la Pintura*” y recibe la aprobación del primer censor<sup>110</sup>, pero tendrían que pasar seis años más para que, en 1714 recibiera la aprobación del segundo censor y finalmente se publicara en 1715. La “*Práctica de la Pintura*”, título del segundo tomo, fue publicado nueve años más tarde,

---

<sup>107</sup> Agulló y Cobo, M. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Ayuntamiento de Madrid, 1981.

<sup>108</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

<sup>109</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. I, p. 37.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 61.

en 1724, junto con la tercera parte “*El Parnaso Español Pintoresco Laureado*”, como ya comentamos brevemente en la introducción. Las láminas del segundo tomo las realizó su sobrino Juan Bernabé Palomino.

Los dos primeros tomos, que constituyen el tratado propiamente dicho, los divide en nueve libros dedicados a las nueve Musas. El primer tomo contiene los tres primeros libros: Libro I. titulado *El Aficionado*, dedicado a Clío, musa de la Historia, Libro II, titulado *El Curioso*, dedicado a Euterpe, musa de la Música y la Poesía lírica y Libro III, titulado *El Diligente*, dedicado a Talía, musa de la Comedia. El segundo tomo está dividido en los seis libros siguientes: Libro IV, titulado *El Principiante*, dedicado a Melpómene, musa de la Tragedia; Libro V, titulado *El Copiante*, dedicado a Terpsícore, musa de la Danza; Libro VI, titulado *El Aprovechado*, dedicado a Erato, musa de la Lírica y la Poesía amorosa; Libro VII, titulado *El Inventor*, dedicado a Polimnia, musa de la Poesía sacra y la Geometría; Libro VIII, titulado *El Práctico*, dedicado a Urania, musa de la Astronomía y la Astrología y Libro IX, titulado *El Perfecto*, dedicado a Calíope, musa de la Poesía épica, donde escribe las ideas de las obras que ha ido realizando a lo largo de su vida en un estilo, en palabras de Antonio Ponz, “*prolixo, y algo cansado*”<sup>111</sup>. Pero, a pesar de lo barroco y grandilocuente del propio título, las pomposas dedicatorias mitológicas y el estilo prolijo de Palomino, el tratado cumple con su función didáctica y profundiza en muchos aspectos técnicos de la pintura, como cuando habla de la “*perspectiva de los techos*”, en el capítulo IV del Libro VIII, en la que demostró ser un maestro. Aquí, ayudado por una lámina (**Fig. 24**) explica, entre otras cosas, como se han de tirar las líneas desde la planta de las pilastras, pedestales o columnas que se pintan para que al concurrir en un mismo punto, se consiga el efecto óptico correcto. Añade los matices y normas que hay que tener en cuenta cuando los techos no son planos, o son cóncavos, ya que entonces las líneas que se tirasen rectas, parecerían curvas. Palomino también habla de aspectos prácticos de la pintura, de fisonomía, de anatomía y de la simetría del cuerpo humano, ilustrando con láminas sus

---

<sup>111</sup> Ponz, A. *Op.cit.*, Tomo IV, p.51.

razonamientos cuando es necesario, como al hablar de los escorzos: “*el escorzo es una degradación de longitud, reduciéndola a mas, o menos breve espacio, según es más, o menos el escorzo en los cuerpos irregulares, globosos, o tuberosos, que no constan de líneas rectas, ni superficies planas, como el hombre, y los demás animales y cosas semejantes*”<sup>112</sup>. Con todo esto nos demuestra que gracias a su formación pudo profundizar en las distintas técnicas del dibujo y la pintura, entender sus principios y escribir sobre su correcta ejecución, dando las pautas para que otros pudieran hacerlo correctamente.

No todo es técnica en el tratado. A veces Palomino escribe como un filósofo, teorizando y usando metáforas, como al hablar de los malos maestros: “*¡fatal desgracia de nuestro frágil ser! ¡Que baste un enfermo a contaminar muchos sanos; y no basten muchos sanos a dar salud a un enfermo! Por eso hay victorias, que se consiguen huyendo, cuando otras se logran avanzando. Virtuoso debe ser finalmente el maestro, además de ser docto en la teórica, y experto en la práctica, pero si todo no se pudiere hallar junto en un sujeto (que la verdad es difícil) conténtese el principiante con buscar lo mejor: y para suplir, lo que faltare, procuraremos (con el favor de Dios) que en este tomo halle fácil expedición, para resolver todas las dudas...*”<sup>113</sup>. Parece aquí que Palomino hable por su propia experiencia, de sus principios en Córdoba, su falta de maestro y su marcha a Madrid.

En el tercer tomo, el “*Parnaso*”, recopila ordenándolas cronológicamente, las biografías de 226 artistas españoles y algunos “*ilustres extranjeros*” que a su juicio, habiendo venido a España, habían enriquecido nuestra tierra con sus grandes obras. Este último tomo es el que ha dado más fama a Palomino. Incluye biografías no sólo de pintores, también de escultores del siglo XVI hasta 1715 y su narración está llena de noticias, anécdotas y detalles de los artistas y sus obras, muchas desaparecidas, y que hubieran quedado en el olvido si Palomino no lo hubiera escrito. Utiliza en realidad el modelo de

---

<sup>112</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, p. 97.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 66.

Vasari, a quien cita como fuente en varias ocasiones, y se sirve con frecuencia del manuscrito de Lázaro Díaz del Valle. En el preludio del *Parnaso* explica lo que le llevó a escribir esta obra: “*Yo quedaré gozoso de haber dado motivo a que otros adelanten este asunto (el relato de la vida de los artistas), no permitiendo, queden sepultadas en el olvido las noticias de nuestros mayores, porque logren al menos el honor del aplauso en la memoria de la posteridad*”<sup>114</sup>. Un compendio del “*Parnaso*” en inglés se publicó en Londres en 1744 y otro en francés, en París, en 1749.

En opinión de Bonaventura Bassegoda i Hugás, el “*Museo Pictórico*” debe mucho al tratado de Pacheco “*Arte de la pintura*” que Palomino conocía bien. Utilizando sus propias palabras, el tratado de Palomino es “un intento de perfeccionar, completar y superar la propuesta del pintor sevillano”<sup>115</sup>.

### **4.3 La cúpula del Sagrario de la Cartuja de Granada y otros encargos en Córdoba**

La siguiente obra al fresco importante de Palomino le llevará a Granada en 1712. Es un encargo de los cartujos granadinos para decorar la cúpula del Sagrario o Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada, construido en 1710 por Francisco Hurtado Izquierdo. La pintura tiene como centro de la composición la figura de San Bruno, fundador de la Orden Cartuja, sosteniendo sobre sus hombros el globo terrestre, sobre el que hay colocada una custodia. Una composición cargada de simbolismo que, en realidad, sólo puede entenderse como parte del conjunto que es el propio Sagrario, obra de varios artistas, que consiguieron una armonía total entre arquitectura, pintura y escultura, creando una obra de arte excepcional tanto por la calidad de lo que allí realizaron como por los propios materiales empleados. La amistad y el mutuo reconocimiento entre el citado Hurtado Izquierdo, Palomino, José Risueño, José de

---

<sup>114</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p. 27.

<sup>115</sup> Bassegoda i Hugás, B. *Arte de la pintura. Francisco Pacheco*. Ed.Cátedra, 1990, p. 46.

Mora y Duque Cornejo lo hicieron posible, como veremos en la segunda parte de este trabajo al analizar esta obra.

Después de los frescos de la cartuja granadina, en 1713 pasa por Córdoba donde recibe varios encargos, el primero de ellos, la realización de tres lienzos para la capilla del Cardenal Salazar en la catedral, encargados por sus albaceas testamentarios, quienes le pedían que estuvieran realizados en un año y por los que percibiría 1000 ducados de vellón<sup>116</sup>. Los cuadros realizados por Palomino fueron: El martirio de San Acisclo y Santa Victoria, La aparición de San Rafael al Padre Roelas (**Fig. 25**) y La conquista de Córdoba por Fernando III el Santo. Los pintó en la propia ciudad de Córdoba, recibiendo “1500 reales de ayuda de costa por el mucho tiempo que se detiene en esta ciudad, a pintar los tres lienzos”<sup>117</sup>

Aprovechando la estancia de Palomino en la ciudad, el cabildo catedralicio le encarga cinco cuadros para sustituir los que realizara Cristobal Vela en 1692 para el altar mayor de la catedral (**Fig. 26**). En el centro del retablo está el de La Asunción de la Virgen y a los lados, los de cuatro mártires cordobeses: San Acisclo y Santa Victoria, mártires de la época romana y patronos de Córdoba, y San Pelagio y Santa Flora, mártires de la época musulmana. Los cuadros fueron realizados en Madrid y enviados a Córdoba en el plazo acordado. En el Archivo de la Catedral de Córdoba, se conserva una carta de agradecimiento de Palomino al cabildo, fechada en julio de 1714, por el pago puntual de las pinturas. La carta fue redactada y firmada en Dosbarrios, provincia de Toledo<sup>118</sup>.

---

<sup>116</sup> León Tello, F.J. y Sanz Sanz, M.V. *Op.cit.*, p. 111.

<sup>117</sup> Moya Casals, E. *Estudio crítico acerca del pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco (1953-1726)*. Valencia, 1941. pp. 58-59.

<sup>118</sup> León Tello, F.J. y Sanz Sanz, M.V. *Op.cit.*, p. 111.

#### 4.4 Encargos menores: Nuevo Baztán, Dosbarrios y Navalcarnero

El 28 de septiembre de 1713 Palomino pide una licencia de 15 días para: “ir a la heredad de Don Juan de Goyeneche a pintar las pechinas de su Iglesia”<sup>119</sup>.

Pérez Sánchez se basa en esta licencia, dice que publicada por Sánchez Cantón, sin mas comentarios, para concluir, como ya había deducido antes Gaya Nuño, que se trata de las pechinas de la iglesia de la localidad de Nuevo Baztán, cercana a Madrid<sup>120</sup>. Don Juan de Goyeneche había creado un complejo agrícola-industrial cerca de la localidad de La Olmeda, que se extendía alrededor de un palacio, residencia de los Goyeneche, y una iglesia, dedicada a San Francisco Javier, realizadas por José de Churriguera entre 1709 y 1713. El núcleo urbano que crecería alrededor de dicho complejo recibió el nombre de Nuevo Baztán, en honor a la villa navarra de Baztan de donde era originaria la familia Goyeneche. Esta localidad de Nuevo Baztan no existía por aquel entonces, por lo que es lógico que no figure su nombre en la solicitud de licencia de Palomino, que habla sólo de la heredad. Debió ser al término de las obras del palacio y la iglesia, en 1713, cuando llamaron al artista para la pintura de las pechinas, como vemos por las fechas, al final de este año. Actualmente las pechinas están repintadas de forma que es imposible reconocer la mano de Palomino en ellas, pero la decoración de arquitectura fingida y las guirnaldas de flores recuerdan, como apunta Pérez Sánchez, a las de la cartuja granadina y el oratorio de la Casa de la Villa (Fig. 27).

Los cuatro santos que están representados en ellas son San Ignacio de Loyola, San Francisco Javier, Santa Teresa de Jesús y San Isidro Labrador, todos ellos canonizados en 1622 por el papa Gregorio XV<sup>121</sup>.

---

<sup>119</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

<sup>120</sup> Pérez Sánchez, A.E. “Notas sobre Palomino pintor” Archivo Español de Arte, Tomo XLV, nº179, julio-septiembre, 1972, p. 255.

<sup>121</sup> El 12 de marzo de 1622, el pontífice Gregorio XV, celebró el rito de canonización de Isidro Labrador, Teresa de Ávila, Felipe Neri, Ignacio de Loyola y Francisco Javier, sin embargo, las bulas de los tres últimos canonizados las publicó su sucesor, Urbano VIII.

Pérez Sánchez atribuye a Palomino<sup>122</sup> otra obra que cronológicamente creemos poder situar por estas fechas, 1714. Se trata de las pechinas de la iglesia parroquial de Dosbarrios, villa donada a la Orden de Santiago en 1177 por Alfonso VIII. La iglesia, construida en el siglo XII, está dedicada a Santo Tomás Canturiense, en vida Tomás de Canterbury o Tomás Becket, obispo y mártir, mandado asesinar por Enrique II de Inglaterra en 1170.

Aunque no consta ninguna referencia documental para afirmar la autoría de Palomino, Pérez Sánchez se basa en el indiscutible parecido entre las arquitecturas fingidas que realizó el artista en las pechinas del Sagrario de la cartuja de Granada y éstas de Dosbarrios, en las que están representados, Santo Tomás Canturiense, titular de la iglesia, San Miguel, San Pedro y San José (**Fig. 28**). Avalando la idea de Pérez Sánchez está la carta del propio Palomino escrita desde Dosbarrios, antes comentada y, por otra parte, en el Archivo General de Palacio encontramos una solicitud de licencia que pide Palomino para ir a la Villa de Dosbarrios, con fecha 28 de junio de 1714, que no ha sido mencionada por Pérez Sánchez, ni por ninguno de los biógrafos o estudiosos de Palomino. La solicitud de licencia dice “*D. Antonio Palomino Velasco, Pintor más antiguo del Rey N.S. puesto a los pies de V.ex. dice necesita de pasar á la V<sup>a</sup> delos Varrios junto a Ocaña, por término de un mes...*”<sup>123</sup>. Comparando estas pechinas con las de la cartuja de Granada (**Fig. 29**), no queda duda sobre la autoría de Palomino por lo que respecta al parecido de las arquitecturas fingidas, y aún más si analizamos la pincelada. En sus obras al fresco el artista acostumbraba a dar las sombras mediante pinceladas cortas paralelas, en un tono ligeramente más oscuro o más claro que la superficie a la que quería dar volumen: telas, rostros, nubes o cualquier objeto que representara (**Fig. 30**)

Las pinceladas sólo son apreciables a corta distancia, vistas desde lejos dan una suave sensación de sombra. Esta técnica probablemente la aprendió de Jordán pues en los frescos de El Escorial se hace patente en muchas de sus figuras (**Fig. 31**)

---

<sup>122</sup>Pérez Sánchez, A.E. *Op.cit.* (nota 120), p. 256.

<sup>123</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

También de 1714 es el encargo de realizar los jeroglíficos para el funeral de la Reina Doña María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa de Felipe V, muerta a los 25 años de edad. En el tomo I de su *“Museo Pictórico”* da una explicación de lo que es un jeroglífico, distinguiéndolo de otros argumentos metafóricos que utilizan los pintores como los emblemas y las empresas. Siguiendo la explicación de Palomino vemos que un jeroglífico es *“una metáfora, que incluye algún concepto doctrinal mediante un símbolo, o instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico, y versión poética en idioma vulgar”*<sup>124</sup>. En el tomo II explica con detalle los jeroglíficos que ideó con ocasión de la muerte de la reina, dando al principio una serie de normas que hay que seguir en la realización de este tipo de obras que se hacen con motivo de funerales de príncipes y personas reales: *“...en este linaje de asuntos no se han de poner figuras humanas, sino alguna mano, o esqueleto, si fuere fúnebre el asunto”*. Hizo Palomino diez jeroglíficos aludiendo a las circunstancias de la muerte, a la edad de la Reina, sus hijos, su belleza, el dolor de España y Sicilia y otros muy poéticos, valga como ejemplo el que hace *“CON ALUSIÓN A LA POCA SEGURIDAD NO OBSTANTE EL VERDOR DE LOS AÑOS”*, en el que el mote en latín es *“Omnia mors aequat”*<sup>125</sup> que se traduce como *“la muerte lo iguala todo”* y los versos en idioma vulgar son los siguientes:

*“El edificio más fuerte  
y el real cetro, y corona  
cuando duración blasona  
es trofeo de la muerte”*<sup>126</sup>

Su actividad como fresquista continuaba, aunque la compaginara con sus obligaciones palaciegas o encargos de particulares, y vemos que en 1716<sup>127</sup> realizó otra obra al fresco en Madrid, de la que nos habla Antonio Ponz en su *“Viage de España”*. Se trata de la pintura que hizo en la desaparecida capilla de Nuestra Señora de Belén en la iglesia de

---

<sup>124</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. I, p. 159.

<sup>125</sup> Extraído de “El rapto de Proserpina” de Claudio Claudiano, libro II.

<sup>126</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, p. 498.

<sup>127</sup> Gaya Nuño, J.A. *Op.cit.*, p. 38.

San Juan de Dios, en la plazuela de Antón Martín de Madrid, donde pintó los cuatro evangelistas y cuatro asuntos de la vida de la Virgen<sup>128</sup>. Elías Tormo habla de la capilla y especifica un poco más los temas pintados que aún se conservaban en 1927. Dice que sobre el coro estaba pintada la Anunciación, en la nave el Nacimiento y la Adoración de los Reyes y en la cabecera la Asunción de la Virgen<sup>129</sup>. Moya Casals añade algún dato más<sup>130</sup>, aunque ligeramente distinto a lo dicho por Tormo, y afirma que Palomino pintó sobre el altar la Inmaculada Concepción y realizó una singular perspectiva e imitó los huecos de dos ventanas circulares. Sobre las escenas de la vida de la Virgen, representadas “con figuras de regular tamaño”, especifica que son la Anunciación, la Adoración de los pastores en el Portal de Belén, La Adoración de los Santos Reyes y La Presentación del Niño Dios en el templo para ser circuncidado. Además pintó dos medallones con escenas de San Joaquín y Santa Ana. La iglesia, que en 1891 pasó a albergar la parroquia del Salvador y San Nicolás, lamentablemente se perdió durante la guerra civil española.

De estos años hay documentada otra actividad de Palomino que no se ha mencionado en ninguna de sus biografías. Se trata de su trabajo como jefe del taller de escenografía del Coliseo del Buen Retiro<sup>131</sup>. En el Archivo general de Palacio<sup>132</sup>, además de varios recibos por los trabajos realizados en distintas representaciones entre los años 1714 y 1721, se conserva un boceto de uno de los telones que realizó para la obra “*Todo lo vence el amor*”, representada con motivo de los fastos por el nacimiento del príncipe Luis en el año 1707. En el segundo tomo de su “*Museo Pictórico*” dedica un capítulo a la delineación de los Teatros, al final del cual incluye una tabla con las medidas justas del Teatro del Coliseo del Buen Retiro.<sup>133</sup>

---

<sup>128</sup> Ponz, A. *Op.cit.*, Tomo V, p. 57.

<sup>129</sup> Galindo San Miguel, N. “El boceto de Palomino del Museo de Bellas Artes de Bilbao” *Anuario del MBAB*, 1991.

<sup>130</sup> Moya Casals, E. *Op.cit.*(nota 2), p. 39.

<sup>131</sup> López Alemany, I. y Varey, J.E. *El teatro palaciego en Madrid, 1707-1724*. Ed. Tamesis Books, 2006, p. 11.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, p. 345.

Desde estas fechas hasta 1723 hay pocos datos documentados sobre Palomino, quien debía estar volcado de lleno en la realización del segundo y tercer tomo de su tratado, que se publicarían, como ya hemos comentado, en 1724.

En 1723 pide una licencia para ir a Navalcarnero, localidad cercana a Madrid, donde se encuentra la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, célebre por haberse celebrado allí las bodas de Felipe IV con Mariana de Austria. En la licencia dice que “*necesita de pasar ala Villa de naval Carnero a una dependencia de su profesión, en que se detendrá quince días con poca diferencia*”<sup>134</sup>, sin especificarse cuales son dichas dependencias. En base a dicha licencia y a parecidos estilísticos con obras del entorno de Palomino, Pérez Sánchez atribuye al artista los recuadros pintados al fresco de la bóveda de la nave central de la citada iglesia: la Anunciación, la Adoración de los Pastores y la Adoración de los Reyes, este último, dice, con ciertas reservas debido a que se encuentra muy repintado<sup>135</sup>. En un artículo de Juan Luis Blanco Mozo<sup>136</sup>, recientemente publicado, vemos como Palomino había trabajado ya para esta iglesia en 1707, realizando un cuadro para el ático del retablo de la Virgen del Rosario, hoy retablo del Sagrado Corazón, que representa a la Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo. Se analizan también en este artículo las tres pinturas al fresco, situadas en la parte central de la bóveda encamionada de la iglesia, separados los tres recuadros varios metros entre sí. El de la Adoración de los Magos, más cercano al transepto, se encuentra girado con respecto a los otros dos y Blanco Mozo sugiere acertadamente, que está pintado por otra mano en un estilo claramente diferente, debido seguramente a la pérdida del original en el derrumbe de esta parte del techo en 1898. Los otros dos, en especial el de La Adoración de los Pastores son atribuidos a Palomino, sin reservas, en base a varios cuadros al óleo del artista. Sin dudar del valor de estas afirmaciones, un examen detenido de los frescos hace que la autoría no parezca tan clara. Las

---

<sup>134</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

<sup>135</sup> Pérez Sánchez, A.E., *Op.cit.*(nota 120), p. 255.

<sup>136</sup> Blanco Mozo, J.L. “Antonio Palomino en Navalcarnero”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol.20, 2008, pp. 7-18.

comparaciones que hacen Pérez Sánchez y Blanco Mozo de estos frescos, las establecen con cuadros al óleo de Palomino, es decir, valoran la composición más que la factura del fresco y en este sentido sus deducciones son acertadas. Pero si comparamos estas pinturas con otras al fresco de Palomino, las diferencias se hacen más patentes. La pincelada de la que hablábamos al comentar las pechinas de Dosbarrios no está correctamente ejecutada en los frescos de Navalcarnero, donde es mucho más basta, y no respeta la gradación del tono, de forma que más que sombras, en el rostro de la Virgen, parecen arañazos (Fig. 32

Fig. 32. Virgen del fresco de la Anunciación, Navalcarnero.). Otros detalles, como la falta de sutileza en las manos (Fig. 33), que Palomino cuidaba mucho, hacen pensar en que si bien la composición y los trazos son del maestro, la factura no fue de su mano. Por estas fechas Palomino tenía casi 70 años, quizá se dejó ayudar por un discípulo, quien una vez trazada la composición terminó el trabajo, sin la finura del maestro. También cabe la posibilidad de que los repintes posteriores hayan desfigurado los detalles. Las superficies de los frescos se ven surcadas de grietas, algunas muy profundas.

#### **4.5 Última obra al fresco: La cúpula del sagrario de la Cartuja del Paular**

En 1724 realizará Palomino su última obra al fresco, las pinturas del Sagrario de la Cartuja de El Paular, que había comenzado el año anterior. Se conserva en el Archivo General de Palacio, una solicitud de licencia de 1724 de Palomino “...por quatro meses para hir ala St. Cartuja del Paular, a concluir la obra de pintura, que dejó comenzada el año pasado...”<sup>137</sup>. El recinto del Sagrario fue obra del arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo, amigo de Palomino y autor también del Sagrario de la cartuja de Granada. El arquitecto diseñó dos espacios, por un lado el Tabernáculo, con una monumental custodia en el centro y por otro, una capilla octogonal rodeada de cuatro capillas menores, basándose en la planta de la iglesia de los Inválidos de Paris de

---

<sup>137</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

Jules Hardouin-Mansart<sup>138</sup>. En estas dos cámaras pintó Palomino al fresco, pero lamentablemente, las pinturas se han perdido prácticamente por completo debido a la humedad y apenas quedan algunos retazos en las paredes. De lo que allí pintó Palomino nos habla Ponz en su *“Viage de España”*, en una crítica feroz al conjunto del Sagrario, que se suaviza algo al hablar de la pintura, en estos términos: *“Pintó la cúpula de esta pieza (la capilla octogonal) D. Antonio Palomino, y representó en ella la Santísima Trinidad, la Asunción, y varios Santos. Cada una de las capillas tiene su cascarón pintado, conservándose el de la de San Nicolás del mencionado Palomino”*. Continúa más adelante con el Tabernáculo: *“...las pinturas son también de Palomino, unas en lienzo, y otras al fresco: representan la cena del Señor, el Lavatorio, la oración del Huerto, los Evangelistas, la Santísima Trinidad, Nuestra Señora, el Cordero con el libro de los siete sellos, &co.”*<sup>139</sup>. Entre los retazos, suponemos que algo repintados, podemos ver un fragmento de esa Cena del Señor de la que nos habla Ponz (**Fig. 34**). Para poder imaginar el conjunto, nos queda también la descripción del propio autor en su *“Museo Pictórico”*<sup>140</sup>, que intentaré resumir.

Palomino nos habla al principio de la cúpula grande, situada entre las capillas de San Nicolás, donde pinta al santo, subiéndole los ángeles al cielo, como pidió al Señor, la capilla de Santa Teresa, la de San Antonio de Padua y la de la Concepción; y dice que dicha cúpula se pintará con la *“gloriosa Asunción, si no pareciere otra cosa a aquella santa, y erudita Comunidad”*, como vemos que hizo por las palabras de Ponz. Sobre la pintura del Tabernáculo, dice Palomino *“siendo máxima inconcusa, que la pintura de semejantes sitios se ha de proporcionar con el instituto, misterio, o asunto, que en ellos se solemniza; y siendo el de este sagrado sitio el perenne culto, y obsequio del inefable, 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*

---

<sup>138</sup> Taylor, R., “Vicente de Acero en el Paular” *Imafronte* n.º 10 – 1994 (1996), pp. 135-150. En este artículo Taylor dice que el arquitecto pudo conocer el diseño a través del grabado de Delamonce de 1709, incluso sugiere que recibía grabados de arquitectura y decoración a través de su amigo Antonio Palomino.

<sup>139</sup> Ponz, A., *Op.cit.*, Tomo X, pp. 81-82.

<sup>140</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, pp. 501- 505.

*asunto, y figurativas de este inefable misterio*". Siguiendo este principio, que aplica siempre en sus obras, explica su idea, diciendo que debe pintarse en la parte inferior de la cúpula, en la zona más directa a la vista, la figura de la Fe, que con la luz que desprende el sacramento que lleva en su mano ahuyenta a sus enemigos, representados por la Herejía, una mujer horrenda con serpientes por cabellos. Por encima de la Fe, el libro de los siete sellos, y sobre él, el Cordero Inmaculado. En el centro de la cúpula (suponemos que es el centro porque dice "*en el lugar más supremo*"), la Santísima Trinidad y a uno de cuyos lados La Virgen como Reina de los Ángeles y al otro San Juan Bautista y San José, seguidos de San Bruno. A estas figuras principales acompañan otros santos relacionados con la orden cartuja, o con el Sacramento de la Eucaristía, así como mártires, confesores, vírgenes y anacoretas y personajes del antiguo testamento que simbolizaron el "*soberano misterio*": Abraham, Melquisedec, Gedeón y Abigail, entre muchos otros.

La idea, firmada con fecha de 30 de julio de 1723, debía pasar la aprobación de la comunidad de El Pualar, como imaginamos que ocurriría, de forma que poco debió variar con respecto a lo que describe Palomino. En las paredes se conservan dos cuadros al óleo que representan El Lavatorio y La Oración en el Huerto, y al fresco pintó la mencionada Cena del Señor y suponemos que los Evangelistas, de los que no queda rastro. Quizá la mejor forma de hacerse una idea de esta obra de Palomino sea tomar como referencia la que hiciera diez años antes en la cartuja de Granada.

Palomino enfermó durante la realización de estos frescos, así lo cuenta en una carta enviada al prior de la cartuja fechada el 3 de septiembre de 1724<sup>141</sup>. En la carta dice que le asaltó una "*erisipela*" (erupción cutánea de origen infeccioso) en la pierna izquierda y, aún convaleciente, le dieron unas "*tercianas*", lo que hoy conocemos como paludismo, muy frecuente en épocas de calor por aquellos tiempos. Uno de sus hijos acudió a ayudarlo en la pintura, que terminó aquel mismo año.

---

<sup>141</sup> Moya Casals, E *Op.cit.*(nota 2) p.119.

De mayo de 1724 es el nombramiento como tasadores oficiales de Palomino y Juan de Miranda<sup>142</sup>, primeros en ejercer dicho cargo. Este nombramiento, que daba a los dos pintores la exclusiva en la tasación de pinturas, motivó las protestas de un numeroso grupo de pintores que presentaron un escrito ante el Consejo de Castilla, con el que consiguieron romper dicha exclusividad y permitir el nombramiento de otros pintores como tasadores oficiales. Pero Palomino permaneció ajeno al conflicto, posiblemente debido a su mal estado de salud.

El 3 de abril de 1725 muere la esposa del artista y, retomando su vocación religiosa, Palomino se ordena sacerdote y canta misa el 25 de marzo de 1726 en la iglesia de San Francisco en Madrid.

Se conserva un documento del 2 de julio de 1726 en el que el pintor efectúa un dictamen sobre la restauración de los frescos de Matarana en la Capilla del Corpus Cristi de Valencia, muy castigados por el humo de incienso utilizado en las ceremonias. En este dictamen Palomino firma como “*presbítero y Pintor de Cámara de su Majestad*”<sup>143</sup>. La salud del artista no le permitió ejercer mucho tiempo como sacerdote, ya que cuarenta días más tarde, el 12 de Agosto de ese mismo año, falleció en su casa de la calle del Reloj, siendo sepultado en el convento de San Francisco de Madrid<sup>144</sup>.

## 5. Los discípulos

Decíamos al principio que el artista también era, de alguna forma, lo que otros habían aprendido de él. En este sentido, hubo cerca de Palomino, como discípulos o colaboradores, varios pintores que, sin llegar a los logros de su maestro, continuaron su obra. Entre ellos deberíamos destacar en primer lugar al valenciano Dionís Vidal de quien Ceán Bermúdez<sup>145</sup> dice que nació hacia 1670 y fue discípulo de Palomino en Madrid. Establecido más tarde en Valencia, recibió a Palomino cuando acudió a realizar

---

<sup>142</sup> Simón Díaz, J. “Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas” *Archivo Español de Arte*, 1947 (abril-junio) pp. 121-128.

<sup>143</sup> Benito Domenech, F. “Un nuevo documento sobre Palomino y un proyecto de reforma decorativa para la capilla de Corpus Christi de Valencia” *Archivo Español de Arte*, 1980, oct-dic, p. 491.

<sup>144</sup> Fernández Talaya, M.T. *Op.cit.*, pp. 16-17.

<sup>145</sup> Ceán Bermúdez, A. *Op.cit.*, Tomo V, pp. 220-222.

el peritaje de las pinturas de los Guilló en los Santos Juanes y le acompañó durante su estancia. Para él concibió Palomino la idea de la pintura de la iglesia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir de Valencia, lo que muestra la estima que debía tenerle el maestro. Pintó también Vidal el techo de la capilla del Buen Consejo en el convento de Santo Domingo, en Valencia, la cúpula de la iglesia de las monjas de Santa Clara en Teruel y la capilla de la Virgen de la Cinta en Tortosa, y algunos cuadros al óleo.

Otro discípulo de Palomino, de la época en que pintó en Valencia, fue Juan Bautista Simó (o Simoni), de quien también habla Ceán Bermúdez<sup>146</sup>. Valenciano como Vidal, Simó permaneció al lado del maestro durante las pinturas de los Santos Juanes y lo siguió a Madrid, donde trabajó bajo sus órdenes. En Madrid pintó las pechinas de la iglesia del convento de San Felipe y el retrato al óleo de Palomino que ya comentamos.

Juan Delgado fue también discípulo de Palomino. Su obra más conocida es la bóveda de la capilla de la Congregación de la Purísima del antiguo Colegio Imperial de Madrid, que al parecer iba a realizar el propio Palomino al haber ganado el concurso convocado para ello en 1724. Al renunciar el maestro, seguramente por los problemas de salud, se le adjudicó a Delgado quien posteriormente pintaría también las paredes<sup>147</sup>. Estas pinturas recuerdan mucho a las composiciones de Palomino, por ejemplo, en las arquitecturas fingidas de la base. El tema representado en la bóveda es el Apocalipsis de San Juan, siendo la escena más brillante compositivamente, la lucha del Arcángel San Miguel con el dragón (Fig. 35). En el centro de la bóveda, la Virgen alada y el Cordero sobre el libro de los Siete Sellos. La figura del arcángel es de las más logradas de la bóveda. Recuerda mucho los escorzos del maestro, destacando así mismo por su delicadeza alguno de los ángeles (Fig. 36) que traen el eco de Jordán, haciendo sospechar estas figuras de calidad superior al resto que la mano de Palomino intervino de forma puntual en algunas partes de la pintura. Algunas zonas algo deterioradas (Fig. 37) donde la pintura se ha levantado, hacen dudar de que la técnica empleada fuera el

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, Tomo IV, pp. 381-382.

<sup>147</sup> Gaya Nuño, J.A. *Op.cit.*, p.109.

fresco. De Juan Delgado nos dice Ceán Bermúdez<sup>148</sup> que pintó dos cuadros de San Francisco Javier para la ermita de la Virgen del Puerto y para la concatedral de Madrid y que retocó la Gloria del coro de San Felipe el Real que había pintado Herrera el Mozo. Dedicó Delgado unas décimas a su maestro, con ocasión de la publicación del segundo tomo del “Museo Pictórico”, una de las cuales dice así:

*“Muestras, docto Palomino  
en tu práctica tan diestro,  
siendo de todos maestro,  
a todos fácil camino;  
sois en las líneas divino,  
en dibujar nuevo Numa  
y si he de decirlo en suma  
el celeberrimo Apeles  
voló solo con pinceles,  
tú con pinceles, y pluma”*

Ceán Bermúdez nos habla de otro discípulo de Palomino, Jerónimo Antonio de Ezquerro<sup>149</sup>, dice que más conocido como pintor de bodegones. Entre sus pinturas destaca las que hizo en San Felipe Neri, unos santos pintados de medio cuerpo sobre los arcos de las capillas y otros de la galería que va al Casón del Buen Retiro. Pérez Sánchez le considera, sin embargo, discípulo de Carreño, o al menos “decidido imitador de su manera”<sup>150</sup> y señala que trabajó en una serie de óleos de los Elementos en la que pintó la Alegoría del Agua, junto a Palomino, que hizo las alegorías del Aire<sup>151</sup> y el Fuego y Nicola Vaccaro, que haría la de la Tierra. Fuera o no realmente discípulo de Palomino, lo cierto es que en sus obras hay poco o nada del estilo de Palomino. Tanto el nombre de Juan Delgado como el de Jerónimo Ezquerro aparecen en la lista de pintores que elevaron la protesta ante el Consejo de Castilla, por el nombramiento de Palomino y

---

<sup>148</sup> Ceán Bermúdez, A., *Op.cit.*, Tomo II, pp.7-8.

<sup>149</sup> Ceán Bermúdez, A., *Op.cit.*, Tomo II, p. 72.

<sup>150</sup> Pérez Sánchez, A.E. *Op.cit.* (nota 38), p. 408.

<sup>151</sup> El cuadro de Palomino de la Alegoría del viento de esta serie, es el único del artista que se encuentra expuesto en el Museo del Prado en la actualidad.

Juan de Miranda como únicos tasadores oficiales. Ezquerria consiguió, junto con otros siete profesores de crédito en la pintura, poder actuar como tasador a raíz de esta protesta.

Aún nos habla Ceán Bermúdez de otro discípulo, Fray Francisco Morales<sup>152</sup>, religioso de la cartuja del Paular, donde dejó algunas obras al óleo, así como en la cartuja de Granada.

Otros pintores, sin ser discípulos, sí colaboraron con él y de alguna forma debieron aprender su forma de trabajar. Es el caso José Risueño<sup>153</sup>, escultor y amigo del artista quien le ayudó en las pinturas de la Cartuja de Granada y a quien éste llamaba “*el dibujante de Andalucía*”. Otro seguidor, más que discípulo fue Antonio Villamor<sup>154</sup>, natural de Zamora y establecido en Salamanca. Pintó en la iglesia de San Esteban de Salamanca, en la capilla del Rosario (**Fig. 38 y Fig. 39**) y en la del Santo Cristo de la Luz. Palomino, en su modestia, le llamaba su competidor, pero las pinturas de Villamor no llegan a su nivel, y sólo queda en ellas un ligero eco de Jordán.

Algunos autores, como Gaya Nuño, han considerado también discípulos del artista a su hermana Francisca y a Juan Bernabé su sobrino, pero de la primera apenas se tienen noticias de sus obras y el segundo se dedicó al grabado de forma casi exclusiva y por tanto es difícil saber si las enseñanzas de Palomino como pintor marcaron su obra. Se conservan tres dibujos a pastel de Juan Bernabé en el Museo de la Academia de San Fernando que, según Gaya Nuño, son la muestra de la maestría en el dibujo que le inculcó su tío<sup>155</sup>.

La huella de Palomino se dejó sentir durante parte del siglo XVIII en algunos de los sitios donde trabajó. En Salamanca vemos un ejemplo de ello, en la pintura del frontis del coro de la Capilla de San Francisco de los capuchinos (**Fig. 40**), realizada en 1758,

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, Tomo III, p. 183.

<sup>153</sup> *Ibidem*, Tomo IV, pp. 200-202.

<sup>154</sup> *Ibidem*, Tomo V, pp. 251-252.

<sup>155</sup> Gaya Nuño, J.A. *Op.cit.*, p. 107.

según Emilia Montaner por Juan Simón Blasco Sande y Topete<sup>156</sup> y, según Rodríguez G. de Ceballos, por Francisco de Piélagos<sup>157</sup>. La pintura representa, en una composición zigzagueante, el ofrecimiento de la iglesia por Fernando III a San Francisco, y sobre ellos, la Virgen y la Santísima Trinidad. Los ángeles que sostienen las nubes en la parte inferior, han perdido la gracia y soltura que tenían los de Palomino y Jordán y la composición, con muchas menos figuras, no tiene la brillantez de los maestros, pero aún conserva algo de su aliento.

Otro ejemplo, un poco más tardío, es la obra del valenciano José Vergara, de quien ya hemos hablado en relación con la falsa atribución a Palomino de los frescos de la parroquia del Santo Angel de Vall d'Uxó. La obra de Vergara es clara deudora de la de Palomino, la cual, sin duda, debió estudiar en profundidad. Prueba de ello, es la cúpula de la Capilla de la Comunión de la Iglesia de los Santos Juanes, pintada por Vergara entre 1782 y 1786, con el tema de la Exaltación de la Eucaristía (**Fig. 41**), en la que busca Vergara la composición centrífuga de Palomino en los Desamparados.

---

<sup>156</sup> Montaner López, E. *La pintura barroca en Salamanca*. Ed. de la Universidad de Salamanca, 1987, p. 201.

<sup>157</sup> Rodríguez G de Ceballos, A. *Guía de Salamanca*. Ed. Lancia, 1992. P. 131.

## PARTE II

### ANÁLISIS DE TRES OBRAS AL FRESCO DE PALOMINO

#### 1. Pinturas al fresco de la Casa de la Villa. 1692-1696

Hemos hecho en la primera parte del trabajo un repaso de la vida y la obra de Antonio Palomino. Ahora trataremos con mayor detalle este primer encargo importante del artista en solitario, en realidad, son dos obras independientes: los frescos del Salón de Sesiones y los del Oratorio de la Casa de la Villa. Cuando recibe el primero de estos encargos en 1692, Palomino llevaba más de diez años en Madrid, tenía 37 años y era pintor real, sin gajes, desde hacía cuatro. Por acuerdo del concejo municipal se le encarga decorar el Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Madrid.

El edificio del ayuntamiento, situado en la Plaza de la Villa (antes plaza de San Salvador) y concebido también como Cárcel de Villa, se empezó a construir bien entrado el S XVII después que Felipe IV concediera el 17 de marzo de 1629 la licencia al Ayuntamiento<sup>158</sup>. Antes, las reuniones del cabildo municipal se habían celebrado primero y durante tres siglos, en una pequeña sala situada encima del pórtico de la parroquia de El Salvador, en la calle Mayor; más adelante en una casa adquirida por el consistorio cercana a dicha iglesia y por último en una casa propiedad de don Juan de Acuña, presidente del Consejo de Castilla, siempre en el entorno de la Plaza de San Salvador (**Fig. 42 y Fig. 43**). La Casa de la Villa era pues, un edificio muy esperado en Madrid y su construcción fue de gran relevancia en la época, lo que da una medida de la importancia que tenía el encargo para Palomino. El arquitecto elegido para el diseño y construcción del edificio, tras la licencia real de 1629, fue Juan Gómez de Mora, pero por problemas con la financiación hubo que retrasar el comienzo de la obra hasta 1644.

---

<sup>158</sup> Valera Hervias, E. *Casa de la Villa*. Madrid, 1951, p.10.

En el Archivo de Villa se conservan los planos que realizó Gómez de Mora en 1644 para el proyecto, inicialmente de tres plantas, de las que solo se construirían dos<sup>159</sup>. El resultado final es de gran armonía, precisamente por la sencillez de sus líneas y la perfecta combinación de los tres materiales empleados al exterior: la piedra cárdena, el ladrillo y la pizarra. Varios arquitectos intervinieron en el diseño y la construcción del edificio antes de que Palomino pintase sus frescos, entre los principales el citado Gómez de Mora, José de Villareal, que se ocupa oficialmente de la obra hacia 1649, y Teodoro Ardemans<sup>160</sup>, que la retoma en 1690. Después de la intervención del artista, ya a finales del siglo XVIII, Juan de Villanueva realizaría la galería de columnas de orden toscano que da a la calle Mayor. La intervención de Ardemans es la que más nos interesa por su relación con Palomino.

Teodoro Ardemans había sido maestro mayor de la catedral de Granada y de vuelta a Madrid en 1690, emprendió las obras de la Casa de la Villa. Ese año trazó las portadas gemelas y al siguiente el patio, aunque siguiendo las trazas dejadas por Gómez de Mora, y por último las torres. Se ocupó además de diseñar el Salón de Sesiones y el Oratorio, la escalera, la Cárcel, la Capilla para los ajusticiados, el Oratorio de presos, la Sala de visitas, los zaguanes y las fachadas secundarias<sup>161</sup>, terminando las obras en 1695. El informe de Ardemans para tasar las obras en 983.807 reales de Vellón, tiene fecha de 9 de enero de 1696.<sup>162</sup>

Una vez terminados los trabajos constructivos se procedió a la decoración interior, donde intervendría Palomino. Al arquitecto y al Pintor del Rey les unían lazos de amistad, y parece que al arquitecto le debió Palomino el encargo de las pinturas del Oratorio.<sup>163</sup> Ambos habían pertenecido al círculo de Claudio Coello, Ardemans como discípulo y Palomino, primero como discípulo y más tarde como colaborador. La

---

<sup>159</sup> Fernández Talaya, M.T. *Op.cit.*, p.12.

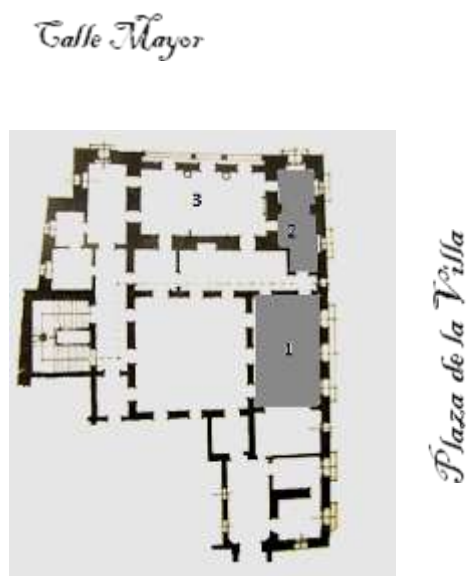
<sup>160</sup> Teodoro Ardemans (Madrid, 1664-id., 1726) Arquitecto y pintor español, fue uno de los arquitectos más reconocidos de su época junto a José Benito de Churriguera,

<sup>161</sup> Fernández Talaya, M.T. *Op.cit.* p. 13.

<sup>162</sup> Valera Hervias, E., *Op.cit.*, p. 15.

<sup>163</sup> *Ibidem*

relación amistosa que había entre ambos queda patente en el elogio que Ardemans hace a Palomino con ocasión de la publicación de su tratado “*Museo pictórico y Escala Óptica*”<sup>164</sup>.



**Plano de la Casa de la Villa, primer piso**<sup>165</sup>

Los dos espacios que decoró Palomino aparecen en el plano señalados en gris, el Salón de Sesiones (1) y el Oratorio (2), las ventanas de ambos dan a la Plaza de la Villa (Fig. 44). La Capilla tiene aún otra ventana que da a la calle Mayor

### 1.1 Frescos del Salón de Plenos

El Salón de Sesiones, o Salón de Verano, es un espacio diáfano y amplio. Fue terminado en 1692 y después de examinados varios modelos para pintar el techo se elige el de Palomino, quien se compromete a pintarlo por 9000 reales de vellón. Se conservan en el Archivo de Villa el auto en el que se encarga a Palomino la pintura del

<sup>164</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol II, pp. 34 -35.

<sup>165</sup> Modificado a partir del plano de Varela Hervias

Salón y la respuesta del artista aceptando los términos del contrato, con fecha 19 de enero<sup>166</sup>.

El Salón, antes llamado de las columnas por dos que se retiraron para dar más visibilidad a la tribuna pública, está tapizado en damasco de color rojo y flanqueado por tres puertas a un lado y tres ventanas que dan a la Plaza de la Villa al otro, todas coronadas con frontones triangulares dorados, sostenidos por ménsulas sobre pilastras, cortinas de terciopelo y muebles de caoba (Fig. 45). Por encima de una cornisa perimetral que discurre sobre los frontones, está el fresco de Palomino. Aquí pondría en práctica Palomino, por primera vez, la pintura de arquitecturas fingidas, también denominada *quadratura*, realizando un artesonado fingido que parece descansar sobre columnas dóricas que proporcionan un notable efecto de profundidad (Fig. 46)<sup>167</sup>.

El tema central del fresco es una alegoría de la monarquía, exaltando la figura de Carlos II, representada en un medallón en el centro del techo, a modo de óculo abierto al cielo (Fig. 47). Palomino resuelve la composición con una figura de mujer que representa la Villa de Madrid, con una rodilla hincada en el suelo y actitud sumisa, que parece mirar al retrato de Carlos II sostenido por dos angelitos, del que cuelga el Toisón de Oro. Acompañan a la mujer un águila y un león apoyados sobre la esfera terrestre. El águila lleva una corona de laurel en el pico y un cetro en una de sus patas y el león la corona real y una espada, todos ellos símbolos del imperio (Fig. 48). En la parte superior, varios ángeles sostienen los escudos de Castilla y León y de la Villa de Madrid y otros portan laureles y palmas. Todo el conjunto está sobre unas nubes que desbordan el marco. Sobre la mujer ondea una cartela sostenida por un ángel en la que se puede leer:

“*MANTVA SUM. TVA SEPERERO.TVA DICAR OPORTET*”

---

<sup>166</sup> Fernández Talaya, M.T. *Op.cit.* pp.25 y 26.

<sup>167</sup> Sobre el origen en España de este tipo de decoración y la técnica de la *quadratura*, remito a los apartados 2 y 4.2 de la primera parte del trabajo.

que se traduce como “*Mantua soy, tuya por siempre y es justo que así se proclame*”.

Palomino era un hombre culto, hasta el propio Menéndez Pelayo le reconoce “*relativa cultura literaria, rara ya en los artistas de la época*”<sup>168</sup>, y era aficionado a introducir emblemas y motes en latín en sus obras. Los emblemas, que unían el arte literario y el pictórico y donde imágenes y palabras se complementaban para mostrar un concepto o una alegoría, tuvieron mucho desarrollo durante los siglos XVI a XVIII. El artista habla de los motes y de las inscripciones latinas en su libro y dice: “*en un sitio, cuya pintura ha de durar peremne, y perpetuamente, no se permiten inscripciones castellanas, sino alguna latina, y ésa, cuanto más breve y sucinta fuere, será más garbosa; porque en estos casos hay tiempo para especular, o inquirir*”<sup>169</sup>. La especulación es, en el caso del Salón de Plenos, la única opción ya que no se conserva el programa iconográfico y tampoco explica Palomino nada en su libro sobre sus pinturas de la Casa de la Villa. La frase que ondea en la cartela se cita en latín en el libro de M<sup>a</sup> Teresa Fernández Talaya y en el de Enrique Moya Casals<sup>170</sup>, entre otros, pero ninguno de ellos la traduce al castellano ni alude al texto del que proviene.

En realidad, Palomino ha utilizado un fragmento de un verso de las *Heroidas* de Ovidio, de la carta escrita por Penélope a Ulises, donde dice:

“*tua sum, tua dicar oportet*”<sup>171</sup>

La alusión a Mantua se debe a que durante mucho tiempo se pretendió que Madrid fuera la Mantua Carpetanorum citada en la *Geografía* de Ptolomeo, de hecho, el mapa de Texeira de de 1656 lleva la inscripción: “*Mantua Carpetanorum Sive Matritum Urbs*

---

<sup>168</sup> Menéndez Pelayo, M. *Historia de la ideas estéticas en España- III: Siglo XVIII* Edición digital:Alicant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

<sup>169</sup> Palomino, A. *Op.cit.* Vol.II, p. 402.

<sup>170</sup> Ver notas 32 y 2 respectivamente.

<sup>171</sup> Las *Heroidas* de Ovidio, cuyo título original debía ser *Epistulae heroidum*, son una colección de cartas de amor escritas por los personajes femeninos de la mitología y la literatura dirigidas a sus amados. El fragmento corresponde al verso 83 de la Carta I.

*Regia*". En el siglo XIX varios historiadores demostraron la inexactitud de esta afirmación<sup>172</sup>.

Utilizando la frase de Penélope a Ulises como símbolo de fidelidad, e introduciendo el nombre de la ciudad, el artista pretende demostrar idéntica fidelidad de la Villa de Madrid al monarca.

La decoración del Salón se completa con una serie de ocho medallones de distinto tamaño y ornamento, con alegorías y sus correspondientes motes en latín, sobre los que también cabe especular. Puede interpretarse que son alegorías de valores de la monarquía ya que el tema de la pintura central es precisamente la exaltación de la misma, o valores del buen gobierno, dado que el salón lo presidía el Corregidor, o Presidente del cuerpo municipal. Tampoco se han encontrado traducciones ni interpretaciones de estos motes en los textos consultados<sup>173</sup>. Los medallones más ornamentados son los de los lados cortos. Forman parte de la arquitectura fingida y están sobre una especie de altar figurado, flanqueados por dos figuras mitad mujer, mitad ave. Les acompañan dos angelitos, guirnaldas y laureles. Uno de los medallones, el que está encima del sillón presidencial, nos muestra un hombre armado con una espada en la diestra y un escudo. En uno de sus brazos parece llevar un brazalete, símbolo del Honor<sup>174</sup>, debajo, las palabras *EXPETIT ARDVA* (**Fig. 49**). Esta figura representa a la Virtud<sup>175</sup>. Se personifica en la figura de un hombre, porque la palabra virtud procede de *viro* (varón) o *viribus* (fuerza)<sup>176</sup>, y se le muestra armado porque la Virtud combate contra el Vicio y se defiende del mismo con el escudo. Dice Virgilio hablando de la diferencia entre el camino de la virtud, y el del vicio:

---

<sup>172</sup> Entre ellos D. Miguel Cortés y López en su *Diccionario geográfico histórico de la España antigua*. Madrid 1836, Tomo III, pp. 164-168

<sup>173</sup> Como en la frase de la cartela antes comentada, Fernández Talaya y Moya Casals citan estas alegorías y frases en latín pero no las traducen al castellano, ni aluden a los posibles textos de origen.

<sup>174</sup> Ripa, C. *Op.cit.* Vol. I, p. 480.

<sup>175</sup> Fernández Talaya la identifica como la Ley.

<sup>176</sup> Ripa, C. *Op.cit.* Vol II, p. 426.

*“Nam via virtutis dextrum petit ardua collem,  
Difficilemque aditum primum spectantibus offert;  
Sed requiem praebet fessis in vertice summo.  
Molle ostentat iter via lata; sed ultima meta  
Praecipitat captos, volvitque per ardua saxa”*<sup>177</sup>

El texto nos habla de los dos posibles caminos que se le ofrecen al hombre, el de la Virtud es arduo, rudo, lleno de dificultades, pero conduce a la felicidad. El del Vicio es fácil, llano, pero al final se precipita en un abismo de desdichas.

Atribuida a Séneca el Joven es también la frase:

*“per ardua (aspera) ad astra”*<sup>178</sup>

Que se refiere a lo mismo, al camino difícil de la Virtud y el Honor, que lleva a las estrellas.

Las palabras que acompañan a la figura, *EXPETIT ARDUA*, parecen corroborar la idea de que se trata de la Virtud ya que la frase se traduce como “elige lo difícil”<sup>179</sup>.

En frente de este medallón, al otro lado del salón, vemos otro en el que una doncella señala el texto de un libro abierto y debajo las palabras *FIRMATUR SOLIUM*. Las palabras bien podrían proceder de los Proverbios:

*“Abominabiles regi qui agunt impie  
Quonian iustitia firmatur solium”*<sup>180</sup>

cuyo significado es: “abominable es que los reyes cometan maldad porque con la justicia se afirma el trono”. La palabra *firmatur* puede hacer pensar que se está

---

<sup>177</sup> El texto ha sido extraído de la edición digital de un libro de Benito Jerónimo Feijoo titulado “Teatro crítico universal”, Madrid 1832, Tomo I, p. 62, en el que se atribuye a Virgilio, aunque el mismo texto se encuentra citado en diversos sitios como de atribución incierta.

<sup>178</sup> Esta frase es una expresión que resume un pasaje de “*Hercules furens*” de Séneca el joven, acto II, verso 437, en el cual Megara dice: “*Non est ad astra mollis e terris uia*”. El tema de las dos vías que se ofrecen al hombre, ha sido ampliamente tratado en la literatura y el arte, con representaciones como el sueño de Escipión o Hércules en la encrucijada.

<sup>179</sup> *expetit* viene de *expeto* que significa “desear vehementemente” o “elegir” “tender hacia”

<sup>180</sup> Proverbios, 16.12

representando a la Firmeza<sup>181</sup>, pero es más probable sea el Conocimiento<sup>182</sup> o la Sabiduría<sup>183</sup> ya que para ambos suele utilizarse como símbolo, un libro abierto. La interpretación sería que actuando rectamente, con sabiduría o conocimiento, los gobernantes se reafirman en su cargo.

En los lados largos los medallones están menos ornamentados, aun sin dejar de estarlo profusamente, como si hubiera una jerarquía dentro de los valores que representan. En el lado de las ventanas vemos, en el centro, el Amor con la inscripción: *SLAENDET, ET ARDET* y representada por un Cupido con carcaj<sup>184</sup> en ademán de pisar una serpiente, como símbolo de triunfo del amor sobre lo terrenal. El término *slaendet* no figura en ningún diccionario de latín consultado, podría tratarse de una errata como resultado de una restauración que pudo dar lugar a un cambio en las letras de la palabra *accendit* que fue sustituida por *slaendet*, de esa forma podría haberse extraído de la Metamorfosis de Ovidio, un fragmento en el que se relata el amor de Narciso por su propia imagen:

*“Se cupit imprudens; et, qui probat, ipse probatur  
Dumque petit, petitur; pariterque accendit, et ardet”*<sup>185</sup>

que se traduce como “y mientras reclama, es reclamado, y al tiempo que enciende arde (es encendido)”

A la derecha del Amor, el medallón de la Justicia, representada por una mujer coronada que sostiene en sus manos una balanza y una espada, símbolos de la justicia y el castigo<sup>186</sup>, con las palabras: *CONSISTIT IN AEQUO*, que entiendo que pudieron extraerse de las Quaestiones Naturales de Séneca:

*“Hoc habet inter cetera iustitia suae natura praecipuum,  
Quod cum ad exitum ventum est, omnes in aequo sumus”*<sup>187</sup>

---

<sup>181</sup> Fernández Talaya, M<sup>a</sup> T. *Op.cit.*, p. 42.

<sup>182</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol. I, p. 217.

<sup>183</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol. II, p. 279.

<sup>184</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol I, p. 426.

<sup>185</sup> Ovidio, *Metamorfosis* III, 424.

<sup>186</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol II, p. 10.

<sup>187</sup> Séneca, *Quaestiones Naturales, Liber VI de Terrae Motu* (1.8)

que se traduce como: “esta es la más alta justicia de la naturaleza, cuando llega la muerte todos estamos igualados”.

También pudo utilizar Palomino, como ya había hecho con ocasión de los jeroglíficos para el funeral de la Reina Doña María Luisa Gabriela de Saboya, “El rapto de Proserpina” de Claudio Claudiano: “*Omnia mors aequat*”<sup>188</sup>.

A la izquierda el medallón de la Prudencia<sup>189</sup> con las palabras *ES MODUS IN REBUS* está representada por una mujer con una serpiente en la mano derecha y un espejo en la izquierda en el cual parece contemplar su rostro (**Fig. 50**). La serpiente alude al pasaje de la Biblia “*estote prudentes sicut serpentes*” San Mateo (10:16)<sup>190</sup>. El espejo aconseja el conocimiento de nuestros propios defectos para poder juzgar los ajenos. Las palabras *ES MODUS IN REBUS*, pueden haber sido extraídas de las Sátiras de Horacio, libro I, versículo 196. Se traducen como “en todo hay un medida”, lo que alude directamente a la virtud de la Prudencia.

En la otra pared, en el centro, un medallón muestra una doncella con una llave en la mano<sup>191</sup>, podría tratarse de la Fidelidad<sup>192</sup> que guarda bajo llave los secretos (**Fig. 51**). La inscripción que la acompaña dice: *AMAT ET VIGILAT*, que se traduce como “*ama y vela*”. En la Biblia son varias las referencias que se hacen al acto de velar. Por ejemplo en el Cantar de los Cantares, en el cuarto poema leemos:

*“Ego dormio, et cor meum vigilat”*<sup>193</sup>

Se trata del fragmento en que la novia por la noche oye como su amado la llama pidiéndole que le abra la puerta y dice “yo dormía pero mi corazón (mi amor) velaba”,

---

<sup>188</sup> Ver apartado 4.4, página 41.

<sup>189</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol II, p. 233.

<sup>190</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol. II, p.233.

<sup>191</sup> Fernández Talaya la identifica como la Verdad.

<sup>192</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol. I, p. 416.

<sup>193</sup> Cantar de los Cantares 5.1

considerando que el Cantar de los Cantares celebra el amor mutuo y fiel, independientemente del sentido alegórico que se le quiera atribuir, la frase es una alusión a que el corazón fiel “ama y vela” es decir permanece despierto esperando a su amado.

También en el evangelio de San Mateo, la parábola de las diez novias, tradicionalmente interpretada como alusión a la fidelidad a la palabra de Dios, al final del pasaje dice:

*“Vigilate itaque, quia nescitis diem neque horam”*<sup>194</sup>

que significa “Por tanto, velad, porque no sabéis el día ni la hora”. La frase alude a la fidelidad a la palabra de Dios, que debe ser permanente porque no sabes el momento en que vas a reunirte con él.

A la derecha de la Fidelidad otro medallón nos muestra la Fortaleza. Lleva la inscripción *UNDIQUE TUTA* y está representada por una mujer que sostiene una columna<sup>195</sup>, símbolo de la fortaleza, por ser el elemento más fuerte del edificio, en el que todo se sustenta. Las palabras pueden haber sido extraídas de las Sátiras de Horacio:

*“Cui male si palpere, recalcitrant undique tutus”*<sup>196</sup>

que se traduce como “si mal lo acaricias, a salvo, cocea en todas direcciones”. Se trata de una comparación de César con un caballo que al ser maltratado se encabrita y revuelve coceando en todas direcciones. *Undique tuta* puede traducirse como “por todas partes segura” como la propia columna que sustenta el edificio.

A la izquierda, por último, otro medallón nos muestra a la Fe representada por una doncella en pie con un cáliz en la mano diestra<sup>197</sup>, símbolo de la creencia en la existencia de Dios. En la inscripción leemos: *REGIT ET REGITUR*. Las palabras

---

<sup>194</sup> Mateo 25.13

<sup>195</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol. I, p.437.

<sup>196</sup> Horacio, *Sátiras*, libro II.

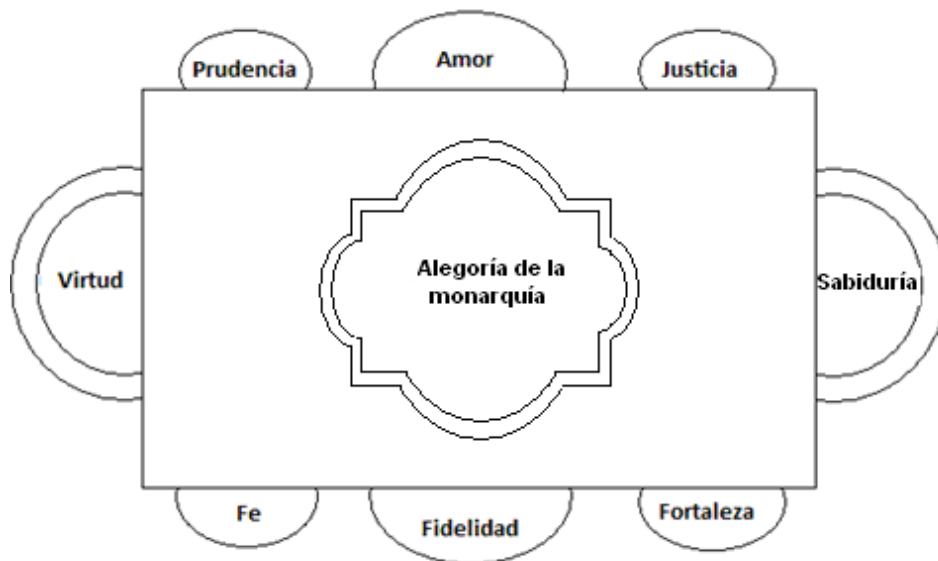
<sup>197</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol. I, p. 401.

pueden haberse extraído de los epigramas de John Owen<sup>198</sup> quien, en su segundo libro, dedica estas palabras al Senado:

*“Rex regnat solus, cur non regit omnis solus?  
Qui regit et regitur, rectius ille regit”*<sup>199</sup>

que se traduce como: “*el rey reina solo ¿Por qué ellos (los senadores) no gobiernan solos? Reina mejor quien reina y se deja gobernar*”. Puede tratarse de una alusión a que el monarca debe gobernar con la ayuda de la Fe es decir, ayudado por Dios.

Esquemáticamente, las alegorías estarían distribuidas en el techo de la siguiente forma:



**Esquema de las alegorías del Salón de Plenos**

## 1.2 Los frescos del Oratorio

El otro trabajo al fresco de Palomino en el Ayuntamiento de Madrid fue la decoración del Oratorio o Capilla, también diseñado por Ardemans, quien tuvo que readaptar las tres estancias que había bajo la torre del reloj, de formas difíciles de conjugar, para poder crear un espacio homogéneo. Palomino recibió el encargo en 1696, y esta vez le

<sup>198</sup> John Owen (1564-1622) latinizado como Johannes Audoenus, conocido por sus libros de epigramas que llegaron a traducirse al castellano.

<sup>199</sup> Johannes Audoenus, Epigrammatum Liber Secundus, 166. Senatus

pagaron 18600 reales de vellón, abonados en varios plazos, de los cuales se conservan los asientos en Archivo de Villa<sup>200</sup>. En el intervalo de tiempo que transcurre desde la terminación de las pinturas del Salón y el comienzo de esta, se produjo la llegada de Lucas Jordán a la Corte. La influencia del italiano fue determinante en la obra de Palomino y su forma rápida de trabajar y las composiciones dinámicas de violentos y atrevidos escorzos, influyeron notablemente en el artista. Quizá la mejor forma de apreciar la influencia de Jordán sobre la obra de Palomino, sea comparar las pinturas del Salón de Plenos y las del Oratorio.

El Oratorio en un principio se utilizó como tal y se celebraban misas diarias, más adelante empezó a usarse como despacho, primero del Alcalde y luego del primer Teniente de Alcalde<sup>201</sup>. Aquí se guardaron los restos de Santa María de la Cabeza hasta que fueron trasladados por Carlos II a la Colegiata de San Isidro. Actualmente no está en uso y se encuentra cerrado a las visitas. Los frescos han sido restaurados recientemente y se prevé que puedan abrirse al público ahora que, tras trasladarse la sede del Ayuntamiento de Madrid al Palacio de Cibeles, la Casa de la Villa va a convertirse en museo<sup>202</sup>.

El Oratorio fue diseñado en un principio con dos puertas que comunicaban con el Salón Goya, posteriormente se selló una de ellas, antes de que Palomino comenzara a pintar ya que la pared correspondiente por el lado del Oratorio, está pintada de la mano del maestro. Es un espacio alargado formado por tres piezas, cada una con una solución distinta en el techo. Dice Varela Hervias de esta pintura: “La división y pequeñez de los espacios obligó a Palomino a aplicar un precepto de perspectiva: ligar los puntos principales de los confines de la composición de tal manera que se embaracen el uno con el otro”<sup>203</sup>. Mirando el Oratorio en su conjunto desde la ventana que da a la calle

---

<sup>200</sup> Fernández Talaya, M.T. *Op.cit.* p.59.

<sup>201</sup> El último en utilizar el oratorio como despacho fue Álvarez del Manzano.

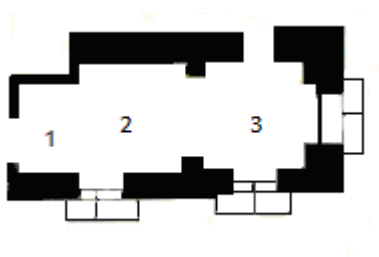
<sup>202</sup> <http://www.madriidiario.es/2007/Diciembre/madrid/madcultura>

<sup>203</sup> Valera Hervias, E. *Op.cit.*, p. 27.

Mayor podemos ver los tres espacios con las distintas soluciones de techos: cuadrado, cúpula sobre pechinas y abovedado y corroborar la impresión de Varela (Fig. 52).

No se ha encontrado ningún documento, ni manuscrito de la mano de Palomino, que refleje las ideas del artista sobre la decoración del Oratorio, por ello, solo cabe intentar identificar las figuras que están representadas en función de sus atributos.

El Oratorio debía unir varias ideas, por un lado el mensaje religioso y por otro el político con la figura de los reyes. Al ser un encargo del consistorio madrileño no podía faltar la figura de San Isidro, patrón de la villa y canonizado en 1622, y de su esposa Santa María de la Cabeza de la cual se conservaba una importante reliquia, pero la advocación a la Virgen debía ser el tema principal. Palomino distribuye los motivos con sabiduría de forma que todas las ideas fluyen en sus espacios sin quitarse protagonismo.



#### **Planta del Oratorio, modificado a partir del plano de Varela Hervias**

En el espacio señalado con el número uno, estuvo el altar cuando el Oratorio se usaba para sus funciones naturales, es la zona más cercana al Salón de sesiones del cual está separado por un pasillo. Aquí está representado en la bóveda el Padre Eterno en la Gloria, dice Moya Casals “como preservando a la Santa Virgen del pecado original”<sup>204</sup>, acompañado de ángeles que llevan algunos de los atributos de la Inmaculada Concepción: la palma, el cetro, la rosa sin espinas, las azucenas, el lirio y el espejo sin mancha. Frente al Padre Eterno una paloma blanca que puede representar la pureza de la Virgen o simbolizar al propio Espíritu Santo que aparece en algunas representaciones de la Inmaculada (Fig. 53).

---

<sup>204</sup> Moya Casals, E. *Op.cit.* (Nota 2), p.35.

En las paredes, dos escenas relacionadas con la vida de la Virgen, el sueño de San Joaquín en el momento en que el ángel le anuncia el próximo nacimiento de la Virgen, y el abrazo de San Joaquín y Santa Ana bajo la puerta dorada, como símbolo de su concepción (Fig. 54 y Fig. 55).

Un arco decorado con falsos relieves separa este espacio del siguiente y Palomino aprovecha los machos para representar en dos medallones a San Isidro con su aguijada<sup>205</sup> y a Santa María de la Cabeza con el tizón y la alcuza<sup>206</sup> con los que mantenía encendida la lámpara de la Virgen en la ermita ( Fig. 56 y Fig. 57).

El siguiente espacio, número dos en el plano, es de planta cuadrada y está cubierto por una cúpula sobre pechinas en la cual hay una representación de la Asunción de la Virgen con ángeles y santos (Fig. 58), que esalzada al cielo por tres ángeles, subida en unas nubes. En la Gloria la esperan Dios Padre, el Espíritu Santo y Cristo que lleva la cruz y tiende su mano como intentando ayudar a su madre. Rodeando a la Virgen hay ángeles tocando instrumentos y otros en escorzos atrevidos, en los que ya apreciamos la influencia de Lucas Jordán. Dos angelitos en el borde inferior de la cúpula se asoman a mirar al espectador, uno de ellos con las piernas por fuera del marco, acentúa la sensación de espacio abierto (Fig. 59). La cúpula, a pesar de sus reducidas dimensiones, tiene cierto sentido circular ascendente que recuerda las de Corregio y Lanfranco. Las cuatro pechinas están pintadas con cuatro figuras femeninas, alegorías de virtudes de la Virgen, que se ajustan a la “Iconología” de Ripa (Fig. 60). Dos de las alegorías son claras: la Caridad, representada por una mujer vestida de rojo y amamantando a un niño<sup>207</sup>, y la Obediencia, una mujer con una cruz en la mano y un yugo sobre los hombros, símbolo de obediencia cristiana por el lema de Cristo “*Iugum meum suave*

---

<sup>205</sup> Aguijada: vara larga con un hierro de forma de paleta o de áncora en uno de sus extremos, en la que se apoyan los labradores cuando aran y con la cual separan la tierra que se pega a la raja del arado

<sup>206</sup> Joseph de la Cruz, N. *Vida de San Isidro Labrador, Patrón de Madrid, adjunta la de su esposa, Santa María de la cabeza*. Publicado por Impr. Real, 1790, pp. 54-55.

<sup>207</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol. I, p.161-164.

est”<sup>208</sup>. Las otras dos figuras llevan atributos que no remiten a una única alegoría, por ejemplo, la figura de la doncella vestida de blanco que sostiene una paloma en su mano puede representar la Pureza<sup>209</sup>, pero además va coronada con flores, que es símbolo de la Inocencia<sup>210</sup>. La última figura lleva un pájaro en la cabeza, uno de los símbolos de la Soledad<sup>211</sup>, pero lleva la cabeza inclinada en un gesto propio de la Modestia<sup>212</sup>.

En la pared del lado del Salón Goya, donde estaba prevista una puerta que luego fue anulada, pintó Palomino a San Juan evangelista acompañado del águila, que le sostiene el tintero con el pico. Detrás del santo está representada la visión apocalíptica del dragón rojo de siete cabezas y diez cuernos en combate con San Miguel Arcángel, y la Virgen coronada de estrellas y alada como dice el Apocalipsis: “...le fueron dadas a la mujer las dos alas del águila grande para que volara al desierto....”<sup>213</sup> (Fig. 61).

Otro arco separa esta estancia de la siguiente y esta vez Palomino aprovecha los machos para situar los retratos de Felipe III y Felipe IV, pintados al óleo sobre lienzo como acostumbraba a hacer en retratos reales (Fig. 62 y Fig. 63).

En el espacio marcado con el número tres en el plano, está representada en el techo la Virgen en la Gloria. Para esta pintura Palomino hizo un primer boceto que se conserva en el Museo de Historia Municipal de Madrid, en el que se ve a la Virgen de Atocha rodeada de santos, aunque en el fresco que finalmente pintó la Virgen de Atocha fue sustituida por la Virgen María coronada, que ocupa el centro de la composición, rodeada de santos españoles (Fig. 64). A la derecha de la Virgen está la Religión<sup>214</sup>, figura en la que parece seguir a Ripa<sup>215</sup>, personificada en una mujer sentada que lleva una cruz, símbolo de la religión cristiana y un libro que simboliza las Sagradas escrituras en cuyo

---

<sup>208</sup> *Ibidem*, Vol. II, p.137.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p.241.

<sup>210</sup> *Ibidem*, Vol. I, p.529.

<sup>211</sup> *Ibidem*, Vol. II, p.320.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p.91.

<sup>213</sup> Apocalipsis, 12.14.

<sup>214</sup> Moya Casals en su libro (nota 2), la identifica como la Devoción y dice que en el lomo del libro está escrito “SIC JESUCESES GLORIA PATRI ET FILII” lo cual es erróneo como se aprecia en la fotografía ampliada de la Fig.24. En realidad ha mezclado el texto del lomo con el que aparece en un libro abierto que lleva un angelito en otro sitio de la cúpula.

<sup>215</sup> Ripa, C., *Op.cit.*, Vol. II, p. 260.

lomo está escrito: “*Sac. Iesuc. eua...*”<sup>216</sup> (Fig. 65) Al otro lado de la Virgen, en un nivel ligeramente inferior a la Religión, vemos la figura de una mujer sedente, coronada y con un cetro, que representa a la Majestad Regia, tal como la describe Ripa en su “*Iconología*”<sup>217</sup>. En un gesto simbólico, la figura está ayudando a dos angelitos a sostener el escudo de Castilla y León.

Entre la Religión y la Majestad Regia, ligeramente por debajo, el escudo de la Villa de Madrid sostenido por un varón fornido que sujeta con su mano derecha un recipiente del que mana abundante agua, identificado como el genio del Manzanares. A su derecha San Fernando en plena reconquista, ayudado de San Miguel Arcángel que lanza un haz de rayos sobre los infieles (Fig. 66). A la izquierda del genio, bajo la Majestad Regia, el emperador Carlos V<sup>218</sup> arrodillado como donante, con la corona imperial. De esta forma estaría el Rey Santo, San Fernando, debajo de la Religión, en el ámbito religioso y el Emperador, debajo de la Majestad Regia, en el ámbito terrenal.

Siguiendo por el margen derecho de la imagen, vemos a San Isidro y Santa María de la Cabeza a quien llevan el tizón y la alcuza dos angelitos. Detrás de ellos, la beata Mariana de Jesús, mercedaria madrileña de mucha devoción en la época, fácilmente identificable porque lleva el escudo de su orden entre las manos. Aún en este lado derecho, vemos a dos santos sentados sobre unas nubes, San Sebastián, vestido de soldado romano y con una flecha en la mano, y San Roque con una vara de caminante, tradicionalmente representado junto a San Sebastián ya que ambos son invocados contra la peste, las enfermedades contagiosas y las de la piel<sup>219</sup>.

Arriba, un ángel orante que deja ver claramente la influencia de Lucas Jordán y a la izquierda unos angelitos que llevan flores, debajo de los cuales hay dos santos muy jóvenes, uno con hábito dominico y otro con una estola. Probablemente se trate de

---

<sup>216</sup> Las letras tienen una grafía confusa, si bien, es probable que sean las abreviaturas de *Sagradao* (Sac), *Iesuc* (Jesucristo) ev (evangelio) “*Sagrado Evangelio de Jesucristo*”.

<sup>217</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol. II, p. 37.

<sup>218</sup> Ni Moya Casals ni Fernández Talaya identifican las figuras de la Majestad Regia y el emperador Carlos V

<sup>219</sup> Reau, L. *Op.cit.* Tomo II, Vol. 5, p.151.

Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura, pareja habitual en muchas representaciones.

Por último la figura de un santo pontífice, posiblemente San Dámaso, de origen español, que tuvo de secretario a San Jerónimo. Unos angelitos llevan sus atributos: la tiara y un libro abierto donde se puede leer el principio de la doxología trinitaria “*Gloria Patri & Fili*”.

La parte superior de las paredes de este espacio, están decoradas con imágenes de los milagros de San Isidro y Santa María de la Cabeza. Sobre la ventana que da a la Plaza de la Villa, está representada en un medallón la batalla de las Navas de Tolosa en la que dicen que el santo indicó a Alfonso VIII y su tropa un paso alternativo del desfiladero de la Losa<sup>220</sup> (Fig. 67). En otro medallón, sobre la puerta que da al Salón Goya, vemos la representación de otro episodio de la vida de San Isidro quien, según cuenta la leyenda, interrumpía su trabajo muchas veces para rezar y cuando iba a ser sorprendido por su patrón, fue reemplazado por un ángel<sup>221</sup> (Fig. 68). Sobre la ventana que da a la Calle Mayor está representado uno de los milagros que se atribuyen a Santa María de la Cabeza, el haber cruzando el río Jarama sobre su mantilla, lo que demostraba su inocencia frente a las calumnias de adulterio que sobre ella habían vertido<sup>222</sup> (Fig. 69).

Debajo de estas pinturas, los cuatro Padres de la Iglesia occidental (Fig. 70). Flanqueando la puerta que da al salón Goya están el santo pontífice San Gregorio Magno, que parece escribir inspirado por el Espíritu Santo, y San Ambrosio de Milán, con la mitra de obispo y unas abejas cerca de la boca en alusión a las que según la leyenda, depositaron miel en sus labios cuando era niño<sup>223</sup>. Junto a la ventana de la calle Mayor, San Agustín de Hipona también con mitra, extiende su mano hacia San Ambrosio que fue quien le bautizó, y a la derecha de la ventana que da a la Plaza de la

---

<sup>220</sup> Joseph de la Cruz, N., *Op.cit.*, pp.134-141.

<sup>221</sup> Reau, L. *Op.cit.* Tomo II, Vol.4. p.130. y Joseph de la Cruz, N. *Op.cit.*, pp.28-31.

<sup>222</sup> Joseph de la Cruz, N. *Op.cit.*, p.110.

<sup>223</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, Vol. 3, p. 69.

Villa, San Jerónimo de Estridón, autor de la Vulgata, vestido de cardenal. Todos llevan un libro y una pluma en su mano derecha (salvo San Agustín que solo lleva el libro), símbolo de las grandes obras por las que son recordados.

El frente de la pared que da a la anterior estancia está decorada con las tres Virtudes Teologales (Fig. 71). La figura de la Esperanza está representada por una joven vestida de verde y con un ancla en la mano, símbolo conocido de dicha virtud<sup>224</sup>. Aunque Ripa no cite el ancla como símbolo en su “*Iconología*”, sí se utiliza en algunos emblemas como en el “*Emblematum liber*” de Jean Jaques Boissard (1593)<sup>225</sup> que se refiere a la Esperanza que viene del cielo “*Espes coelo certissima venit*”, esto es, “la esperanza más verdadera es la que viene del cielo”. El ancla también remite a la Epístola de San Pablo a los Hebreos “*Esta esperanza mantiene firme y segura nuestra alma, igual que el ancla mantiene firme el barco...*”<sup>226</sup>. La figura sí se ajusta a Ripa por lo que respecta al color de la ropa<sup>227</sup>. La Fe está personificada en una mujer con los ojos vendados que sostiene un cáliz con la mano derecha y una cruz con la izquierda, símbolos de los dos principales extremos de esta virtud: creer en Cristo crucificado y en el sacramento del Altar<sup>228</sup>. Los ojos vendados simbolizan la aceptación de lo que no podemos ver. Por último, la Caridad está representada por una mujer vestida de rojo con una llama en la cabeza que mientras amamanta a un niño, acoge a otro en su regazo. El color rojo alude a la sangre ya que “*la verdadera caridad se extiende hasta el mismo hecho de verterla*”, como explica Ripa en su “*Iconología*”<sup>229</sup>. La llama representa su corazón ardiente, y su vivacidad nos muestra que no deja nunca de actuar. Los niños remiten a la frase de Cristo: “*lo que a uno de mis pequeños hicisteis, a mí me lo hicisteis*”. Las tres virtudes descansan sobre unas nubes y están enmarcadas por una arquitectura fingida.

---

<sup>224</sup> Castañer López, X. “Iconografía del simbolismo humano femenino en el territorio histórico de Alava: sibyllas, virtudes et “claris mulieribus” Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española, Cuadernos de Arte e Iconografía. Tomo IV, 7-1991.

<sup>225</sup> <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/picturae>

<sup>226</sup> Epístola de San Pablo a los Hebreos, 6.19

<sup>227</sup> Ripa, C. *Op.cit.* Vol.I, p.353-355

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 402.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p.162

Debajo de las virtudes, a cada lado del arco, vemos otros dos retratos al óleo, son los del Rey Carlos II y su esposa Mariana de Neoburgo (**Fig. 72 y Fig. 73**).

Todo el Oratorio está profusamente decorado con cenefas, guirnaldas y floreros muy vistosos, en los que el artista no disminuye el detalle y el cuidado (**Fig. 74**). Actualmente el zócalo de las paredes es de madera pero en su origen fue de azulejos de Talavera.

Al analizar el Oratorio en su conjunto (**Fig. 75**), vemos que ofrece dos lecturas, una cronológica, tomando la vida de la Virgen como base y considerando el oratorio desde el antiguo altar hasta esta última estancia, según la cual vemos primero la Inmaculada Concepción, a continuación la Asunción de la Virgen y por último la Virgen en la Gloria. La segunda lectura es jerárquica: el espacio superior reservado para la representación de las más altas jerarquías celestiales, un poco por debajo los santos y en un nivel terrenal los retratos de los monarcas, dos de ellos, Felipe III y Felipe IV, conocidos impulsores del culto a la Inmaculada.

La admiración que sintió por Lucas Jordán y la relación amistosa que hubo entre ambos durante estos años influyeron sin duda en Palomino y le enriquecieron como artista. El movimiento, los escorzos y la composición unitaria que vemos en las pequeñas cúpulas del Oratorio no están presentes en el Salón de Plenos, aún estilísticamente vinculado a la escuela madrileña. Entre ambos está la llegada de Jordán a la corte y la influencia del italiano en el español es más que evidente. Pero la actividad de Palomino como fresquista no había hecho más que empezar y en su siguiente etapa, en Valencia, tuvo la oportunidad de reflexionar sobre lo aprendido y demostrar sus dotes, en espacios menos angostos que los madrileños.

## **2. El fresco del testero del coro de la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca. 1705.**

El segundo fresco que analizaremos con detalle es el que realizó Palomino en el convento dominico de San Esteban en Salamanca. Cuando emprendió este trabajo, el artista tenía 50 años; habían pasado diez desde los frescos de la Casa de la Villa y cuatro desde su regreso a Madrid después de los grandes frescos de Valencia.

El 13 de mayo de 1705 solicitó licencia de dos meses “...para ir a la Ciudad de Salamanca á negocios de su profesión...”, la firma del mayordomo mayor autorizando la licencia lleva fecha de ese mismo día, según consta en el Archivo General de Palacio<sup>230</sup>. Los negocios a los que se refiere Palomino son las pinturas que realizaría en el frontis del coro de la iglesia del convento de San Esteban de Salamanca, de la Orden de Predicadores.

La iglesia (**Fig. 76 y Fig. 77**), de planta de cruz latina y una sola nave con el coro elevado a los pies, se encuentra estilísticamente entre el Gótico tardío y el Renacimiento. Fue fundada por Fray Juan Álvarez de Toledo, hijo del segundo duque de Alba de Tormes, que en palabras de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, fue “...patrono artístico de primer orden y un mecenas en la más genuina acepción de ese término”<sup>231</sup>. Fray Juan Álvarez de Toledo había realizado el noviciado en el citado convento y aunque fue ordenado sacerdote en Segovia, volvió más adelante como lector de teología. Fray Juan fue nombrado Obispo de Córdoba en 1523 y un año más tarde decidió derribar la antigua iglesia del convento y edificar una nueva, cuya primera piedra se colocó el 29 de junio de 1524. El maestro mayor elegido por el obispo fue Juan de Álava, en realidad llamado Juan de Ibarra<sup>232</sup>, quien había realizado las obras del monasterio jerónimo de San Leonardo en Alba de Tormes por encargo del duque de Alba. Juan de Álava trazó y dirigió la obra durante los primeros años pero Álvarez de Toledo le sustituye, hacia 1533, por el lego dominico fray Martín de Santiago que había trabajado a las órdenes del propio Juan de Álava y gracias a él había aprendido el

---

<sup>230</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

<sup>231</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca*. Centro de Estudios Salamantinos, Salamanca 1987, p.13.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 25.

oficio. Se cree que cuando fray Martín se hace cargo de la obra, se hallaban asentados los cimientos del cuerpo de la iglesia y sobresalían los muros del suelo unos cuantos metros<sup>233</sup>. El lego dominico trabajó en la obra 22 años, hasta 1555 año en que murió, habiendo terminado los seis tramos de la nave con las correspondientes capillas, los muros que se elevan sobre las capillas, el claristorio y la cubrición de las bóvedas. Fray Martín, de acuerdo con Álvarez de Toledo, cambió en parte el proyecto de Juan de Álava, añadiendo delante de la capilla mayor un tramo más de la misma longitud que el crucero, ganado así la iglesia más de 10 metros de longitud. La razón de ser de este tramo era la colocación de una sillería de coro que nunca llegó a llevarse a cabo, colocándose finalmente la sillería en el coro alto a los pies de la iglesia, donde Palomino pintaría su fresco. Las obras de la iglesia finalizaron en febrero de 1610 con un coste total de 54.109.675 maravedies<sup>234</sup>.

Aún faltaban por hacer los retablos, esculturas y pinturas que hoy la adornan, entre ellas la de Palomino en el testero del coro. De esta pintura nos habla Antonio Ponz en su *“Viage de España”* con una lacónica frase: *“El testero del coro lo ocupa todo él una pintura á fresco de Don Antonio Palomino, y representó en ella el Triunfo de la Religión, figura alegórica sobre un carro triunfal, con otras muchas con que expresó su idea”*<sup>235</sup>. Comparando la cita con las que hace de los frescos de Palomino en los Desamparados y los Santos Juanes de Valencia, podemos suponer que ésta de Salamanca no fue tan del agrado del ilustre viajero. Aún así, Palomino sale mejor parado que Churriguera, de cuyo retablo mayor dice Ponz *“...máquina de las muchas que desacreditan nuestros tiempos...”* y del cual sólo destaca el cuadro de Claudio Coello (**Fig. 78**).

Precisamente a Claudio Coello apunta Domingo Iturzaiz como posible contacto entre los dominicos de Salamanca y Palomino. El maestro y mentor de Palomino, había

---

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p.26.

<sup>235</sup> Ponz, A. *Op.cit.*, Tomo XII, Madrid, 1783.

pintado en 1692 el cuadro del martirio de San Esteban para el retablo mayor de la iglesia y en opinión de Iturgaiz, pudo “haber hecho de puente entre la comunidad de dominicos y el nuevo fresquista que estaba despertando en Madrid”<sup>236</sup>. Pero en 1705 Palomino ya no estaba “despertando”, tenía una carrera consolidada y además hacía doce años que había muerto Claudio Coello. Parece más acertada la sugerencia de que el padre Pedro de Matilla ejerciera como intercesor<sup>237</sup>, ya que había sido elegido confesor de Carlos II en 1685 y fue prior del convento de San Esteban. Siendo confesor del rey conocería el ambiente de la corte y no sería extraño que también conociera la reputación y los trabajos de Palomino, o incluso al propio artista.

En cualquier caso, cuando Palomino llega a Salamanca en 1705 lo hace con una sólida reputación como fresquista. De hecho, tras la marcha de Jordán, no tenía rival en España después de la decoración de los Santos Juanes y la basílica de los Desamparados de Valencia.

Se conserva documentación de los pagos que se hicieron por el encargo de la pintura del testero del coro a Palomino, que reproduce Rodríguez G. de Ceballos<sup>238</sup>, y vemos que se pagó a Palomino los 7.500 reales acordados por la pintura, 1500 “*de guantes*”, más otros pagos por diversos conceptos como viajes de ida y vuelta a Madrid, portes de ropa y carruajes.

Basándose en Justo Cuervo, afirma Iturgaiz que la idea y el programa iconográfico del coro le vino sugerida a Palomino por los padres de dicha comunidad, a quienes les pareció conveniente “mandar pintar en dicho sitio la Iglesia Militante y triunfante”<sup>239</sup>. Pero del tratado de Palomino se desprende algo diferente. En la primera parte de este trabajo, cuando hablábamos de la relación de Palomino con Lucas Jordán, se comentó el hecho de que Palomino, en su “*Museo Pictórico*” había relatado, en tercera persona, una

---

<sup>236</sup> Iturgaiz, D. “Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inédita en conventos dominicanos” *Archivo español de arte*, 53:209. Enero/marzo 1980, p. 74.

<sup>237</sup> *Ibidem*.

<sup>238</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. *Op.cit.* (nota 231), p.178.

<sup>239</sup> Iturgaiz, D. *Op.cit.*, p.73. El autor cita a Justo Cuervo, *Historiadores del convento de San Esteban*, t. III, Salamanca 1915.

serie de acontecimientos relacionados con la pintura del fresco de San Esteban (ver apartado 2.1). De la lectura del texto reproducido, se desprende que la idea del fresco procedió del propio Palomino.

La experiencia adquirida en Valencia le debió servir a Palomino para diseñar parte de la composición en el coro de San Esteban, como veremos, define grupos de santos parecidos a los que hiciera allí, aunque introduciendo santos de la orden dominica. A juzgar por los pagos “*de guante*” que recibió Palomino, los padres de San Esteban debieron encontrar el resultado más que satisfactorio.

La superficie a la que se enfrentó Palomino era una amplia pared diáfana, rematada con un arco de medio punto, que ocupa el fondo del coro de la iglesia (**Fig. 79**). Era pues una superficie plana, sin los complejos problemas de perspectiva de las cúpulas. La única limitación a la composición la proporcionaba la curvatura del arco a la que deberían adecuarse las figuras y en las que Palomino tendría ocasión de demostrar su habilidad.

Dice Gaya Nuño referente al fresco de Palomino: “Dado el tema a desarrollar, el Triunfo de la Iglesia, compréndese que Palomino se inclinara por un esquema ya consagrado y sobradamente conocido; el del propio asunto por Rubens...”<sup>240</sup>. Se refiere a uno de los bocetos que pintó Rubens para los tapices de las Descalzas Reales de Madrid sobre el triunfo de la Iglesia. Palomino conocía sin duda dicha pintura ya que nos habla de ella en dos ocasiones, una en su tratado donde dice “...del celeberrimo Pedro Pablo Rubens en los admirables triunfos de la Fé, y de la Iglesia...”<sup>241</sup>, la otra en su biografía de Rubens donde alaba su composición “...en extremo caprichosa y erudita”<sup>242</sup>. Observando la pintura de Rubens (**Fig. 80**) vemos en efecto cierta afinidad en las composiciones, aunque la de Rubens es más dinámica que la de Palomino cuyo carro parece no dirigirse a ningún sitio, a pesar de lo brioso de los caballos. Puede

---

<sup>240</sup> Gaya Nuño, J.A. *Op.cit.*, p.35.

<sup>241</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol II, p. 381.

<sup>242</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p. 156.

deberse a lo excesivamente alargado de su plataforma, o a que haya incluido en ella nada menos que 12 figuras. El conjunto de la composición, al estar repleta de figuras, disminuye la sensación de movimiento. Para este fresco realizó un boceto (Fig. 81), que varía ligeramente, como veremos más adelante, con respecto a la pintura que finalmente realizó<sup>243</sup>. En el boceto se aprecia igualmente esa sensación de estatismo. También hay afinidad, ésta más conceptual que compositiva, entre el fresco de Palomino y el de La Iglesia militante que pintara Luca Giordano en una de las bóvedas de la basílica de El Escorial (Fig. 82), descrito por el propio artista en su “*Parnaso*”, cuando relata la vida del italiano.

La pintura del coro de San Esteban, la detalla el propio pintor en su “*Museo Pictórico*”<sup>244</sup>. También Moya Casals incluye en su biografía sobre Palomino la descripción e interpretación que hace del fresco el padre Correro<sup>245</sup>, en palabras suyas “...erudito dominico del S XVIII”, pero una vez comparadas ambas descripciones, vemos que apenas añade nada la del dominico. Tampoco Gaya Nuño da más explicación que un resumen de lo dicho por Palomino. Ninguno de estos autores analiza con detalle los grupos de personajes, ni identifica por sus atributos a los santos representados, salvo aquellos que identifica el propio pintor.

Basándonos en el texto de Palomino intentaremos profundizar con un poco más de detalle en la iconografía de las figuras y en las posibles fuentes que utilizó. Así empieza la descripción, en el Libro IX que llamó “El Perfecto”, Capítulo XI, del Volumen II de su “*Museo Pictórico*”

*“Siendo el instituto de este sagrado sitio cantar alabanzas á el Criador en esta Militante Iglesia, en representación de las que perennemente cantan en la Triunfante los celestiales coros de los Bienaventurados espíritus, pareció muy á propósito pintar en dicho sitio la Iglesia Militante, y la Triunfante: significando aquélla la congregación, y*

---

<sup>243</sup> El boceto fue adquirido en 1997 por la Generalitat Valenciana y se encuentra actualmente en el Museo de Bellas artes de Valencia. Las diferencias entre el boceto y el fresco se comentan más adelante.

<sup>244</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, p. 479.

<sup>245</sup> Moya Casals, E. *Op.cit.* (Nota2), p. 89.

*unión de todos los fieles que militan debajo de las banderas de Jesucristo: y ésta el premio, que está preparado para los que legítimamente pelean: y para cuya expresión se puso en la parte inferior de este sitio 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; así por ser el que inspira, y dirige la Iglesia; como por ser el autor de la Gracia, para entrar en ella por la puerta del santo Bautismo. Tiene en la una mano el libro misterioso de los siete sellos; y sobre este libro está la Custodia con el Sacramento de la Eucaristía, por estar representados en los siete sellos los misterios, y sacramentos de la Iglesia, y ser éste el mayor, y el que por antonomasia se llama el Sacramento. En la otra mano tiene el estandarte de nuestra redención, que es la Cruz, donde nuestro Redentor acabó de perfeccionar esta segunda Eva, emanando de su costado los siete Sacramentos, que con los evangelios, y demás misterios, componen, y hermocean místicamente la Iglesia Católica, Esposa dilectísima suya; y junto a la Cruz tiene un libro abierto, donde se leen estas palabras: Liber Generationis Iesu Christi, por ser con las que comienza el nuevo testamento; y está sentada sobre una piedra cuadrada, como la ciudad santa de Jerusalén.”*

Poco se puede añadir a esta descripción de Palomino, que es muy detallada y se ajusta completamente a lo pintado (**Fig. 83**). La Iglesia militante está representada por una carroza, dice Palomino, en alusión a la misteriosa cuadriga de Zacarías y nos remite al libro de dicho profeta, a la octava visión<sup>246</sup>, en la que se describen cuatro carros tirados, uno por caballos rojos, otro por negros, el siguiente por blancos y el último por tordos. Este pasaje del libro de Zacarías fue utilizado en la bula de canonización de Santo Domingo del año 1234. En ella se compara a los caballos rojos con los mártires que vertieron su sangre, a los negros con los monjes benedictinos, a los blancos con los frailes de la orden cisterciense y de Fiore y a los tordos con las órdenes de frailes Predicadores y Menores.

Dice así la bula:

---

<sup>246</sup> Zacarías, 6.

*“Después de las tres cuadrigas (de Zacarías) con diferentes significados, una cuarta, tirada por caballos robustos y de variado color. Son las legiones de los Frailes Predicadores y Menores, con jefes elegidos para llevarlos a la par al combate”<sup>247</sup>.*

Más adelante Palomino hará referencia directa a la relación entre estos caballos y la Sagrada Religión de los Predicadores, según el oficio de San Vicente Ferrer, de la Orden de Predicadores.

Para la figura de la Iglesia Palomino utiliza como fuente iconográfica, como en otras ocasiones, la *“Iconología”* de Cesare Ripa. Lleva la figura ocho atributos, varios de los cuales los encontramos descritos por Ripa para la figura de la Religión: la capa fluvial, el libro de los evangelios, la cruz, la paloma del espíritu santo y la piedra cuadrada<sup>248</sup>. Otros dos atributos, la custodia y la tiara los vemos representados en la citada pintura de Rubens, la última de ambas, también en el fresco de Luca Giordano de la basílica de El Escorial, que describe así Palomino: *“En la bóveda tercera, que cae hacia la parte del Colegio, se pintó el Triunfo de la Iglesia Militante, que en carro triunfal majestuoso, asistida del espíritu Divino (como lo fue desde lo primitivo de su ser) enriquecida de sus dones, fertilizada de sus frutos, ilustrada de sus doctrinas, y verdades, acompañada de la Fe, Esperanza y Caridad, y de las demás virtudes, reforzada con los sacramentos, de hermoso rostro, como de su cabeza Cristo, vestida, y coronada con los ornamentos pontificios; va representando en la Silla apostólica la majestad suprema de los vicarios de Cristo, sobre todas las majestades de la Tierra; ahuyentando con sus sacras , y divinas luces las horrorosas tinieblas de la herejía, y las oscuridades de los vicios, y descubriendo el verdadero camino del Cielo”<sup>249</sup>*. La descripción se ajusta a la Iglesia militante que pinta Palomino, lo que nada tiene de extraño, si tenemos en cuenta que Palomino estuvo junto a Jordán durante la realización de los frescos.

En cuanto al último atributo que acompaña a la Iglesia, el libro de los siete sellos descrito en el Apocalipsis de San Juan, lo emplea Palomino por su simbolismo

---

<sup>247</sup> La bula ha sido consultada en el recurso electrónico: <http://curia.op.org/es/index.php/biblioteca>.

<sup>248</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol II, pp.259-263.

<sup>249</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p.506.

eucarístico<sup>250</sup>, junto con la custodia. En una nota, al hablar del libro, indica Palomino: “*Rupert. 4. Sup Apocal*”<sup>251</sup>; es decir, se ajusta a las interpretaciones que sobre el Apocalipsis hizo Ruperto de Deutz, monje benedictino considerado uno de los teólogos más importantes del siglo XII, conocido por sus escritos e interpretaciones de la Biblia, entre ellos el del Apocalipsis. También Ripa menciona el libro de los siete sellos en su descripción de la Sabiduría Divina<sup>252</sup> y pudo servir de inspiración a Palomino.

Continúa Palomino:

*“A un lado, en la parte superior, está la Verdad, con un sol en la mano, de cuyos rayos, y del Espíritu Santo se ilumina. Y a el otro lado está 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 incontrastables baluartes de su doctrina; y defendiéndola de sus enemigos con los fulminantes cañones de sus plumas”*

La figura de la Verdad, descrita más adelante con detalle, no la vemos acompañando a la Iglesia en la pintura de Rubens ni en la de Lucas Jordán, pero sí en un grabado de Adrian Collaert y Philip Galle sobre un dibujo de Martín de Vos que ha sido puesto en relación con la pintura de Rubens<sup>253</sup> (**Fig. 84**). El grabado forma parte de un conjunto de cuatro titulados “*La Divina carga de los tres estados*”, publicados en 1585-1586. En dicho grabado se ve a la Verdad y a la Fe acompañando a la Iglesia, representada por un hombre. La Verdad lleva el torso desnudo y un sol como distintivo y se sienta junto a la Iglesia. El carro va tirado por la Prudencia representada por una serpiente, la Modestia por una Paloma y la Humildad por un cordero.

La figura del Santo Tomás de Aquino (**Fig. 85**) nos muestra al dominico muy joven, llevando además de la pluma y el libro, una doble cadena de oro sobre la esclavina, que

---

<sup>250</sup> En el Apocalipsis, refiriéndose al Cordero aquel que era el único digno de abrir el libro, se dice “*Eres digno de tomar el libro y abrir sus sellos porque fuiste degollado y compraste para Dios con tu sangre hombres de toda raza, lengua, pueblo y nación*”. Es habitual la representación de la Eucaristía mediante la figura de un cordero recostado sobre el libro de los siete sellos en alusión a este pasaje del Apocalipsis.

<sup>251</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol II, p.550.

<sup>252</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol II, p. 282.

<sup>253</sup> Pérez Martínez, H. *et al*, *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*, Ed. El Colegio de Michoacán A.C., 2002, p. 127.

alude a la “*Catena Aurea*”, una de sus obras más importantes. Lleva también el sol radiado, entre las dos cadenas, símbolo de la luz de la verdad difundida por su doctrina, atributos habituales del santo a partir de la Contrarreforma<sup>254</sup>.

Sigue Palomino:

*“Acompaña también la Virtudes morales, Prudencia, Justicia, Fortaleza, y Templanza, como raíz de la integrales, 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, como se verá adelante.*

*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 las 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, como partes tan integrales de esta mística Esposa. Y hacia la proa del carro se miran las Virtudes teologales más adelantadas, como que se encaminan directamente a Dios; y especialmente la Caridad, que es la que permanece en la patria, y la que guía, y dirige esta cuadriga, por ser la que encamina todas nuestras buenas obras a el último, y verdadero fin. Delante de éstas se mira la Devoción, excitándolas a la del Rosario; y la Esperanza está asida del que tiene en la mano el glorioso Patriarca Santo Domingo, señalando a la Virgen, de quien recibió este singular favor, animándolas, para que por medio de la devoción del sagrado Rosario, aspiren los fieles de la Iglesia militante, a lograr la suma felicidad de la bienaventuranza en la Jerusalén triunfante.*

*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”*

En este fragmento nos habla el pintor de las Virtudes que acompañan a la Iglesia y aunque es más adelante cuando explica con detalle cada una de ellas, aquí analizaremos la posición que ocupan en el carro, ya que Palomino parece haberlas jerarquizado en función de su importancia con respecto a la Iglesia<sup>255</sup>. Junto a Santo Tomás vemos a las cuatro cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, y en la parte delantera del

---

<sup>254</sup> Pérez Santamaría, A. “Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino” Revista virtual de la fundación universitaria española, Cuadernos de arte e iconografía / Tomo III - 5. 1990.

<sup>255</sup> Ni Gaya Nuño, ni Moya Casals hacen valoraciones al respecto.

carro van las teologales, la Caridad guiando a los caballos, acompañada de la Fe y la Esperanza, junto con la Devoción (Fig. 86 y Fig. 87). Es decir, el artista antepone las virtudes teologales a las cardinales en la dirección o guía de la Iglesia, como es lógico. Observando las figuras vemos que contrasta mucho el estatismo de las virtudes cardinales, con la actividad que despliegan las teologales y la Devoción: la Caridad va dirigiendo el carro mientras cuida del niño, la Esperanza está sujetando el rosario en una postura forzada, y la Devoción alentando al resto. Palomino sitúa a las virtudes teologales en el carro por delante de las cardinales, por ser estas virtudes esenciales para la Iglesia, las que ordenan las acciones del hombre a Dios y además, en su colocación parece seguir a Santo Tomás quien, en su *“Summa Theologiae”*, establece una jerarquía de las virtudes, basándose en las palabras de San Pablo en la primera Carta a los Corintios: *“Y ahora permanecen la fe, la esperanza, y la caridad, estas tres: empero la mayor de ellas es la caridad”*<sup>256</sup>. Así sitúa Palomino a las virtudes: delante la Caridad dirigiendo el carro ya que, en opinión del santo, en cuanto al “orden de perfección” es la primera y fundamento de todas las virtudes teologales, pero en cuanto al “orden de generación” la Fe precede a la Esperanza y ésta a la Caridad, por eso coloca la Fe por encima de las otras dos<sup>257</sup>.

El fundador de la Orden de Predicadores, Santo Domingo de Guzmán (Fig. 88) está representado en el centro de la composición, señalando a la Virgen mientras sostiene, ayudado de la Fe, el Rosario que según la tradición le reveló la Virgen una noche estando en oración, como arma poderosa para salvar almas. No lleva el Santo las azucenas que le caracterizan, aunque sí la estrella, que según la leyenda, vio su madre antes de su nacimiento<sup>258</sup>. Un angelote le sostiene la cruz patriarcal flordelisada de la Orden Dominicana. La Devoción lleva su propio rosario de oro, pero acerca su mano al Rosario que lleva Santo Domingo, señalándoselo al resto de las virtudes como advirtiéndoles de la importancia del mismo. Confirma también en este fragmento el

---

<sup>256</sup> Corintios 13:13.

<sup>257</sup> Santo Tomás de Aquino, *“Summa Theologiae”* vol.III, parte II-II.

<sup>258</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, vol. 3, p.394.

simbolismo de la cuadriga y la orden de Predicadores y añade el de la misma cuadriga con los cuatro evangelistas, citando como fuente, en una nota, a San Agustín en su “*Ciudad de Dios*”.<sup>259</sup>

Por último, nos habla de una tarjeta que lleva un chiquillo en el que aparecen una granada y una campana (Fig. 89) y en una nota<sup>260</sup> nos remite a Pierio Valeriano, en su “*Hieroglyphica, siue De sacris Aegyptiorum aliarumque gentium literis commentarii*”, pero la nota es errónea ya que no se trata del Libro 45 de de esta obra sino del Libro 54, en el que dice Valeriano: “*Punicum malum tintinabulo adiectum*”. *Punicum malum* o *malum granatum* es el nombre en latín de la fruta de la granada, que Valeriano interpreta como símbolo de un pueblo reunido o de un grupo de gente reunida en un lugar, con cuya unión se defienden, como la granada que reúne bajo su piel multitud de granos, así la Iglesia agrupa los fieles. El tintinabulo o *tintinnabulum* es el nombre en latín de la campanilla que anunciaba la proximidad del Papa durante las procesiones en la Edad Media<sup>261</sup>. El tintinábulo es también una campana que daba la Santa Sede a las iglesias que estaban vinculadas al Papa. La frase puede traducirse como “*la granada se une a la campana*”. En el Éxodo al hablar de los ornamentos sacerdotales aparece también una referencia a las granadas y las campanillas: “*ita ut tintinnabulum sit aureum et malum punicum: rursusque tintinnabulum aliud aureum et malum punicum*” que se traduce como “*Y en sus orlas harás granadas de azul, púrpura y carmesí alrededor, y entre ellas campanillas de oro alrededor. Una campanilla de oro y una granada, otra campanilla de oro y otra granada, en toda la orla del manto alrededor*”. La tarjeta va coronada con las armas pontificales: la Tiara y las llaves.

Continúa Palomino con la explicación:

---

<sup>259</sup> Dice palomino en su nota “*Quadrige Dei sunt quatuor Evangelista*”, *Laur. & Aug. De Civ. Dei. 32.*, es decir, “los cuatro evangelistas son la cuadriga de Dios”.

<sup>260</sup> La nota de Palomino dice: “*Punicum malum tintinabulo adiectum*”. *Pier. Val. Lib. 45. pag 127.*

<sup>261</sup> La campana, también se hacía sonar en las iglesias por la antigua creencia de que su tintineo alejaba a los demonios.

*“Delante de este carro se miran atropelladas de los caballos tres figuras, que representan la Ignorancia, el Error, y la Herejía, que rabiosa se morderá las manos, viendo su ruina, rasgados sus papeles, y los falsos dogmas de sus libros.*

*Síguese a esta delineación de la Iglesia Militante, la descripción de la triunfante, 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 del Sumo Bien por el entendimiento, elevado con el lumbre de gloria, para tocar objeto tan improporcional, y distante de sus fuerzas naturales: de cuya unión, y posesión en esta innumerable multitud de bienaventurados, resulta la Jerusalén, o Iglesia triunfante, que se describe en la parte superior de este sitio.*

*Y respecto de que el objeto especificativo de esta felicidad suprema es el mismo Dios, se pondrá la Trinidad Santísima en lugar eminente, sobre un trono de nubes, asistido, y sostenido de variedad de espíritus angélicos; y a la mano derecha estará María Santísima intercediendo por los viadores de este mundo, y por la exaltación de su Iglesia ;a el otro lado San Juan Bautista, como privilegiado entre los nacidos: a María Santísima sigue el coro de las vírgenes, y a Cristo el de los apóstoles, a el Bautista el de los mártires, donde ocupa lugar preeminente, y cercano a el Trono del Señor, el glorioso protomártir San Esteban intercediendo por esta religiosa familia, como titular, y tutelar suyo. Síguese el coro de los confesores, y entre éstos, y los mártires, aquellos santos de esta sagrada Religión, que han obtenido estos gloriosos timbres, y asimismo los naturales de esta ilustrísima ciudad, y universidad celeberrima; lo restante acompaña variedad de ángeles en coros de música, y en otros actos de reverencia, y culto a su Criador, y otros con palmas y laureolas, para coronar a los que legítimamente han peleado, y triunfado en la militante Iglesia.”*

Comienza Palomino esta parte de la descripción hablándonos de las figuras de la Ignorancia, el Error y la Herejía, pero es más adelante cuando las explica con detalle. Aquí sólo diremos que estas figuras son recurrentes en las representaciones de triunfos de la Iglesia, junto con las de los vicios, valga como ejemplo la pintura de Rubens ya mencionada. En ella vemos como la Iglesia arrastra al Error y la Ignorancia y aplasta bajo sus ruedas al Odio, la Discordia y la Maldad. También al comentar el fresco de la Iglesia Militante de Jordán en el Escorial, dice Palomino en su “*Parnaso*”:

*“...los vicios, y los errores abatidos, las herejías, y heresiarcas ahuyentados, y fugitivos, como las tinieblas de la luz”<sup>262</sup>.*

Sigue con la descripción de la Iglesia Triunfante, representada en la zona superior del fresco, con la Santísima Trinidad en el centro. La composición recuerda a la que hiciera en Los Desamparados de Valencia, de la que casi es una reproducción, como lo será, con alguna pequeña variación, la que haga en la cartuja de Granada. La disposición triangular de la trinidad, los ángeles en escorzo que llevan la cruz a Cristo y la Virgen y san Juan Bautista, seguidos de su cohorte de santos y mártires, tienen idénticos ademanes y posturas. También los angelitos que llevan la esfera a los pies de Dios Padre (**Fig. 90 y Fig. 91**)

Esta repetición de ideas es lo poco que se le puede reprochar al artista porque, en realidad, la composición es muy equilibrada y reparte los papeles de cada uno de forma acertada, aunque la sensación de espacio abierto está más lograda en Los Desamparados.

Como dice Palomino, a mano derecha está la Virgen con un coro de vírgenes y santas (**Fig. 92**) entre las que podemos ver, inmediatamente detrás de ella a dos mártires, una de ellas Santa Catalina de Alejandría, empuñando su espada. Les siguen dos santas de la orden dominica, Santa Rosa de Lima con su corona de flores, y Santa Catalina de Siena con sus atributos habituales<sup>263</sup>, la corona de espinas y el corazón en la mano, donde se aprecian los estigmas de la pasión. Les siguen María Magdalena con su pomo de perfume y Santa Teresa de Jesús, doctora de la Iglesia, con su hábito de carmelita y la pluma en la mano.

Detrás de Cristo están los apóstoles (**Fig. 93**) algunos muy difuminados al fondo, pero otros con sus atributos claramente expuestos. Vemos a la izquierda a Santiago el mayor con su característico bordón de peregrino, San Pablo, con la espada y San Andrés, con

---

<sup>262</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol.III, p. 506.

<sup>263</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, vol. 3, p.286.

la cruz en aspa. Un poco por delante Bartolomé con el cuchillo de su martirio y al fondo Simón con una sierra, instrumento con el que lo torturaron. Siguen Matías con la lanza y San Judas Tadeo, con una maza, San Juan evangelista con la pluma en su mano diestra y San Pedro con el gesto de juntar las manos, arrepentido.

Siguiendo a San Juan Bautista vemos a San José con la vara florecida, a su lado, ligeramente por debajo, San Agustín de Hipona con la capa pluvial sobre su hábito oscuro y detrás San Francisco de Asís con los estigmas en su pecho (**Fig. 94**). Entre San Francisco y San José, por detrás, aparece la figura de un franciscano, San Antonio de Padua. Las posiciones de estos tres santos han variado con respecto al boceto que hizo Palomino. En aquél, a San Juan Bautista le sigue San Francisco, quien tiene a su derecha a San Antonio y queda detrás de ellos San José. Un poco más a la derecha (**Fig. 95**) vemos al beato dominico Enrique Suso, conocido por ser ferviente defensor del nombre de Jesús, llevando un estandarte en las manos con el monograma IHS<sup>264</sup>. Al lado del beato vemos a San Vicente Ferrer con su hábito dominico y el gesto de su mano que le identifica. Por delante de ellos vemos otra fila de santos dominicos, la encabeza San Antonino de Florencia (**Fig. 96**), arzobispo de dicha ciudad. Está representado con una balanza en la mano en la que pesa unas frutas y un papel, iconografía habitual del santo, que alude uno de sus milagros más conocidos<sup>265</sup>. A su lado (**Fig. 97**), San Jacinto de Polonia, fundador de varios conventos, representado con una custodia en una mano y una figura de la Virgen y el niño en la otra, ya que de él cuentan que cuando la ciudad de Kiev era asediada por los tártaros realizó el milagro de atravesar con unos compañeros el río Dnieper, llevando un copón y una imagen de la Virgen, sin mojarse los pies y dejando sobre el agua una huella imborrable<sup>266</sup>. Delante de San Jacinto, dándonos la espalda, vemos a un dominico que lleva la palma con tres

---

<sup>264</sup> Desde el principio de la cristiandad, la *nomina sacra* (nombre sagrado) de Jesucristo, se abrevia de varias formas, una de ellas es IHS, transliteración al latín de la abreviatura del nombre griego de Jesús: *Ihsoys* o *Ihcoyc*.

<sup>265</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, Vol.3, pp-107-108. Según la leyenda del santo, un limosnero le llevó unas frutas, esperando que el santo le diera una buena propina, pero éste le dijo "que Dios te lo devuelva", el hombre murmuraba descontento y el santo, haciendo traer una balanza, colocó en platillo las frutas y en la otra un papel con las palabras "*Deo gratias*" y pesó el papel más que las frutas.

<sup>266</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, Vol.4, p.137.

coronas, con la que habitualmente se muestra a San Pedro Mártir de Verona, representando las coronas su condición de confesor, mártir y virgen<sup>267</sup>. Por delante de San Pedro Mártir se ve el perfil de San Pio V, Papa dominico conocido por su fervor en el rezo del Rosario y por cuyos rezos, dicen, se obtuvo la victoria de Lepanto<sup>268</sup>.

Encima de este grupo, algo difuminados, vemos a varios mártires con palmas, al lado de ellos, San Guillermo de Aquitania, vestido de soldado y con el yelmo, uno de sus atributos más conocidos<sup>269</sup>. Por encima de este grupo vemos cuatro figuras, dos de ellas muy difuminadas pero aún reconocibles por los símbolos de sus martirios. Se trata de Santa Victoria, que lleva una flecha y San Acisclo con una espada, mártires cordobeses de época romana y patronos de la ciudad de Córdoba. La inclusión de estos santos debe interpretarse como un gesto sentimental de Palomino hacia su tierra natal, con la que siempre mantuvo vínculos. Las otras dos figuras, más nítidas, son San Lorenzo con la parrilla y San Sebastián con la flecha **(Fig. 98)**

Por debajo de San Juan Bautista vemos a San Esteban protomártir con el libro de los evangelios y las piedras de su lapidación. Ocupa un lugar importante en la composición por ser titular del convento **(Fig. 99)**.

Los ángeles de los que habla Palomino están efectivamente por todas partes, en atrevidos escorzos que recuerdan, como los de Valencia, los que pintara Jordán. Palomino aprovecha hasta el lugar más recóndito del medio punto para situar ángeles, angelotes y querubines que se adaptan a la curvatura, en un *horror vacui* que domina toda la composición **(Fig. 100)**

Continúa Palomino con la descripción de las virtudes y figuras simbólicas que acompañan a la Iglesia Militante:

---

<sup>267</sup> Fray Juan Interián de Ayala, *Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Publicado por Joaquín Ibarra, 1782, Tomo II, Libro VII, Capítulo VII, p. 377.

<sup>268</sup> Información extraída del recurso electrónico: <http://www.dominicos.org/grandes-figuras/santos/san-pio-v-papa>

<sup>269</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, Vol.4.p. 64.

“LA VERDAD:

*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.*

*Represéntase desnuda, por denotar la sencillez, y pureza de la verdad, sin artificio, ni ficción alguna: por lo cual dice Séneca, que la verdad es una simple oración.*

*Tiene el sol en la mano, así porque la verdad ama la luz, y la claridad; como porque mira a Dios, que es el verdadero Sol, y es la misma Verdad, como lo dijo Cristo Señor nuestro.*

*El libro abierto, demuestra las ciencias, donde se estudia, y acrisola la verdad, y la palma significa su fortaleza: porque así como la palma no cede a el peso, antes se opone a él: así la verdad, no cede a el peso, antes se opone a él: así la verdad, no cede a su contrario; pues aunque muchos la impugnen, siempre resplandece, y queda triunfante: como se ve en tantos invencibles mártires, que por defensa de la Verdad evangélica, han derramado su sangre, adornando con repetidas palmas, y laureolas la militante Iglesia.*

*Tiene a sus pies el globo terrestre, así porque desprecia las cosas terrenas, y caducas, por aspirar a las celestes, y eternas: como por haber nacido de la tierra, según el Profeta Rey”*

La figura de la Verdad se ajusta completamente a la descripción de Ripa en su “Iconología”<sup>270</sup>, a pesar de que Palomino en sus notas sólo menciona en el tercer párrafo al italiano como referencia. Todos los detalles que complementan a la figura están descritos por el italiano: el sol en su mano, el libro, que apenas se ve en el fresco de Palomino y el globo terrestre. El único detalle ligeramente distinto es que Palomino, al hablar de la desnudez de la “hermosa doncella”, dice que debe estar “honestada con algún velo”; Ripa no menciona nada al respecto. La figura de la Verdad es muy fornida y Palomino ha forzado su postura de forma que los pechos apenas sean visibles. El propio artista, en el tomo II de su “Museo Pictórico”, explica cómo han de representarse las figuras femeninas y las masculinas para que estén de acuerdo con el decoro, la honestidad y el recato tal como lo manda la Iglesia, y cita entre otros textos el

---

<sup>270</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol. II, pp. 391-392.

Expurgatorio del Supremo Tribunal de la Santa Inquisición. Tres páginas dedica a este aspecto de la pintura y concluye con el siguiente párrafo que de alguna forma resume sus ideas al respecto: “...se debe hacer distinción entre lo desnudo y lo deshonesto, y mucho más de lo lascivo. Y que se pueden pintar las historias sagradas con aquellos desnudos, que las tiene ya recibidas la Iglesia Nuestra Madre, y la costumbre cristiana: procurando siempre usar de toda la industria posible, para honestar el desnudo, en los casos precisos, especialmente en la mujeres: ya con el cabello, ya con algún cendal (si lo admite la historia) ya buscándole la actitud, y contorno más modesto, o ya encubriendo parte de la figura, con otra que se le anteponga.”<sup>271</sup> . Parece claro que Palomino optó en esta ocasión por buscar la “actitud y el contorno más modesto”.

Continúa con la descripción de las Virtudes morales (**Fig. 86**):

#### “DESCRIPCION DE LA PRUDENCIA

*La Prudencia se representa en una matrona con dos rostros, de los cuales el posterior es de anciano: se está mirando a un espejo, y tiene una sierpe rodeada a un brazo.*

*La Prudencia es una virtud, que 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 anciano, con que mira el pasado; y en la anterior el otro con que ordena lo presente, y previene lo futuro, regulando sus acciones con el espejo.*

*La sierpe es símbolo de la Prudencia, porque cuando recela algún riesgo, resguarda la cabeza cercándola con repetidas vueltas, y lazos de su cuerpo, para defender la virtud vital, y animal, que principalmente en ella reside. Y así nos enseña, que por resguardar la virtud, hemos de exponer a los golpes de la fortuna cualesquiera otras cosas, por muy estimadas que sean, que ésta es la verdadera Prudencia: por lo cual dijo Cristo Señor nuestro, que seamos prudentes, como las serpientes.”*

La figura de la Prudencia se ajusta igualmente a la descripción de Ripa<sup>272</sup> en todos sus detalles: los dos rostros, el espejo y la serpiente, con idénticas referencias y citas, incluida la final que se refiere al evangelio de San Mateo “*sed prudentes como las serpientes y sencillos como las Palomas*”<sup>273</sup>, de la que Palomino erróneamente dice en

---

<sup>271</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, pp. 263-264.

<sup>272</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol.II, p. 233.

<sup>273</sup> Mateo 10.16.

una nota que se refiere al evangelio de San Marcos. En el grabado de Martín de Vos la serpiente, simbolizando a la Prudencia, es uno de los tres animales que arrastran el carro de la Iglesia.

*“JUSTICIA*

*La justicia está 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: se viste de blanco, porque el juez debe ser limpio, sin mancha de soborno, ni de propio interés; o pasión, que pueda torcer la rectitud de la Justicia: lo cual demuestra también la flamma, que siempre se encamina a lo alto, sin que baste diligencia alguna para torcer su natural impulso; y así la Justicia ha de estar siempre recta, sin torcerse por respetos humanos ni fines siniestros, mirando siempre a Dios que es la verdadera Justicia.*

*Las fasces consulares eran entre los romanos la insignia de los magistrados, que llevaban los lictores; y el peso, y la espada, es para pesar y medir el castigo, según el mérito de la causa.”*

La figura de la Justicia, como aclara Palomino en una nota, se ajusta completamente a lo dicho por Ripa en su *“Iconología”*, salvo en un detalle: el italiano dice que la mujer que representa a la justicia debe llevar los ojos vendados, aludiendo a que la Justicia no debe dejarse llevar por los sentidos, que son enemigos de la razón<sup>274</sup>. Quizá Palomino ha querido evitar repetir este atributo, también de la Fe, por la proximidad de ambas figuras en la composición.

La siguiente figura es la Fortaleza, de ella dice Palomino:

*“LA FORTALEZA*

*Una mujer armada, vestida de color leonado, con el brazo izquierdo abraza una columna; y en la mano derecha muestra sostener una lanza.*

*Pónese armada, para demostrar, que ha de estar apercebida para resistir los embates de la fortuna con ánimo constante; lo cual demuestra también el color leonado; porque el león entre los egipcios era símbolo de la fortaleza.*

*Abraza la columna, así porque ésta es la más fuerte de las partes del edificio; como por ser la que sostiene el peso de las demás, y ser para eso instituida.*

---

<sup>274</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol II, p. 9.

*La lanza demuestra, que no sólo 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”*

Sigue, como las anteriores, la descripción de Ripa<sup>275</sup>, sólo difiere en la frase que Palomino introduce al final cuando habla de la lanza, y que el italiano no menciona, “*Vim vi repellere licet*”, que se traduce como “es lícito repeler la fuerza con la fuerza”, y deriva de una antigua ley romana cercana al concepto actual de “defensa propia”, es decir, una justificación de la violencia si esta se lleva a cabo para repeler una agresión previa.

Continúa con la Templanza:

*“LA TEMPLANZA*

*Se representa en una mujer con cingulo en la mano, según aquel texto: Sint lumbi vestri praecincti; y en la otra un freno, para denotar, que la templanza ha de corregir, y enfrenar los desórdenes de nuestros apetitos, y pasiones.”*

Para esta figura sigue la descripción de la Templanza que hace Ripa<sup>276</sup> en lo que respecta al freno, pero no menciona el italiano el cingulo en su “*Iconología*” al hablar de dicha virtud, aunque curiosamente, al hablar de la Modestia dice: “*Va ceñida la Modestia con un cingulo de oro, porque ya en las sagradas escrituras con dicho cingulo se simbolizan la Templanza y la Modestia*”<sup>277</sup>. Palomino, aunque nos habla de él, en el fresco no pinta el cingulo. La frase que cita refiriéndose a él está extraída del evangelio de San Lucas, como explica en una nota: “*Sint lumbi vestri praecincti, et lucernae ardentes in manibus*”, que significa “estén ceñidos vuestros lomos y las lámparas encendidas”<sup>278</sup>; ceñidos, se entiende, en alusión al cingulo.

---

<sup>275</sup> Ripa, C. *Op.cit.* Vol. I, p. 437.

<sup>276</sup> *Ibidem*, Vol. II, p. 353.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>278</sup> Lucas 12, 35

La ausencia de este atributo puede explicarse atendiendo al final de la descripción del fresco, donde Palomino, como veremos, explica que por motivos de la composición y las posturas de las figuras, estas pueden carecer de algunos de los “*símbolos o insignias*” pero que teniendo alguna se le suponen las demás.

Continúa ahora con las virtudes Teologales (**Fig. 87**):

“*LA FE*

*Se Representa en 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 acto de moverse con diligencia. Demuéstrase actuosa, y diligente, por denotar, cuan necesario es el obrar, junto con el creer. Pues como dice el Apóstol Santiago, la fe sin las obras, está muerta; y con ellas se vivifica, y perfecciona.*

*Ela caliz se le puso, por representación del Sacramento eucarístico: el cual es misterio de Fe: *Mysterium Fidei*; y por lo mismo tiene los ojos vendados, porque la fe sólo ha de creer, no ver, ni examinar, que eso no sería fe sino evidencia. Y el libro cerrado demuestra la Escritura Sagrada, donde se encierran los misterios de la Fe católica”*

Esta figura ya la había representado Palomino en el Oratorio de la Casa de la Villa y lo hará más adelante en la Cartuja de Granada, en todas ellas con los ojos vendados. En Madrid llevaba además de la venda en los ojos y el cáliz, una cruz, y en Granada el libro de los Evangelios, como hace aquí en Salamanca, en cuyo lomo podemos leer las palabras *Biblia Sacra*. Es una representación habitual de la Fe, descrita por Ripa en su “*Iconología*”, aunque el italiano no habla de una venda sino de un velo<sup>279</sup>.

La mención al Apóstol Santiago se debe a las palabras de Santiago el Menor (Epístola II, 26) donde viene a decir que a la fe hay que unir las acciones para que sea verdaderamente eficaz, por eso, muchas veces se representa la figura de la Fe como una mujer de pié. Palomino dice que en su fresco se muestra “en acto de moverse con

---

<sup>279</sup> Ripa, C. Op.cit., Vol. I, p. 406.

diligencia” aunque viendo la figura, que lleva los ojos vendados, esa diligencia que pretende Palomino no está tan clara.

La siguiente Virtud es la Esperanza:

*“ESPERANZA*

*Una hermosa doncella, vestida de verde, coronada de flores de almendro, la mano derecha sobre el corazón, los ojos levantados a el cielo, y en la mano siniestra un áncora.*

*El vestido verde, denota el verdor de las hierbas, que dan esperanza a las mieses; así como la flor del almendro anuncia también los frutos con mas anticipación que otra.*

*El áncora se le pone, por ser instrumento de seguridad, para obviar los accidentes, que pueden perturbar la esperanza en la dilación del bien que se desea; por eso pone los ojos en el cielo, porque este, es el sumo bien, a que aspira, con los afectos de su corazón significados por la mano en el pecho.”*

Esta figura también se ajusta a lo que dice sobre la Esperanza Ripa en su *“Iconología”*<sup>280</sup>: el color verde, las flores. La Esperanza ya la había representado en el Oratorio de la Casa de la Villa también vestida de verde y con un áncora.

Sigue con la descripción de la Caridad:

*“LA CARIDAD*

*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 tiene una flamma.*

*La caridad es un hábito de la voluntad infuso de Dios, que nos inclina a amarle, como a nuestro último fin, por Sí mismo, y a el prójimo por Dios, como a nosotros mismos. Y así el corazón ardiendo, y la flamma sobre la cabeza, demuestran el amor en Dios; y el abrazar a el chicuelo el amor del prójimo, dirigido también a Dios, según lo que dijo Cristo Señor nuestro: Quod uni ex minimis meis fecistis, mihi fecistis.*

*El color rojo del vestido, por la semejanza con el color de la sangre, denota, que hasta la efusión de la sangre, y sacrificio de la vida, se ha de extender la verdadera caridad, según dijo el Apostol: Maiorem Charitatem nemo habet, quam ut animam suam ponat quis pro amicis suis”*

---

<sup>280</sup> *Ibidem*, pp. 353-355.

Todos los atributos de la figura los encontramos en Ripa<sup>281</sup>: el color rojo, la llama, el chicuelo y el corazón ardiendo, pero éste último no lo llega a pintar Palomino, la mano de la mujer está ocupada con las riendas de la cuadriga y, como en el caso del cingulo, puede que Palomino lo suprimiera, considerando suficientes el resto de atributos para identificar claramente a la figura.

La Primera cita que hace sobre las palabras de Cristo es del evangelio de San Mateo: “*Quod uni ex minimis meis fecistis, mihi fecistis*”, es decir, “*lo que a uno de mis pequeños hicisteis, a mi me lo hicisteis*”<sup>282</sup>. La segunda es del evangelio de San Juan: “*Maiorem Charitatem nemo habet, quam ut animam suam ponat quis pro amicis suis*”, que significa “*nadie tiene mayor amor que el que da su vida por los amigos*”<sup>283</sup>

La última de las virtudes que describe Palomino es la Devoción:

*“LA DEVOCION*

*Una hermosa doncella, modestamente vestida, hincada de rodillas, con una flamma sobre la cabeza, y un rosario en la mano.*

*Es la devoción (según el Doctor Angélico) una voluntad pronta y dispuesta, para obrar lo que sea del servicio de Dios. Por eso tiene la flamma sobre la cabeza, porque todos sus pensamientos se dirigen a Dios, como la llama, que siempre se dirige a lo alto; y pónese de rodillas, por ser ésta la postura más apta para los ejercicios de devoción; y asimismo con el rosario en la mano, por ser éste en lo exterior el medio más significativo de la devoción.”*

La figura de la Devoción no se ajusta completamente a la descripción de Ripa, quien en su “*Iconología*” dedica un espacio muy breve a dicha figura y no menciona la llama<sup>284</sup>. Cuando habla de la Religión, sí la describe con una llama, dice: “*con el fuego se muestra la pura y sincera devoción de nuestra mente, dirigida hacia Dios, lo que es cosa apropiada y conveniente al sentir religioso*”<sup>285</sup>. La postura de rodillas y el rosario

---

<sup>281</sup> *Ibidem*, pp.161-164.

<sup>282</sup> Mateo 25.45.

<sup>283</sup> Juan 15.13.

<sup>284</sup> Ripa, C. *Op.cit*, Vol.I, p. 277.

<sup>285</sup> *Ibidem*, Vol.II, p. 260.

las describe el italiano pero para la figura de la Oración<sup>286</sup>. En realidad la Devoción, la Religión y la Oración son figuras redundantes en la misma idea, por ello, sus símbolos se entrecruzan.

A continuación explica Palomino los vicios (Fig. 101):

*“LOS SIETE ANIMALES QUE SIMBOLIZAN LOS VICIOS*

*Para la Soberbia el pavo, para la Avaricia el lobo, para la Lujuria la cabra, para la Ira el oso, para la Gula el avestruz, para la Envidia el perro y para la Pereza la tortuga.”*

En una nota nos indica el artista que sus fuentes han sido Plinio con su *“Historia Natural”* y Pierio Valeriano en sus *“Hieroglyphica...”*. Algunos de los animales escogidos por Palomino se asocian tradicionalmente con el vicio que aquí representan, como la cabra, la tortuga, el lobo, el pavo o el oso, pero otros son un poco más confusos, como el perro al que se asocia muy frecuentemente con la Fidelidad y aquí se hace con la Envidia. De hecho, consultando las fuentes que nos cita Palomino, vemos como Plinio en sus comentarios sobre el perro comienza relacionándole con la Fidelidad<sup>287</sup>.

Los comentarios de Plinio para las avestruces ofrecen una amplia información sobre sus costumbres, que se asocian con varios comportamientos: se las considera símbolo de la Ignorancia, por la forma como intentan esconderse ocultando la cabeza, también de la Crueldad por la forma como tratan a sus crías y de la Justicia por la forma de sus plumas. Una prueba de lo variado de estas simbologías es que el propio Ripa asocia estas aves con: la Justicia, con el Olvido del amor hacia los hijos y por fin con la con la Voracidad, la Avidez, la Digestión y la Gula, porque dicen que come hasta el hierro y lo digiere.

---

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>287</sup> *“Historia Natural”* de Cayo Plinio segundo, Impreso por Luis Sánchez en Madrid 1624. Edición digital 2007, procedente de la UCM.

En cualquier caso las figuras de los animales no son las de factura más afortunada en el fresco, si exceptuamos los caballos. Según dice Palomino los vicios están siendo destruidos y avasallados por las virtudes “*en la parte inferior del carro van atropellados de sus ruedas*”, pero no vemos ningún atropello, más bien parece que están tranquilamente descansando bajo el carro.

Termina Palomino su explicación con las figuras de la Ignorancia, el Error y la Herejía, que están pisoteando los caballos (**Fig. 102**):

*“LA IGNORANCIA*

*Una mujer con rostro deforme, y carnoso, coronada de adormideras, caminando descalza en campo lleno de abrojos, y espinos, vestida suntuosamente de oro, y piedras preciosas: cuya moralidad se aleja de entender bastante.”*

*“EL ERROR*

*Un hombre tosco en habito 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.”*

*“LA HEREJÍA*

*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 siniestra un libro medio abierto, de donde se ven salir áspides; y con la mano derecha estará en acto de arrojar algunos, solicitando introducir sus infernales sectas.”*

Las tres siguen casi al pie de la letra las descripciones de Ripa<sup>288</sup> y poco se puede añadir, salvo destacar entre ellas la figura de la Herejía que responde, en sus ademanes y en la expresión de su rostro, al objetivo del artista, mostrando un espantoso rostro que contrasta con la belleza serena de algunas de las Virtudes, así como la del Error, que resuelve con una postura elegante, a pesar de lo que representa.

Concluye Palomino con la advertencia, ya comentada, a cerca de la posible falta de alguno de los símbolos mencionados:

---

<sup>288</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol. I, pp. 503, 348 y 474 respectivamente.

*“Y se advierte, que aunque en algunas de las sobredichas figuras morales, por causa de la composición del historiado, y de algunos actos, que ejercitan, no se vean todos sus símbolos, o insignias; teniendo algunas, se supone tener las demás, que por la dicha razón se ocultan.”*

Podemos concluir que este fresco de Palomino, realizado después de las dos grandes obras de Valencia, si bien no las desmerece, no llega a su altura ni compositivamente ni estéticamente. En primer lugar, en la parte inferior de la composición, no consigue la sensación de movimiento a pesar del brío de los caballos, quizá por la longitud del carro, por el estatismo de los animales bajo el mismo o por la cantidad de figuras. En la parte superior de la composición la sensación aérea, de espacio abierto, que hay en Los Desamparados no se deja ver aquí, salvo quizá en la parte que corresponde a los apóstoles. Aún así hay figuras muy logradas y con gran sentido escenográfico que desvían astutamente la mirada del espectador, como la figura de Santo Domingo, las virtudes Teologales y la espléndida cuadriga (**Fig. 103**), que restan importancia a los pequeños defectos. Casi puede decirse que Palomino se ha planteado el fresco como un escenario de un teatro en el que los protagonistas ejecutan su papel brillantemente, pero algunos de los personajes secundarios y figurantes desmerecen el todo. Es una visión muy dentro de los esquemas del Barroco, en la que no se le puede negar el gran despliegue de erudición que demostró en el desarrollo y la elaboración del conjunto. Su concepción general y los detalles están plagados de referencias teológicas y emblemáticas, llenas de alegorías y simbolismos.

Además de la pintura del frontis del coro y aprovechando la estancia de Palomino en Salamanca, los padres del convento le encargaron los dos óleos que adornan uno de los retablos colaterales de la Iglesia, el dedicado a Santo Tomás de Aquino. Uno de ellos representa la Gloria de Santo Tomás, y otro de menor tamaño y forma ovalada representa a Santo Tomás y San Agustín dialogando. Hay en la iglesia otros tres cuadros más del artista: uno de Nuestra Señora, otro de Santa Osanna y el último de Santa Rosa de Lima.

En Salamanca deja Palomino también un discípulo o seguidor, Antonio Villamor, a quien Palomino en su modestia, llamaba competidor<sup>289</sup>. Villamor, sin estar al nivel de Palomino aunque no se le pueda negar cierta calidad, pinta el arco de la Capilla del Rosario y las paredes de la Capilla del Cristo de la Luz de la misma iglesia de San Esteban.

### **3. El fresco de la cúpula del Sagrario de la Cartuja de Granada. 1712**

El último fresco de Palomino que analizaremos es el que pintó en la Cartuja de Granada, siete años después de la realización del fresco de San Esteban de Salamanca.

En dos ocasiones pidió Palomino licencia para ir a la Ciudad de Granada, la primera en 1703, llamado por el cabildo de la catedral granadina para pintar la cúpula de la capilla mayor, proyecto que nunca llegó a realizarse<sup>290</sup>. La segunda licencia es de 1712, “*para pasar a la ciudad de Granada por término de seis meses...para pintar al fresco la cúpula de la Real cartuja de aquella ciudad*”<sup>291</sup>. Es un encargo de los cartujos granadinos para pintar la capilla del Sagrario. La tramitación del encargo puede seguirse con detalle gracias a once cartas conservadas en el Archivo Histórico Nacional, dirigidas por fray Francisco de Bustamante a fray Francisco de San José en el último trimestre de 1711<sup>292</sup>.

La Cartuja de Granada (**Fig. 104 y Fig. 105**) se comenzó a construir a principios del siglo XVI a iniciativa de los monjes de la cartuja del Paular, aunque la decisión de fundar un nuevo monasterio es muy anterior, de enero de 1459, a propuesta del prior del monasterio del Paular don Fernando de Villafranca. La muerte del prior fue la causa de que el proyecto quedara paralizado 47 años, hasta 1506, año en que se reactiva el asunto y comienzan los cartujos a buscar un emplazamiento adecuado, encargando de la

---

<sup>289</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. *Op.cit.* (231), p. 138.

<sup>290</sup> Sobre este proyecto no realizado remito al punto 4 de la Parte I del trabajo.

<sup>291</sup> Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio. Fondo personal, caja 784.

<sup>292</sup> León Tello, F.J. y Sanz Sanz, M.V. *Op.cit.*, p.110.

tramitación al padre don Juan de Padilla. En un primer momento se eligió un lugar cercano a la ciudad de Zamora, pero “no permaneció la obra por no ser à propósito el sitio, y por algunas diferencias e inconvenientes”<sup>293</sup>. Puesto Juan de Padilla en contacto con el Gran capitán Don Gonzalo Fernández de Córdoba y su mujer Doña María Manrique, éstos decidieron hacer donación de unos terrenos cerca de la ciudad de Granada en una zona en pendiente, en el alto del Pago de Ainadamar, lugar en el que: “Había en él defendido de los Moros, quando poseían à Granada, Don Gonzalo de Cordova con milagroso valor; y así deseaba quedára en él una casa à Dios consagrada”<sup>294</sup>. La intención del Gran Capitán era hacer también en el monasterio su lugar de enterramiento y puso gran interés en el asunto, haciendo donación además de dos huertas la de Alcudia de Ainadamar y la de los Bencerrajes, en diciembre de 1513<sup>295</sup>. Obtenida la licencia real y del Arzobispo de Granada, el padre Don Juan de Padilla tuvo que volver a su cartuja y quedó encargado de las obras fray Alonso de Ledesma, quien hizo las trazas y dio comienzo a las obras en 1515, pero tras la visita del nuevo prior de la Cartuja del Paular para supervisar la zona se tomó la decisión de cambiar de lugar por las dificultades del terreno y la falta de seguridad, ya que al parecer tres monjes habían sido degollados por los moriscos<sup>296</sup>. Cambiaron los terrenos por los que actualmente ocupa, situados más abajo en la falda del cerro, una zona llana conocida como Cármenes de Ainadamar, de terrenos fértiles y bien regados, famosos desde la época musulmana como lugar de recreo, en la que la construcción sería menos complicada. Obtenidas nuevas licencias en 1517 comenzaron las nuevas obras, primero las cuatro celdas de la zona occidental y la capilla, hasta que en 1526 cerraron el claustro y pusieron los cimientos de la iglesia. En 1545 se cambió el título de la cartuja que era Nuestra Señora de Jesús por el actual de la Asunción de Nuestra Señora. Las obras siguieron avanzando según las trazas que diera fray Alonso de Ledesma, que se

---

<sup>293</sup> De Valles, J. *Primer instituto de la Sagrada Religión de la Cartuja. Fundaciones de los conventos de toda España*. Ed. M. Barceló. Barcelona, 1792, p. 347.

<sup>294</sup> De Valles, J. *Op.cit.*, p. 347.

<sup>295</sup> Orozco Díaz, E. *La Cartuja de Granada: iglesia y monasterio*. Ed. Caja de Ahorros de Granada, Granada 1972, p. 3.

<sup>296</sup> Balaguer, V. *Los frailes y sus conventos*. Ed. Llorens Hermanos, 1851, Tomo II, p. 137.

ciñó a las normas constructivas del resto de las cartujas según el modelo de la Casa Madre de Grenoble. Primero se construyó el Capítulo de legos, luego el Refectorio y después el Capítulo de monjes, aún de trazas góticas (Fig. 106) En 1603, Juan Sánchez Cotán fue a profesar como lego a la cartuja de Granada y realizó allí una importante labor pictórica que se ha convertido en uno de los conjuntos de pintura monástica más importantes de la época. Además de la importante serie de lienzos que se conservan en la propia cartuja, también realizó al fresco un trampantojo, en la sala “de profundis”, simulando una arquitectura que enmarca un lienzo del propio artista (Fig. 107). También pintó una cruz con la misma técnica en el refectorio, que el propio Palomino alaba al hablar de Sánchez Cotán en su “*Parnaso*”.

La iglesia (Fig. 108) se levanta mediado el siglo XVII, y aunque se diseña con cuatro torres<sup>297</sup>, sólo se levantará una. El sagrario o Sancta Sanctorum se construyó en 1710, por orden del prior don Francisco de Bustamante, quien encarga la obra a Francisco Hurtado Izquierdo. Es la pieza cuya cúpula decoró Palomino y presenta un completo programa iconológico que en opinión de Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos debió idear el propio pintor<sup>298</sup>. En realidad los monjes habían empezado a construir el Sagrario en 1702, pero hubo que derribar la mayoría de lo hecho por ellos y encargar el trabajo a Hurtado Izquierdo, que por aquel entonces era maestro mayor de la catedral de Córdoba, por lo que debió compaginar ambos trabajos. Fue una obra muy costosa, que sobrepasó los presupuestos iniciales, llegando a costar 500.000 reales<sup>299</sup>.

El Sagrario se encuentra ubicado al fondo de la cabecera de la iglesia, tras su retablo mayor, un altar-baldaquino, obra también de Hurtado Izquierdo, hecho en madera dorada que deja entrever el Sagrario tras un cristal (Fig. 109).

---

<sup>297</sup> José de Vallés en su obra “*Primer instituto...*” (nota 293), cuando aún no estaba terminada la iglesia dice de ella: “...*siendo la materia de su fábrica una especie de mármol pardo, que tira a jaspe, con cuatro torres hermosísimas...*”

<sup>298</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. *Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja*, Estudios sobre literatura y arte, dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz, [s.l.]: [s.n.], 1979, p. 103.

<sup>299</sup> Orozco Díaz, E. *La Cartuja de Granada: el sagrario*. Ed. Caja de Ahorros de Granada, Granada 1972, p. 3.

El hecho de conservar las Formas Consagradas en las iglesias era una costumbre antigua que provenía del canon que se establece en el Concilio de Nicea mediante el cual los enfermos y moribundos no podían ser privados del sacramento de la eucaristía. Los diáconos tras la misa llevaban las especies consagradas a las casas de los ausentes y a la vuelta debían guardar lo sobrante en un habitáculo especialmente destinado a ello, que en occidente se llamó *secretarium* o *sacrarium*. Pero los Transparentes y Sagrarios que actualmente conocemos, no obedecen a esta necesidad. Son figuras que tienen su origen remoto en la necesidad de mostrar la Sagrada Forma a los fieles, como reacción contra las herejías que, a principios del siglo XIII, negaban la presencia real de Cristo en la Eucaristía<sup>300</sup>. El hecho de mostrar la Sagrada Forma y su contemplación se hizo primordial con el tiempo para los fieles, que esperaban ansiosos el rito de la elevación durante la misa (algunos abandonaban el templo inmediatamente después ya que consideraban el resto de la ceremonia irrelevante). Con el tiempo se fueron instituyendo la fiesta del Corpus y devociones como las Cuarenta Horas<sup>301</sup>. En el periodo Barroco, todos estos actos y ceremonias creados alrededor de la Sagrada Forma y el Sacramento de la Eucaristía hicieron de Sagrarios y Transparentes, uno de los espacios religiosos con iconografía más rica y elaborada.

Los Transparentes y Sagrarios de las catedrales estaban hechos para exhibir la Sagrada Forma y permitir su culto, ya que en ocasiones era difícil de ver por los fieles debido a las diferentes elementos que se habían ido levantando en el templo. Los Sagrarios cartujanos tenían la misma función, aunque tuvieron una génesis diferente, por las peculiaridades de las reglas monásticas, siempre colocados por detrás de la capilla mayor y comunicados por una abertura. Acerca del origen del Sagrario cartujano Rodríguez G. de Ceballos ofrece una interesante hipótesis. Apunta en primer lugar que *“su existencia y ubicación son neta y exclusivamente españoles. Los templos cartujanos*

---

<sup>300</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A, *Op.cit.* .(nota 298), p. 95.

<sup>301</sup> Las Cuarenta Horas fue uno de los servicios eucarísticos más populares durante la Contrarreforma, consistía en velar durante cuarenta horas una de las formas consagradas durante el Jueves Santo, como si fuera el cuerpo de Cristo que permaneció sepultado esas horas. Después se devolvía al altar mayor y se presentaba al pueblo, como símbolo de la Resurrección.

*del resto de Europa no parece que tuvieran Sagrario*<sup>302</sup>, y señala que la antigüedad de estos sagrarios en España está acreditada por ejemplo en la Cartuja de las Cuevas en Sevilla de 1436 en la de Aniago en 1441. Su hipótesis se basa en las propias peculiaridades de los monjes cartujos, de su forma de vida monástica, en parte en común y en parte reclusos en sus celdas, en lo que denominan la “*solitudo cellae*”. Según Rodríguez G. de Ceballos “los cartujos españoles, combinando el culto medieval tardío al Santísimo públicamente expuesto con su peculiar inclinación a la soledad de la celda, habrían edificado una suerte de celda simbólica, la primera celda del monasterio, para Jesucristo sacramentado, oculto ya de por sí bajo las especies eucarísticas pero, además hurtado a la vista del público, como el cartujo mismo, en el sagrario tras el retablo y el altar mayor”<sup>303</sup>.

Es en ese espacio sagrado por excelencia, donde Palomino, ya en plena madurez como artista y como persona, pues contaba 57 años, realizó el fresco que él mismo explica, con relativo detalle, en su “*Museo pictórico*”<sup>304</sup> y en el cual fue asistido por José Risueño, pintor y escultor granadino<sup>305</sup>.

Pero la iconografía del fresco de la cúpula del Sagrario pintada por Palomino no debería estudiarse sola, sino en una visión de conjunto del espacio en el que se encuentra, ya que tanto en lo arquitectónico como en lo escultórico y pictórico hay una adecuación total, un “*bel composto*”, quizá en parte conseguido por las buenas relaciones de los artistas que intervinieron a quienes les unían lazos de amistad y de mutuo reconocimiento: Hurtado Izquierdo como arquitecto, Palomino como pintor, José Risueño pintor y escultor y José de Mora y Duque Cornejo como escultores<sup>306</sup>. La iluminación tenue que aportan los óculos de cúpula y la ventana inferior, la calidad de los materiales empleados y el estado de conservación, casi perfecto, contribuyen a crear

---

<sup>302</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. *Op.cit.* (nota 298), p. 101.

<sup>303</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>304</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II, p. 489.

<sup>305</sup> Gaya Nuño, J.A. *Op.cit.* (Nota 22), p. 57. y Orozco Díaz, E. *Op.cit.* (nota 298), p. 6.

<sup>306</sup> Gaya Nuño, J.A. *Op.cit.* (Nota 22), p. 57.

esa atmósfera de obra de arte total que sobrecoje y no se puede dejar de admirar, independientemente de las creencias religiosas del que observa (Fig. 110).

El propio Palomino concluye la explicación del fresco diciendo “*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...*”<sup>307</sup>. Así pues parece que el artista no se está refiriendo únicamente a la cúpula sino al sagrario como conjunto.

La fuente iconográfica que utiliza es, como en otras ocasiones, la “*Iconología*” de Cesare Ripa. Además, como en la Cartuja del Paular años más adelante, utilizará la *Psalmodia Eucarística* de Melchor Prieto, ilustrada con estampas grabadas que, como señala Rodríguez G. de Ceballos, fueron utilizadas como base por Palomino, al menos en dos de las pinturas de las paredes del Sagrario<sup>308</sup>.

Analizaré la iconografía de la cúpula siguiendo las palabras del propio Palomino, intentando profundizar en los detalles que no mencionó en su “*Museo pictórico*” pero sí pintó en el Sagrario.<sup>309</sup>

Así comienza Palomino la explicación de su idea para la pintura de la cúpula de la capilla del Sagrario de la Cartuja de Granada, en el Libro IX que llamó “El Perfecto”, Capítulo XII, del Volumen II de su “*Museo Pictórico*”:

“*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, con algunos serafines a el pie de dicha Custodia, la cual estará puesta sobre el globo terrestre, según aquel texto: Qui possuit prodigia super terram; y este globo le tendrá sobre sus hombros (como sagrado Atlante de este místico cielo) el glorioso Patriarca San Bruno, según prosigue el texto: Quoniam ego sum Deus, exaltabor ingentibus & exaltabor in terra; y estará el santo arrodillado sobre una nube refulgente, acompañado de ángeles, y serafines; y a los lados del Santísimo estarán dos postrados, con alusión a aquellos, que dice Isaías; y asimismo otros serafines, que formaran un círculo, o corona en la parte superior*”

---

<sup>307</sup> Palomino, A. *Op.cit.*, Vol. II. p. 493.

<sup>308</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A, *Op.cit.* (nota 298), p.106.

<sup>309</sup> Ni Orozco Díaz ni Gutiérrez de Ceballos describen con detalle el fresco, se limitan a mencionar las explicaciones que hace el propio Palomino en su “*Museo Pictórico*”.

Observando lo pintado por Palomino (**Fig. 110**), vemos efectivamente en el centro de la cúpula la custodia sobre el globo terrestre y no se puede dejar de pensar en el escudo de los Cartujos: una cruz sobre la esfera terrestre y debajo las palabras: “*stat crux dum volvitur urbis*” que se traducen como “*la tierra gira pero la cruz permanece*”. Si asimilamos el cuerpo de Cristo a la Hostia consagrada asimilamos la cruz a la custodia (**Fig. 111**). La incorporación de este símbolo al escudo cartujano es del siglo XIX, pero según López Campuzano se encontraba ya en la Heráldica de la Gran Cartuja. Su sentido no es otro que resaltar “*la universalidad de la redención de Cristo que se extiende a todos los hombres de todos los tiempos*”<sup>310</sup>. Siendo la exaltación de la Sagrada Forma el motivo de la composición puede entenderse que a través de la Eucaristía se produce la salvación de la humanidad. Los querubines que pinta Palomino sustituyen a las estrellas del escudo que también forman una corona y representaban a los cartujos fundadores.

Una representación muy parecida, la esfera del mundo con la custodia encima, fue la escogida para la decoración del Sagrario de Porta Coeli pintada en 1784 por Luis Antonio Planes<sup>311</sup> (**Fig. 112**).

Pero a la figura de la esfera hay que añadir la de San Bruno como “*sagrado Atlante*” que la lleva sobre sus hombros (**Fig. 113**). Aunque desconocemos la fuente exacta de la que partió Palomino, esta asociación de un personaje de la mitología con uno cristiano no es nueva. En los emblemas a los que tan aficionado era el artista hay innumerables ejemplos en los que se ve este tipo de asociaciones. La explicación está en el propio carácter de la orden cartuja, que se dedica a la vida contemplativa, basada en la soledad y la meditación. Su contribución a la humanidad, es por medio de la oración con la que intentan salvar al mundo, a la raza humana, representada en la esfera terrestre. La responsabilidad y trascendencia de este acto hace que al cartujo se le vea

---

<sup>310</sup> López Campuzano, J. “Aportaciones a la iconografía de San Bruno”. *Anales de Historia del Arte*, nº7, UCM, Madrid 1997.

<sup>311</sup> Déniz Yuste, H. y Mayo Escudero, J. “Los Sagrarios Cartujanos Españoles” *Analecta Cartusiana*, 2003, p. 86.

como al Atlas de la mitología, encargado de sostener la bóveda terrestre, tarea ardua que realiza en solitario y sin descanso, como los cartujos.

Dice San Bruno en una de sus cartas, durante su estancia en Calabria, retirado del mundo en soledad y meditación: *“Aquí, por el esfuerzo del combate, concede Dios a sus atletas la esperada recompensa: la paz que el mundo ignora y el gozo en el Espíritu Santo”*<sup>312</sup>; y un poco más adelante exhorta a escuchar los consejos divinos y cita a Mateo: *“venid a Mi todos los que andáis cargados y agobiados y yo os aliviare”*<sup>313</sup>. Conociendo lo riguroso que era Palomino en sus planteamientos iconográficos y los estudios de Teología que había realizado, bien pudo conocer estas cartas de San Bruno e inspirarse en ellas.

Continuando la descripción, las frases en latín a las que hace referencia son de los Salmos, como el propio artista indica en sus notas, el Salmo 45, en el que se ensalza a Dios como refugio y fortaleza de su pueblo: *“Qui possuit prodigia super terram”*,<sup>314</sup> que se traduce como *“el que llena la tierra de estupores”* y *“Quoniam ego sum Deus, exaltabor ingentibus & exaltabor in terra”*,<sup>315</sup> que significa *“sabed que yo soy Dios, excelso sobre las naciones, sobre la tierra excelso”*. Ambas enfatizan el poder absoluto de Dios sobre los hombres, simbolizado en la colocación de la custodia sobre la esfera terrestre<sup>316</sup>.

En este pasaje habla de los ángeles, refiriéndose como él mismo indica en sus notas, al libro de Isaías: *“vi al Señor sentado en un trono excelso y elevado y sus haldas llenaban el templo. Unos serafines se mantenían erguidos por encima de él; cada uno tenía seis alas: con un par se cubrían la faz, con otro par se cubrían los pies, y con el otro par aleteaban”*<sup>317</sup>

---

<sup>312</sup> Carta de San Bruno a Raúl Le Verd, preboste del Capítulo de Reims.

<sup>313</sup> Mateo 11.28.

<sup>314</sup> Salmos 45.9.

<sup>315</sup> Salmos 45.11.

<sup>316</sup> Recuerda esta imagen a otro pasaje de la Biblia en la que se habla de la Tierra como escabel: *“Así dijo Yahvé: los cielos son mi trono y la Tierra, el escabel de mis pies”*, Isaías 66.1.

<sup>317</sup> Isaías 6.2.

Pinta Palomino ocho ángeles, dos sosteniendo las nubes, cuatro rodeando a San Bruno y dos más orando a los lados de la esfera terrestre, con la mirada baja.

Continúa la descripción de Palomino:

*“Más arriba estará el trono de la Trinidad Santísima, acompañado también por ángeles, y serafines, y a la mano derecha estará la Reina de los Angeles: Adstitit Regina a dextris tuis, a quien seguirá el coro de la vírgenes: Adducuntur Regi Virgines post eam, que siguen a el Cordero immaculado Cristo Señor nuestro en el Sacramento Eucarístico: Quae sequuntur agnum, &c.”*

Ocupa la Trinidad el centro de la cúpula (**Fig. 114 y Fig. 115**), con composición triangular: la paloma en el centro, Cristo a la izquierda, con la cruz, y Dios Padre a la derecha, con una mano sobre otra esfera terrestre más pequeña, llevada esta vez por un angelote que hace el papel de pequeño atlante. En la mano que tiene sobre la esfera lleva el cetro que pone sobre la tierra, exactamente como pintara a Dios Padre en el fresco de San Esteban de Salamanca. Palomino parece jugar con la idea de la Santísima Trinidad y el dogma de la transustanciación, asimilando la custodia a la cruz y ahora al cetro, con lo que se asimila la Sagrada Forma al cuerpo de Cristo y al mismo Dios Padre.

Pinta Palomino a la Virgen coronada, también muy parecida a las que pintó en Salamanca y Valencia, con idéntico escorzo y ademanes, y vuelve a utilizar en su descripción los Salmos, el 44<sup>318</sup>: *“Adstitit Regina a dextris tuis”*,<sup>319</sup> esto es *“a tu diestra una reina”*, y *“Adducuntur Regi Virgines post eam”*<sup>320</sup>, *“es llevada ante el rey, vírgenes tras ella”*.

Las Vírgenes van coronadas de flores y llevan palmas en las manos (**Fig. 116 y Fig. 117**). Algunas muestran también atributos que nos permite reconocerlas: Santa Águeda con los pechos cortados en la bandeja, Santa Apolonia con la tenaza en la que se puede ver un diente, Santa Inés con el cordero, Santa Bárbara con la torre, Santa Catalina de

---

<sup>318</sup> Este salmo se interpreta como un canto de amor de las bodas del Rey Mesías con Israel (la Iglesia) y la liturgia amplía la alegoría a la Virgen y a las Vírgenes.

<sup>319</sup> Salmos 44.10.

<sup>320</sup> Salmos 44.15.

Alejandría con la espada y la rueda dentada y quebrada, a sus pies la cabeza de el emperador Maximino, quien la mandó ejecutar<sup>321</sup>. Hay otras de atributos de más difícil interpretación, como la que lleva un cántaro que puede ser Santa Fotina la “buena samaritana” que habló con Cristo en la fuente, se convirtió y dejó el cántaro a sus pies, muriendo mártir después de predicar la fe en Cristo<sup>322</sup>. La última de las vírgenes en el extremo derecho del grupo es Santa Lucia, con una aguja con los ojos ensartados en ella, forma en la que a veces se ha representado a la Santa<sup>323</sup>.

Continúa Palomino:

*“A el otro lado estará el sagrado Precursor San Juan Bautista, a quien seguirá el coro de profetas, patriarcas, anacoretas, y solitarios.*

*En la parte superior se pondrá el coro de los sagrados apóstoles (Sedebitis super sedes duodecim iudicantes);y lo restante se ocupará con otros santos mártires, y confesores, y algunos de la religión cartujana, y otros naturales de estos reinos de Castilla.”*

El sagrado Precursor, como le llama Palomino (**Fig. 118**), aparece señalando hacia arriba y lleva una vara en la que ondea una cartela con las palabras “*ECCE AG...*”, es el comienzo de “*Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi*”, es decir, “*este es el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo*”<sup>324</sup>, cita bíblica habitual en su iconografía por ser él quien primero aplicó a Jesucristo la prefiguración del cordero Pascual. Detrás del Bautista (**Fig. 119**) un anacoreta con el torso desnudo, San Pablo Ermitaño, con un salterio en la mano. Detrás de San Pablo Ermitaño está San Antonio Abad del que se puede atisbar la tau en azul en su hábito. Le siguen dos santos que podrían ser San Roberto de Molesmes, fundador de la orden del Cister, con hábito blanco de su orden, y San Francisco de Paula, fundador de la orden de los Mínimos<sup>325</sup>,

---

<sup>321</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, vol.3, p. 277.

<sup>322</sup> La escena del pozo de Jacob, relatada en el evangelio de San Juan, ha sido tradicionalmente representada con la Samaritana sosteniendo un cántaro junto a Cristo en el pozo. El cántaro es pues un atributo claro de esta santa y dado que según la tradición, murió mártir, parece razonable identificar la figura con ella.

<sup>323</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, vol.4, p.269

<sup>324</sup> Juan 1. 29.

<sup>325</sup> Para interpretar esto he seguido el trabajo de García Mahiques (nota 91), dado que Palomino agrupa algunos santos de forma parecida en aquellos frescos de Valencia y en estos de Granada.

con hábito oscuro. Los dos llevan el báculo de fundadores. Les sigue un santo difícil de identificar al no llevar más atributo que un palio sobre sus hombros y que podría ser san Basilio el Grande, obispo, confesor y Doctor de la Iglesia; y detrás de él San Francisco de Asís (**Fig. 120**), fundador de la primera orden de San Francisco u Orden de los Frailes Menores, que muestra uno de sus estigmas en el pecho. Por debajo de ellos, sentados, otros dos santos anacoretas también con salterio. Uno de ellos es San Onofre, con cetro y corona, símbolo de su pretendido origen real<sup>326</sup>. A continuación dos santas con hábito blanco y toca oscura corta que representan seguramente a dos santas o beatas de la orden Cartuja. Pueden ser Santa Roselina de Villeneuve, priora de Celle-Roubaud y la beata Beatriz de Ornacieux, conocida por su amor a la Cruz, ellas son las santas cartujas más conocidas. Un poco por delante del grupo está Santo Domingo de Guzmán con el hábito dominico y sus característicos lirios.

Habla después Palomino de los Apóstoles y cita a San Mateo: “*Sedebitis super sedes duodecim iudicantes*”<sup>327</sup>, que significa, “*os sentareis también vosotros en doce tronos para juzgar a las tribus de Israel*”; y así los pinta, sentados, unos delante y con los atributos claros y otros detrás, apenas esbozados y sin atributos visibles (**Fig. 121**). Se puede distinguir a San Pedro, que con las llaves en la mano encabeza el grupo, seguido de San Pablo, con la espada, San Mateo, con una lanza, símbolo de su martirio y Santiago el mayor, con el bordón de peregrino y una concha. Al final del grupo los únicos apóstoles con atributos son San Judas Tadeo, con una maza, y San Andrés con la cruz en aspa, los instrumentos de sus martirios.

Siguiendo en sentido contrario a las agujas del reloj vemos un grupos de hombres y mujeres santos, algunos arrodillados, otros sentados que van detrás de San José, que lleva como atributo la vara florecida (**Fig. 122**); se trata de la parentela de Cristo, en un grupo similar al que pintara en los Desamparados. Detrás de José dos mujeres, la más anciana Santa Ana, la más joven podría ser María de Cleofás, madre de Santiago el

---

<sup>326</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, vol.4, p.461.

<sup>327</sup> Mateo 19.28.

menor y de José, hermana de la Virgen y su consuelo durante la muerte de su hijo siguiendo el evangelio de San Juan<sup>328</sup>, aunque al no llevar ningún atributo se hace difícil saber a quién quería representar Palomino. Detrás de ellas está San Joaquín, que señala con un dedo al centro de la cúpula, como indicando a los personajes que están por debajo, y parecen ajenos al esfuerzo de San Bruno. Detrás de San Joaquín están Santa Isabel y San Zacarías, los padres del San Juan Bautista, primo de Cristo.

Debajo de Santa Ana vemos (Fig. 123) a San Pedro Nolasco con el escudo de la Orden de la Merced de la que fue fundador. Lleva en la mano unos grilletes por estar esta orden dedicada a la redención de cristianos cautivos. A su lado con hábito oscuro, San Ignacio de Loyola, fundador de los Jesuitas; va portando un estandarte con las letras IHS, monograma del nombre de Jesús utilizado como símbolo de la Compañía, aunque oficialmente no forme parte de su escudo. A dicho monograma se le fueron añadiendo complementos iconográficos como la cruz que descansa sobre la H, de esta forma lo usaba San Ignacio en su sello y en el encabezamiento de sus cartas, por eso se le representa a menudo con él bordado en la ropa, en un estandarte o en una custodia<sup>329</sup>. Al lado de San Ignacio está San Antonio de Padua, con el libro de los Evangelios, sobre el que está sentado el niño Jesús, imagen muy popular del santo<sup>330</sup>. Lleva unos lirios en su mano derecha, símbolo de pureza.

Debajo de esta nube vemos otro grupo de personajes, éstos del Antiguo Testamento (Fig. 124). A la izquierda el Rey David vistiendo sus galas reales, a su lado un personaje anciano y barbado que debe ser Moisés a juzgar por lo que lleva en la mano: un pergamino en el que podemos leer “*Comeditis festinantes Agnus exod 12*”. Son en efecto palabras extraídas del Éxodo, del pasaje de la institución de la Pascua en el que Yahvé ordena a Moisés y Aarón que las familias del pueblo de Israel sacrifiquen un cordero y utilicen su sangre para marcar sus hogares y después lo coman:

---

<sup>328</sup> “Cerca de la Cruz de Jesús estaba su madre, con María, la hermana de su madre, esposa de Cleofás...” (Juan 19.25)

<sup>329</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, vol. 4, p.102.

<sup>330</sup> *Ibidem*, vol. 3, p.127.

*“Sic autem comedetis illum: renes vestros accingetis, calceamenta habebitis in pedibus, tenentes baculos in manibus, et comedetis festinanter; est enim Pascha Domini!”*

que se traduce:

*“Así lo habéis de comer: ceñidas vuestras cinturas, calzados vuestros pies, y el bastón en vuestra mano; y lo comeréis de prisa. Es Pascua de Yahveh”<sup>331</sup>*

Enlazando así Palomino la Eucaristía, representada en la Sagrada forma del centro de la composición, con la Pascua judía.

Al lado de Moisés un hombre con indumentaria de guerrero, que sostiene en la mano izquierda una espada, representa a Gedeón, héroe de Israel que venció a los madianitas. A su lado, con los ojos vendados y ya sobre el haz de leña que le identifica, vemos a Isaac desnudo para el sacrificio. El anciano que está a su lado con las manos apoyadas en una vara podría representar al padre de Isaac, Abraham y la mujer del fondo la esposa de éste, Sara.

Aún queda sitio bajo esta nube para otro grupo. Por una parte cuatro santas con tocas oscuras y hábitos que parecen de Carmelitas y Dominicas (**Fig. 125**) entre las que se puede distinguir a Santa Teresa de Jesús, doctora de la Iglesia, con la mirada mística dirigida hacia arriba y en ademán de escribir sobre un libro con la pluma que sostiene en su mano derecha. A su derecha, coronada de flores la dominica Santa Rosa de Lima. Detrás de Santa Teresa, Santa Gertrudis con bordón y un corazón en la mano<sup>332</sup>. La santa que está de espaldas al lado de Santa Teresa y lleva un crucifijo, bien podría ser ésta Santa Catalina de Siena dominica terciaria y también Doctora de la Iglesia.

A la izquierda de este grupo, ya enlazando con el de anacoretas y solitarios que siguen a San Juan Bautista, vemos dos figuras femeninas vestidas como ermitañas, debajo del rey David. Una de ellas es María Magdalena, con su característico pomo de perfume en

---

<sup>331</sup> Éxodo 12.11

<sup>332</sup> Reau, L. *Op.cit.*, Tomo II, Vol. 4, p. 29.

la mano, la otra, con gesto místico abraza una cruz, ajena a lo que está ocurriendo, podría ser Santa M<sup>a</sup> Egipciaca (Fig. 126).

Debajo de ellas aún hay dos personajes relevantes, los santos diáconos San Lorenzo y San Esteban, que parecen estar conversando. San Esteban ofrece las piedras de su martirio a San Lorenzo que las rechaza con la mano derecha y con la izquierda sostiene firmemente su parrilla (Fig. 126).

Continúa Palomino con la descripción:

*“En otras partes se pondrán coros de ángeles con instrumentos, y papeles de música; y los sagrados doctores de la Iglesia se pondrán los más cercanos a el Sacramento, en especial aquellos, que más señalaron en escribir de este sobreño misterio: como San Agustín, y Santo Tomás de Aquino, &c. y los cuatro sagrados evangelistas se reservan para colocarlos en las cuatro pechinas de dicha capilla.”*

Este es el último grupo que queda por analizar, el de los sagrados Doctores de la Iglesia que quedan justo por debajo de San Juan Bautista (Fig. 127). Vemos de izquierda a derecha a San Jerónimo de Estridón como penitente, tal como lo representó en la cúpula de los Desamparados de Valencia, sobre él San Ambrosio de Milán. San Agustín con hábito agustino y el corazón en llamas con el que habitualmente es representado<sup>333</sup>, sigue San Gregorio Magno que intenta leer su libro con una lupa y a su lado Santo Tomas de Aquino, representado junto a un San Buenaventura, que casi parece más niño que hombre, aunque viste sus ropas de cardenal<sup>334</sup>.

Algunas figuras escapan a la identificación por no llevar atributos: un franciscano, varias monjas y monjes con hábitos poco definidos y algunos personajes apenas esbozados por el artista, pero su identificación, en realidad, poco añadiría al conjunto, cuyo sentido y significado queda claramente expuesto.

---

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>334</sup> Según Reau (*Op.cit.*, Tomo II, Vol.3, p. 253) los franciscanos hicieron representar y pintar con rostro imberbe a San Buenaventura, en cambio en los cuadros que encargaban los capuchinos se le encuentra representado con una larga barba.

En las pechinas vemos a los cuatro evangelistas (**Fig. 128**), cada uno sentado en una nube y acompañados, San Mateo por el ángel, por el león San Marcos, que en un gesto gracioso sostiene con su cabeza el libro que escribe el santo, San Juan por el águila, que sostiene el tintero en su pico, y por último el toro con San Lucas. Las cuatro son figuras muy logradas, a pesar de la dificultad de la superficie, elegantes y revestidas de gran dignidad, sobre todo las de San Marcos y San Lucas.

Continúa la descripción Palomino explicando las cuatro figuras alegóricas y las cuatro medallas en las que “...se han de fingir grabadas historias del Testamento nuevo, que tengan alusión al sacramento...” (**Fig. 129**). Estas escenas a las que se refiere son la Última cena, la Refacción de Cristo en el desierto después del ayuno y de su triunfo sobre las tentaciones, la Cena de Emaús y el Convite en casa de Marta y María. Son medallones ovalados que simulan bajorrelieve, orlados de adornos y coronados de un jarrón que recuerda los que pintara en el Ayuntamiento de Madrid. Están colocados entre las figuras alegóricas que describe como sigue (**Fig. 130**):

*“En la principal, que estará en el medio más directo á nuestra vista, se pondrá la Fe, representada en una figura moral, ó iconológica, como una modesta virgen, vestida de blanco, para denotar que no necesita de la mixtura de las sciencias, que son las colores que artificiosamente se introducen en el blanco, no necesitando este de tintura alguna mas que de su natural candor, y pureza. Y así el católico, para la Fig. de la fe, no ha menester mas sciencia, ni artificioque la sinceridad, y pureza de alma, mediante la divina gracia. Tendrá esta figura vendados los ojos, significando que no es menester ver lo que se ha de creer, pues como dice San Gregorio: Fides non habet meritum, ubi humana ratio praebet experimentum. Tendrá así mismo en la mano derecha el libro de los santos evangelios, y en la siniestra el cáliz, así porque estamos obligados á creer los santos evangelios, como por ser el sacramento eucarístico misterio de fe: *Mysterium fidei, & c.* En la tarjeta, que tendrá debaxo esta figura, se leerá este texto: *Beati qui non viderunt & crediderunt.*”*

La figura de la Fe que pinta Palomino se ajusta completamente a su descripción y nada se puede añadir, salvo que nos remite a la que pintara, de la misma alegoría, en el Oratorio del Ayuntamiento de Madrid dieciséis años antes. Comparando ambas figuras

vemos cuánto se ha enriquecido Palomino como artista. La figura de Granada presenta una soltura en las telas que aún no había adquirido en Madrid y la postura es ahora natural, ha dejado el forzado zigzag que le había dado en el Oratorio, quizá debido a lo estrecho del espacio. Palomino parece utilizar las descripciones de Ripa en su “*Iconología*” pero no se ajusta a una sola, sino que mezcla atributos de varias de las descripciones de la Fe que hace el italiano<sup>335</sup>.

La cita a San Gregorio está extraída de la Homilía XX y se traduce como “*la fe no tiene mérito cuando la mente humana puede demostrarla con la razón*”.

El texto de la cartela que tiene debajo la figura es del evangelio de San Juan y significa “*dichosos los que no han visto y han creído*”<sup>336</sup>, aunque realmente debemos fiarnos de lo que dice Palomino porque desde el punto de vista del observador, no es visible la cartela, apenas se ven algunas letras.

Continúa Palomino con la alegoría de la Religión Monástica:

*“En frente de esta figura, y hácia la parte de la iglesia, le corresponderá otra de la Religión monástica, representada en una matrona grave, y modesta, cubierto con un velo el rostro, para denotar que nos hemos de negar al deleyte de todos nuestros sentidos y también porque mediante la contemplación, vemos á Dios en esta vida, como devaxo de enigmas, y velos, como dice el Apostol: Per speculum, in aenigmate.”*<sup>337</sup>

*Tendrá esta figura en la mano derecha un crucifixo, como objeto y fin de todas sus obras; y asimismo unas disciplinas, y un cilicio, como instrumentos de penitencia, y mortificación; y en la mano siniestra tendrá una Lucerna encendida, demostrando lo ardiente, y devoto del afecto siempre dirigido á el Criador, como la luz, que camina siempre derecho a lo alto. Estará vestida de una túnica blanca, y ceñida, para denotar en lo uno la candidez, y pureza del alma, y en lo otro quan ceñidos y ligados hemos de tener nuestros afectos, y pasiones; que por eso se llama religión , á religando: porque además de lo que la ley de Dios á todos nos manda sujetar, y ligar nuestras pasiones á el yugo de su santa ley; á los religiosos les manda religarlas;*

---

<sup>335</sup> Ripa, C.*Op.cit.*, pp. 401-405.

<sup>336</sup> Juan 20. 29.

<sup>337</sup> Extrae Palomino la frase de la primera epístola de San Pablo a los Corintios 13.12 “*ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos, cara a cara*”

*esto es, sujetarlas mas estrecha, y rigurosamente con la aspereza, y continua mortificación, lo qual denotará el manto, que será entre ceniciento, y amoratado. En la tarjeta inferior se leerá este texto: Sint lumbi vestri praecinti & lucernae ardentis in manibus vestris.*

La figura de la Religión monástica se corresponde perfectamente con la descripción. Cabe señalar que también se ajusta a la descripción que facilita Ripa de la Religión<sup>338</sup>, y destacar su parecido con la figura alegórica de la “Salud de los enfermos” de los Desamparados de Valencia. La cartela inferior tampoco es visible para el espectador desde el centro del Sagrario, el texto está extraído del evangelio de San Lucas “*estén ceñidos vuestros lomos y las lámparas encendidas en vuestras manos*”<sup>339</sup>.

Continúa Palomino con la figura del Silencio:

*“La otra figura , hacia el lado del evangelio, será el Silencio, representado en un anciano, grave, y modestamente vestido, aplicando el dedo índice a la boca, demostración de callar; y represéntase anciano, porque la edad senil persuade mas naturalmente el silencio, como aquella que fia mas del crédito de sus obras, que de la ostentación de sus palabras. Tendrá á el lado siniestro un patillo con una piedra en la boca, ó el pico porque siendo esta ave muy graznadora, sin armonía, ni consonancia alguna se corrige de este defecto, teniendo la piedra en el pico la cual le impide el graznar.*

*Tendrá también esta figura un ramo de pérsigos en la mano derecha, por haber sido este árbol consagrado á Arpocrato, dios del silencio, á causa de tener la hoja semejante a la lengua humana, y la fruta á el corazón; y como este es el principio de la vida y esta depende del uso de la lengua: mors & vita manibus linguae<sup>340</sup>, con el silencio asegura la contingencia; y se leerá en su tarjeta este texto: Vita Silentio transigentes”*

Esta figura también se ajusta a la descripción del Silencio de Cesare Ripa<sup>341</sup>. Palomino casi transcribe las palabras del italiano en su explicación. La cartela tampoco es visible para el espectador desde el centro del Sagrario. La frase parece extraída de “La

---

<sup>338</sup> Ripa, C. *Op.cit.*, Vol II, pp. 260-261.

<sup>339</sup> Lucas 12.35 .

<sup>340</sup> Proverbios 18. 21 “muerte y vida están en poder de la lengua”.

<sup>341</sup> Ripa, C.*Op.cit.*, Vol II, p. 314-315.

*conjuración de Catalina*” de Salustio donde se dice “*ne, homines, vita silentio transeant*”, que se traduce como “no pasar su vida en el silencio”.

La última de las figuras es la de la Soledad, y Palomino la describe y pinta como sigue:

*“Enfrente de esta figura, y á el lado de la epístola estará la soledad, representada en una matrona, vestida de blanco, para denotar la pureza de su ánimo, enajenado de todo linaje de afectos, y pasiones, ó negocios que la manchen, y ofusquen.*

*Tendrá sobre la cabeza el páxaro solitario, según el texto del Profeta; y debaxo del brazo derecho una liebre, por ser este animalejo tan solitario, que no sólo habita los lugares desiertos, sino que nunca, ó rara vez se hallan dos juntos en un lecho.*

*Tendrá asimismo un libro e la mano siniestra, para denotar que el fin del hombre solitario debe ser el estudio, la doctrina, y contemplación, porque de otro modo la Soledad fuera cosa indigna, y vituperable, como dice Aristóteles; y se le pondrá en su tarjeta este texto: Sicut passer solitarius in tecto”.*

Como en las anteriores alegorías, la base es la “*Iconología*” de Ripa, a cuya descripción de la Soledad se ajusta completamente. El texto de la cartela está extraído de los Salmos y significa: “*semejante al pájaro solitario en el tejado*”<sup>342</sup>.

Las cuatro figuras alegóricas aluden al ámbito monástico, la Fe y la Religión monástica, de un modo general, y el Silencio y la Soledad, de un modo particular a los cartujos, dadas sus costumbres, basadas en la vida contemplativa y la oración, la soledad y el silencio de las celdas, reforzando la idea de que el sagrario es una celda para Cristo.

Así concluye la descripción de la cúpula.

Queda por describir el arco de entrada en cuyos lados están pintados David y Melquisedec, con sendas leyendas bíblicas (**Fig. 131**). La de Mequisidec reza así: “*Melchisedec, rex Salem, panem & vinum obtulit*”<sup>343</sup>, está extraída del Génesis y se traduce “entonces Melquisedec, rey de Salem presentó pan y vino”. Sobre la cartela vemos a Mequisidec ofreciendo los panes y con el jarro de vino a sus pies. Se trata de un pasaje del antiguo testamento tradicionalmente relacionado con la Eucaristía. David

---

<sup>342</sup> Salmos 101.8.

<sup>343</sup> Génesis 14.18.

aparece con el arpa y su cartela reza “*ex femine David fecundum carnem*”<sup>344</sup>, fragmento de la epístola a los romanos que se traduce como “nacido del linaje de David según su carne”, que alude a la ascendencia de Cristo. Ambas figuras se dirigen, con la mirada y los ademanes hacia la Sagrada Forma colocada en el tabernáculo. De estas figuras habla Gutiérrez de Ceballos en relación con la Psalmódia Eucarística del mercedario Melchor Prieto.<sup>345</sup> En el intradós (**Fig. 132**) vemos un coro de ángeles, varios de ellos tocando instrumentos, y en el centro uno que señala hacia arriba con el índice. Además de los ángeles hay doce figuras de Reyes que podrían representar a los reyes de las doce tribus de Israel, prefiguración de los doce apóstoles en el antiguo testamento. Las figuras que adornan este arco son diferentes en su factura y color a las de la cúpula lo que hace pensar que su autoría no corresponde a Palomino, y que quizá sean de la mano de Risueño en solitario.

Las alegorías continúan en el Sagrario en forma de esculturas y es preciso comentarlas por estar en relación con la pintura de Palomino. Cuatro figuras aparecen tanto en el fresco de la cúpula, como en Sagrario en forma de escultura. Me refiero a las cuatro figuras de las esquinas: San Bruno (**Fig. 133**), San José, San Juan Bautista y la Magdalena, realizadas por José de Mora las dos primeras, por Duque Cornejo la de la santa y por Risueño la de San Juan. Todas están escogidas por lo que representan: la vida penitente de San Juan, dedicada a la oración como la de la Magdalena tras la muerte de Cristo y la del propio San Bruno encajan perfectamente con el espíritu cartujo. San José por su parte se mantuvo siempre en un plano discreto durante su vida, siempre presente pero en silencio.

Además de estas esculturas hay otras que representan alegorías de virtudes, todas prefiguradas en mujeres. Cuatro están sobre los dos óculos laterales que dan a sendos oratorios anejos al Sagrario, para la contemplación de la Sagrada Forma, y otras dos bajo la ventana. Se trata de esculturas policromadas que representan la Compunción, la

---

<sup>344</sup> Romanos 1.3.

<sup>345</sup> Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. *Op.cit.* (nota 298), p. 106.

Caridad, la Obediencia, la Vigilancia, la Paz y la Mansedumbre<sup>346</sup>, todas ellas relacionadas con las reglas de la orden cartuja.

Otras cinco esculturas más adornan el tabernáculo, también figuras femeninas. Coronándolo está la figura de la Fe con el cáliz en la mano; abajo otras cuatro figuras que llevan en su zócalo la identificación: Veritas, Integritas, Examen y Esca (alimento). La Verdad con un libro abierto en la mano (**Fig. 134**), la Integridad que lleva una tabla con los números del 1 al 9, la alegoría del Examen, con una clepsidra, y la del Alimento, con un pez en la mano que alude a la prohibición de la orden cartuja de no comer carne, cada una en una esquina del tabernáculo. Rodríguez G. de Ceballos<sup>347</sup> apunta que salvo la Verdad, que se ajusta a la descripción que hace Cesare Ripa, el resto no se describen ni en el tratado de Palomino ni en la obra del italiano, pero en su opinión, que comparto, se tratan de virtudes monásticas que refuerzan el sentido alegórico de todo el Sagrario

Por último están los cuadros al óleo que pintó Palomino, encargados en 1711, antes que la propia cúpula. Se le especificó a Palomino los temas que tenía que tratar en los lienzos: “*de la ley natural y escrita que representase el sacrosanto Sacramento de la Gracia*”, en palabras del prior Francisco Bustamente<sup>348</sup>. Hay dos de gran tamaño, el de Sédora circuncidando a su hijo, y el de David y Abigail en el momento en que ella le ofrece dones de pan y vino para aplacar la ira contra su esposo (**Fig. 135**). Los de menor tamaño corresponden diversos episodios también del antiguo testamento: la Circuncisión de los labios de Isaías, la visita de tres ángeles a la tienda de Abraham y Sara, Ajimelec entregando a David la espada de Goliat y los panes sagrados y, por último, la Visión de un soldado de Gedeón de un pan bajando del cielo que al estrellarse destruyó las tiendas de los madianitas. El episodio de Abigail y el del soldado de Gedeón los utilizó luego Palomino en el Sagrario del Paular. Está documentado que el tema del primero de ellos le fue encargado de forma expresa, como ejemplo de los

---

<sup>346</sup> *Ibidem*, pp. 108-111.

<sup>347</sup> *Ibidem*, p.111.

<sup>348</sup> Orozco Díaz, E. *Op.cit.*, p.13.

temas que debía tratar en el resto de los lienzos<sup>349</sup>, y los demás debieron dejarse a la elección del artista dada su sólida formación teológica. Todos estos lienzos han sido analizados y estudiados en relación con el sacramento de la eucaristía por Rodríguez Gutiérrez de Ceballos.<sup>350</sup>

La clave para interpretar el Sagrario la da el propio Palomino al final de la descripción de su fresco:

*“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 cartusiana, 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, dirigiéndose los repetidos inciensos de esta santa comunidad á el mayor obsequio de este soberano Señor sacramentado.”*

El trabajo de Palomino en el Sagrario de la cartuja es la obra de un artista ya consagrado y con una sólida y merecida reputación después de sus trabajos en Valencia y Salamanca. En Granada, Palomino no sólo compone bien las escenas particulares y la idea global, aquí, esa seguridad que le da la experiencia, le permite recrearse y realizar figuras de gran belleza como las de los evangelistas, el joven Isaac o los santos ermitaños, en las que demuestra su dominio del escorzo, de las telas y del desnudo, tanto en el cuerpo joven del hijo de Abraham como los cuerpos más castigados y desgastados de los ermitaños. Hace también alardes compositivos y un uso de la luz magistral en algunas partes del fresco, como en las figuras de los dos ángeles (**Fig. 136**) que demuestran sus amplios conocimientos y su gran calidad.

---

<sup>349</sup> *Ibidem*, p.15.

<sup>350</sup> Este autor da una interesante explicación del significado de cada uno de los cuadros en su “Lectura iconográfica ...”, en especial sobre el de Sefora circuncidando a su hijo, sobre el que dice “la hilación entre este suceso y la Eucaristía hay que buscarla en la frase que dirigió Sefora a su marido (Moisés) tras haber circuncidado a su hijo Gerson: ‘ciertamente ahora esposo de sangre eres para mí’; es decir, Jesucristo, del que era figura Moisés, se convirtió en esposo de la Iglesia mediante el derramamiento de la sangre en el Calvario, sacrificio que se renueva en la eucaristía”.

## APENDICE

### **Dos bocetos de Palomino de cronología y destino desconocidos**

A pesar de lo mucho que escribió Palomino sobre sus obras y de las distintas biografías que se han publicado sobre el artista, hay varios periodos de su trayectoria, sin referencias documentales, como hemos podido comprobar al hacer el repaso de su vida. Entre las incógnitas que quedan por resolver, se encuentran dos bocetos al óleo para sendas cúpulas, atribuidos a Palomino y de las que no se tiene ninguna referencia documental

El primer boceto que analizaremos pertenece a la Colección Granados (**Fig. 137**), se trata de un óleo sobre lienzo de 67 x 91,5 cm, fechado en el catálogo de dicha colección hacia 1697-1700. La pintura muestra una composición circular, simulando una cúpula, con unas arquitecturas fingidas en la base. Aproximadamente en el centro está representada la Santísima Trinidad y bajo ella, la Virgen orando a un lado y un santo al otro. Acompañando a estos personajes y repartidos por el resto del espacio circular, hay grupos de figuras de santos y ángeles. Dada la ausencia de datos documentales, sólo una correcta identificación de las figuras puede llevarnos a ubicar correctamente la obra en el espacio y en el tiempo aunque, lamentablemente, la ausencia de atributos de algunas de las figuras, no hace fácil la tarea.

Basándose en el encargo que hizo el cabildo de la catedral de Granada a Palomino en 1703 para pintar al fresco la cúpula de la Catedral, y que finalmente no se llevó a cabo, José María Palencia Cerezo ha desarrollado la hipótesis de que el que analizamos, podría tratarse del boceto preparatorio para dicha cúpula<sup>351</sup>. Palencia interpreta que el santo que se encuentra frente a la Virgen pudiera ser San Cecilio, Patrón de la ciudad de Granada. La figura situada por detrás de la Virgen, con una torre a su lado, ha sido interpretada por él como la Fortaleza y la que está detrás del santo con la Fe.

---

<sup>351</sup> *Espíritu Barroco*, Catálogo de la Colección Granados. Ed. Caja de Burgos, 2008.

Sin restar validez a dicha interpretación, surgen varios interrogantes. Si se trata de las figuras alegóricas de la Fe y la Fortaleza ¿por qué llevan palmas, símbolo iconográfico del martirio? Y, ¿por qué no las ha dotado Palomino de, al menos, uno de los símbolos iconográficos que identifican a tales alegorías? Es verdad que Palomino en varias ocasiones fue parco en la colocación de atributos a las figuras, pero también es cierto, que lo era más con figuras de Santos, no con figuras alegóricas, en las que tenía mayor ocasión de demostrar su erudición. Palomino ha representado las alegorías de la Fortaleza y la Fe en repetidas ocasiones, por ejemplo, en el Salón de Plenos del ayuntamiento de Madrid, en San Esteban de Salamanca, en la Cartuja de Granada y en varias de las ideas de sus pinturas las describe con detalle. En todas estas ocasiones, invariablemente, la Fortaleza lleva como atributo una columna y la Fe un cáliz. En el boceto que estudiamos no se ve ninguno de estos atributos, aunque sí se ven claramente las palmas lo que invita a realizar otras interpretaciones de las figuras. Por otra parte San Cecilio el patrón de Granada, fue uno de los que la tradición llama varones apostólicos enviados a España por San Pedro y San Pablo a predicar el evangelio y suele ser representado con ropas de obispo, por haber sido el primero de Granada, no con ropas de soldado.

El hecho de que las figuras lleven palmas hace pensar más que en alegorías en mártires, de forma que la figura femenina de la torre podría ser Santa Bárbara, por ejemplo, cuyo atributo clásico es la torre, pero la identificación de las figuras debe hacerse para el conjunto de la cúpula y no de forma individual. Palomino explica en su *“Museo Pictórico”* como tienen que ser los asuntos de las pinturas para los templos: *“Si fuere templo, conviene elogiar aquel santo, o misterio titular suyo, describiendo en las paredes rectas los casos históricos, porque éstos se actuaron en la tierra; y allí se puede expresar el pavimento; lo que no se puede en las techumbres, o bóvedas, donde sólo se deben expresar historias en el aire. Y así conviene demostrar allí el premio de la bienaventuranza a el héroe del asunto...”*.

En la cúpula que estudiamos el protagonista, junto a la Trinidad y la Virgen, es el santo vestido de soldado, en torno a quien podría girar la iconografía del resto de la cúpula, si le consideramos el “*héroe del asunto*” por usar las propias palabras de Palomino. Una idea sugerente es considerar que este santo es San Acisclo, mártir cordobés de la época romana y patrón de Córdoba junto a su hermana Santa Victoria, también mártir. Si San Acisclo es el santo vestido con atuendo romano, su iconografía habitual, Santa Victoria podría estar representada por la figura que está junto a la torre y la bandera, ya que así es como aparecen representados en el Sagrario de la catedral de Córdoba, con un fondo arquitectónico que representa una torre militar y una tienda de campaña en alusión al campamento donde sufrieron martirio<sup>352</sup>. Siguiendo la línea iconográfica que apunta a la ciudad de Córdoba, la Virgen podría ser la de la Fuensanta, co-patrona de la ciudad, en ocasiones representada sobre una media luna como símbolo de victoria sobre el infiel, iconografía que se empezó a utilizar en algunas imágenes tras la batalla de Lepanto, y que más tarde se generalizó con carácter concepcionista<sup>353</sup>. Uno de los ángeles sentados que aparecen conversando, podría ser el arcángel San Rafael, custodio de Córdoba desde que salvara a la ciudad de una epidemia de peste en la Edad Media, quizá acompañado del arcángel San Miguel. Las figuras que faltan por identificar serían mártires cordobeses de la época musulmana, que hubo muchos, como Santa Leocrécia o Santa Flora, que bien podría ser la figura a quien un ángel está subiendo al cielo y detrás de la cual va un angelito llevando flores en la mano. El grupo de santos que hay tras San Acisclo podría entonces estar compuesto por San Eulogio y San Pelagio, mártires cordobeses, también de época musulmana. Sea cierta la hipótesis de un destino cordobés para el boceto, no hay referencia documental de un encargo para una cúpula en Córdoba al artista, aunque sí es verdad que a su vuelta a la corte, tras haber pintado la cúpula de la cartuja de Granada, se detuvo en Córdoba y fue requerido para varios

---

<sup>352</sup> Pérez Lozano, M. “Los programas iconográficos de la capilla del Sagrario de la Catedral de Córdoba” *Revista Virtual de la Fundación Universitaria* .Cuadernos de arte e iconografía / Tomo IV- 8.1991

<sup>353</sup> Cuesta Mañas, J. “Iconografía de las imágenes milagrosas de la, virgen en la ciudad de Murcia (siglo XVIII)” *Revista Virtual de la Fundación Universitaria* .Cuadernos de arte e iconografía / Tomo II - 3. 1989.

trabajos en la Catedral, como vimos en su momento, y bien pudo entonces recibir un encargo que no llegó a realizar.

El siguiente boceto de Palomino del que se ignora su posible destino es un lienzo de 77,5 x 110 cm que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (**Fig. 138**), legado en 1953 y catalogado en un principio como anónimo. Posteriormente ha sido atribuido al artista<sup>354</sup>. El boceto muestra la Asunción de la Virgen, con la Santísima Trinidad en la Gloria rodeada de santos y ángeles entre masas de nubes. En la parte inferior unas arquitecturas fingidas y unos medallones reparten el espacio y muestran escenas de la vida de la Virgen: los apóstoles rodeando el sepulcro abierto de la Virgen en el centro y la Anunciación y el Nacimiento de Jesús, en los medallones. Natividad Galindo realizó un interesante estudio de este boceto, utilizando el criterio inverso al que utilizara Palencia Cerezo con el anterior. En lugar de buscar el posible destino del boceto en un proyecto no realizado, lo hizo en proyectos realizados por Palomino, de los cuales no se conocen bocetos y que tuvieran como tema la Asunción de la Virgen. En esta línea, Galindo relaciona el boceto con la cúpula de media naranja del Oratorio del Ayuntamiento de Madrid, con la cúpula de la desaparecida capilla de Nuestra Señora de Belén y por último con el trasagrario de la cartuja de Santa María del Paular, de cuyas pinturas no queda prácticamente rastro alguno, como se comentó en su momento.

El parecido del boceto con la cúpula del Oratorio de la Casa de la Villa, es evidente. La Virgen, sostenida por los ángeles sobre una nube, en idéntica postura en ambas composiciones y el mismo grupo de ángeles músicos a la derecha. El boceto, sin embargo, representa una gloria mucho más compleja, con nutridos grupos de santos y ángeles, como destinada a un espacio mayor que la pequeña cúpula del oratorio madrileño. Los medallones recuerdan mucho a los que hizo bajo las alegorías en la cúpula de los Desamparados de Valencia, que era de grandes dimensiones.

---

<sup>354</sup> Galindo San Miguel, N., "El boceto de Palomino del Museo de Bellas Artes de Bilbao" *Anuario del MBAB*, 1991.

Todo esto hace pensar que el boceto no tenía como destino la cúpula del oratorio o, como sugiere Galindo, que el artista a la hora de llevar a la práctica el boceto, le resultó demasiado complejo y sólo retuvo los elementos principales.

En cuanto a la cúpula de la desaparecida capilla de Nuestra Señora de Belén, Galindo opina que no es probable que el boceto la tuviera como destino ya que Palomino, muy riguroso en sus planteamientos teológico-iconográficos, es improbable que repitiera el motivo de la Anunciación en un luneto<sup>355</sup> y en la base de la cúpula.

La tercera cúpula que relaciona Galindo con el boceto es la del trasagrario de la cartuja de Santa María de El Paular, donde el propio Palomino dice, como veíamos en su momento, que se pintaría la Asunción, si no parecía mal a la erudita comunidad de El Paular, sin añadir más detalles. Apoyando la idea de que el boceto estuviera destinado a esta cúpula, está el paralelismo de dicho boceto con el que hiciera para la cúpula del Sagrario de la Cartuja de Granada, que se encuentra en el Museo Municipal de Pintura de Santander. En ambos bocetos se representa sólo parcialmente la bóveda: su parte principal y dos de los medallones, pero en opinión de Galindo los bocetos difieren en su entonación y factura, de forma que el de Santander ofrece “esa especie de luminosidad dieciochesca que también tiene la cúpula, mientras que el que comentamos está plenamente relacionado con las producciones de la escuela madrileña de fines de siglo XVII”<sup>356</sup>.

Haciendo una combinación de las ideas de Palencia Cerezo y Natividad Galindo, bien pudiera ser este boceto del Museo de Bellas artes de Bilbao el destinado a la cúpula de la Catedral de Granada, ya que la temática mariana coincide con la serie de cuadros de Alonso Cano que hay en el segundo cuerpo de la capilla mayor de la catedral: La Inmaculada, La Natividad, La Presentación, La Encarnación, La Visitación, La Purificación y La Asunción.

---

<sup>355</sup> Natividad Galindo habla en el citado artículo de una fotografía tomada después de los incendios de 1936, en la que aún puede verse la Anunciación en uno de los lunetos de la capilla.

<sup>356</sup> Galindo, N. *Op.cit.* (nota 323), p. 55.

## CONCLUSION

El periodo histórico que le tocó vivir Antonio Palomino, estuvo impregnado de una fuerte religiosidad. La Contrarreforma marcó las pautas del arte y la vida durante el periodo Barroco, del cual Palomino vivió su última etapa. La espiritualidad, inherente a la religión, en el Barroco se convirtió en pura representación, casi en teatro: procesiones, autos de fe y autos sacramentales, acercaban al pueblo la palabra de Dios, y la pintura no fue sino una herramienta más en este entramado. Pudimos comprobarlo en obras de Palomino como las de Salamanca y Valencia, compuestas casi como escenarios de un teatro. En el ámbito de la corte se unía la religiosidad a la pompa y el boato siendo, los de Palomino, tiempos de grandes entradas triunfales, suntuosos funerales y coronaciones, que se acompañaban con arquitecturas efímeras, otro símbolo más de la época del que también participó el artista. En este contexto, la amplia cultura que adquirió en su juventud, le sirvió de carta de presentación, le abrió las puertas de la corte y de ahí, como en una cadena, las de iglesias y monasterios, como hemos visto por los grandes encargos al fresco que realizó. Sin esa cultura es probable que nunca hubiera dejado de ser un pintor de provincia, de cierto mérito.

Hemos visto como Lucas Jordán hizo despertar en Palomino el gusto por las grandes composiciones que se hacían en Italia, Glorias repletas de santos y mártires en las que termino siendo un maestro. Pero sería injusto considerar a Palomino un mero imitador o discípulo del napolitano. Palomino adaptó las formas de Jordán al gusto español y a su manera de trabajar, más tranquila y meditada que la de “fa presto”, aprendida de Claudio Coello. Palomino supo conjugar su propio carácter de hombre de letras, de fuertes convicciones religiosas, con el ambiente de los pintores de corte de la escuela madrileña y las influencias de la furia creadora de Jordán, y crear un estilo propio y personal.

La llegada de los Borbones al trono no favoreció a los artistas españoles. En esos años Palomino, con menos encargos y de menor envergadura, volvió a refugiarse en las letras y escribió su “Museo Pictórico” para, al final de sus días, ordenarse sacerdote.

En realidad, podría decirse que su trayectoria vital le llevó al punto de partida: su temprana vocación religiosa, dejando en el camino obras dignas de admiración, tanto pintadas como escritas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AYALA MALLORY, N., *Vidas, Antonio Palomino*, Ed. Alianza, Madrid 1986.
- BERNIER LUQUE, J. “Momento plástico de Palomino”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, enero-diciembre 1981, año LI, nº 102.
- CEAN BERMUDEZ, A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de la Bellas Artes en España*, Madrid, 1800. (<http://www.ceanbermudez.es>)
- DE VALLES, J. *Primer instituto de la Sagrada Religión de la Cartuja. Fundaciones de los conventos de toda España*. Ed. M. Barceló. Barcelona, 1792.
- FERNÁNDEZ TALAYA, M.T., *Los frescos de Palomino en el Ayuntamiento de la Villa de Madrid*, Impreso por Artes Gráficas Municipales, Madrid, 2001.
- FUENTES LÁZARO, S. “Luca Giordano en la basílica de El Escorial. Fortuna crítica y recepción según Talavera, Santos y Palomino” *Reales Sitios*, nº 178, 4º trimestre de 2008.
- GALINDO, N. “Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino”, *Archivo Español de Arte*, 61:242, abril-junio, 1988.
- GALINDO SAN MIGUEL, N. “El boceto de Palomino del Museo de Bellas Artes de Bilbao” *Anuario del MBAB*, 1991.
- GARCÍA CUETO, D., *La estancia española de los pintores boloñeses Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2005.
- GARCÍA MAHIQUES, R. “La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (II), el ámbito alegórico”, *Archivo Español de Arte*, LXXX, 318. Abril-junio 2007.
- GARCÍA MAHIQUES, R. “La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I), el ámbito de la Gloria”, *Archivo Español de Arte*, LXXX, 317, enero-marzo 2007.
- GAYA NUÑO, J.A., *Vida de Acisclo Antonio Palomino*, Diputación Provincial de Córdoba, 1956.
- LEÓN TELLO, F.J. y SANZ SANZ, M.V. *La teoría española de la pintura en el S XVIII: el tratado de Palomino*, Universidad autónoma, 1979.
- LLORENS MONTORO, J.V., “Antonio Palomino en Valencia, el programa iconográfico de la iglesia parroquial de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir”, [Archivo de arte valenciano](#), Nº. 66, 1985, pp. 64-67.

- MOYA CASALS, E., *El Magno Pintor del Empíreo*, Melilla, 1928.
- OROZCO DIAZ, E., *La Cartuja de Granada: el sagrario*, Ed. Caja de Ahorros de Granada, Granada, 1972.
- PALOMINO, A., *El Museo pictórico y escala óptica*, Ed. Aguilar, Madrid, 1988.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E., *Pintura Barroca en España 1600-1750*, Ed. Cátedra. Madrid, 2005.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. “Notas sobre Palomino pintor” *Archivo Español de Arte*, Tomo XLV, nº179, julio-septiembre, 1972.
- PONZ, A. *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1783.
- REAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, Ed. del Serbal, Barcelona, 2001.
- RIPA, C., *Iconología*, Ed. Akal, Madrid, 2007.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. Y ZARRANZ DOMÉNECH, M.R., *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*. Pub. Federico Domenech, Valencia, 1989.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca*, Centro de Estudios Salamantinos, Salamanca, 1987.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. *Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja, Estudios sobre literatura y arte, dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, [s.l.] : [s.n.], 1979.



**Fig. 1** Retratos al fresco de El Escorial Palomino a la izquierda, Jordán a la derecha ([Volver pág 20](#))



**Fig. 2.** Retrato de Palomino, incluido en el "Museo Pictórico" ([Volver pág 20](#))



**Fig. 3.** Retratos al fresco de Dionís Vidal y Palomino en la Iglesia de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir. ([Volver pág 20](#))



**Fig. 4.** Retrato al óleo de Palomino realizado por Juan Bautista Simó. ([Volver pág 20](#))



**Fig. 5.** Vista del presbiterio de la Iglesia de los Santos Juanes. ([Volver pág 28](#))



**Fig. 6.** Fotografía anterior a los incendios, bóveda del presbiterio de la Iglesia de los Santos Juanes. ([Volver pág 28](#))



**Fig. 7.** Bóveda de la nave de la Iglesia de los Santos Juanes. ([Volver pág 28](#))



**Fig. 8.** Detalle de la bóveda de la nave, Dios Padre rodeado de ángeles. ([Volver pág 28](#))



**Fig. 9.** San Vicente Ferrer como ángel del Apocalipsis, rodeado de santos. ([Volver pág 28](#))



**Fig. 10.** Santos Juanes. Bóveda de la nave, con arquitecturas fingidas en los lunetos. ([Volver pág 28](#))



**Fig. 11.** Cúpula de San Antonio de los Portugueses. ([Volver pág 29](#))



San Pedro



San Andrés

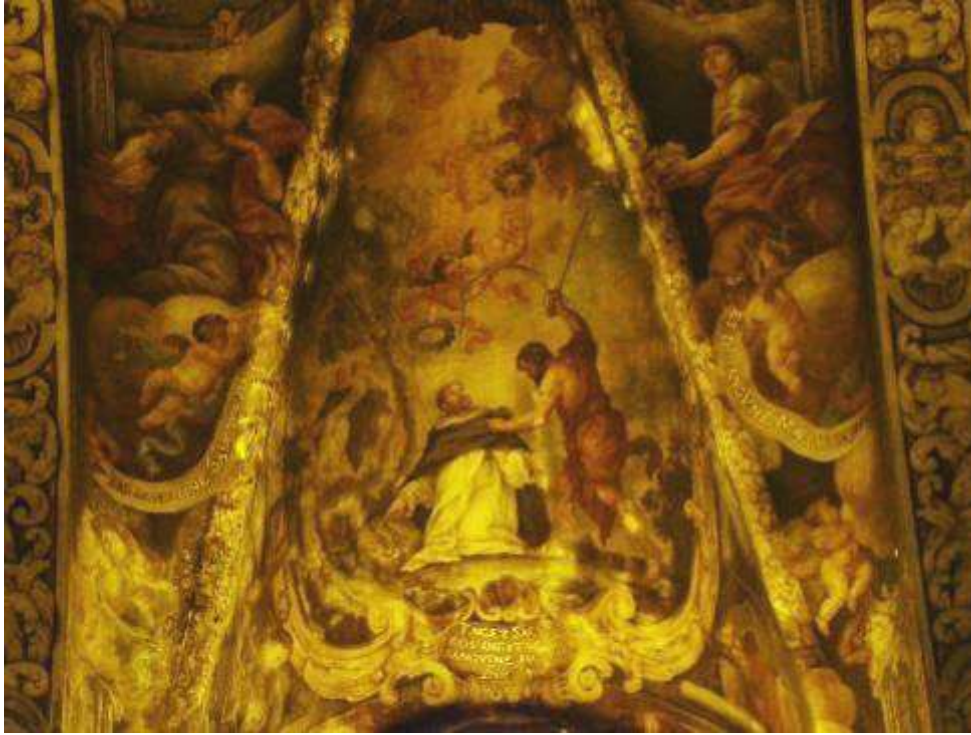
**Fig. 12.** Apóstoles San Pedro y San Andrés. ([Volver pág 29](#))



**Fig. 13.** Medallón con la escena de la decapitación del Bautista. ([Volver pág 29](#))



**Fig. 14.** Bóveda de la nave de San Nicolás Obispo y San Pedro Mártir. ([Volver pág 30](#))



**Fig. 15.** Tramo con la representación del martirio de San Pedro Mártir de Verona. ([Volver pág 31](#))



**Fig. 16.** Bóveda del presbiterio con San Nicolás y San Pedro en la Gloria. ([Volver pág 32](#))



**Fig. 17.** Vista general de la cúpula de los Desamparados. ([Volver pág 34](#))



**Fig. 18.** Angeles portando la lámpara, a la izquierda, pintados por Jordán y a la derecha por Palomino. ([Volver pág 34](#))



Auxilio de los Cristianos



Consuelo de los Afligidos



Salud de los Enfermos



Refugio de los pecadores

**Fig. 19.** Figuras alegóricas. [\(Volver pág 35\)](#)



**Fig. 20.** Figuras alegóricas. Piedad a la izquierda y Diligencia a la derecha. [\(Volver pág 35\)](#)



**Fig. 21.** La Santísima Trinidad, la Virgen de los Desamparados y San Juan Bautista.

[\(Volver pág 37\)](#)



**Fig. 22.** Virgen de Lucas Jordán en El Escorial, a la izquierda y Virgen de los Desamparados, de Palomino, a la derecha. [\(Volver pág 37\)](#)

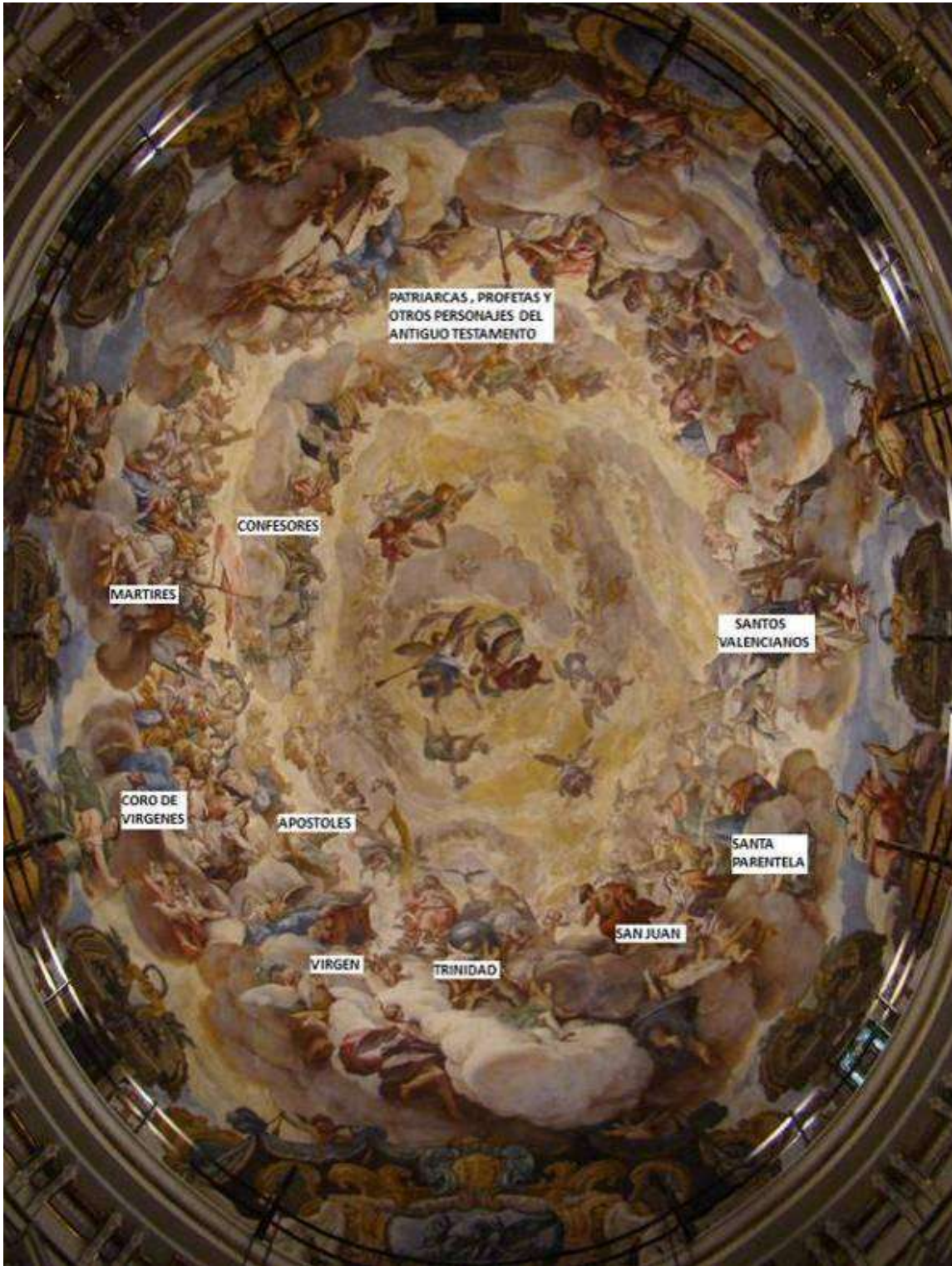
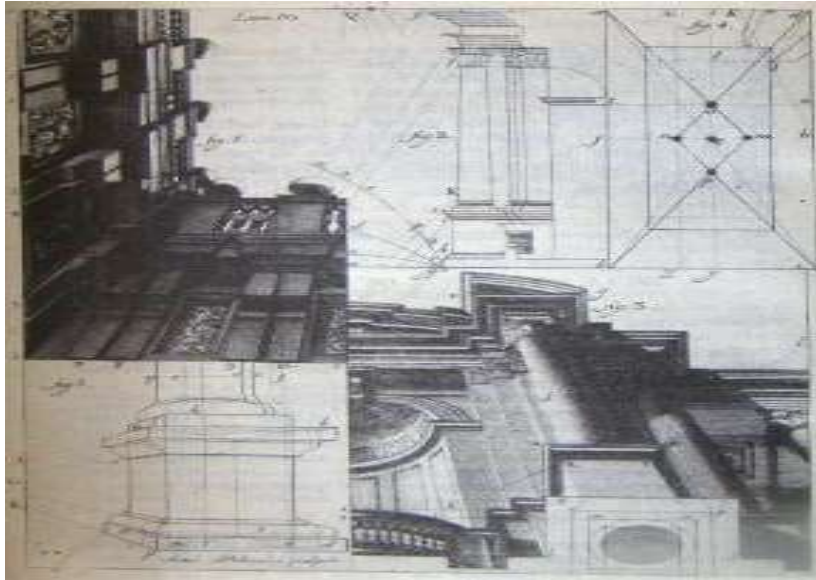


Fig. 23. Grupos de figuras en la cúpula de los Desamparados. (Volver pág 37)



**Fig. 24.** Lámina del “Museo Pictórico” ([Volver pág 42](#))



**Fig. 25.** La aparición de San Rafael al Padre Roelas. Capilla del cardenal Salazar, catedral de Córdoba. ([Volver pág 45](#))



**Fig. 26.** Altar mayor de la catedral de Córdoba. ([Volver pág 45](#))



**Fig. 27.** Pechina de la Iglesia de Nuevo Baztán. ([Volver pág 46](#))



San Pedro



Santo Tomás Canturiense



San Miguel



San José

**Fig. 28.** Pechinas de la Iglesia de Dosbarrios. ([Volver pág 47](#))



**Fig. 29.** Pechina de la cartuja de Granada, San Juan Evangelista. ([Volver pág 47](#))



**Fig. 30.** Detalle de San Pedro, Dosbarrios.

[\(Volver pág 47\)](#)



**Fig. 31.** San Jerónimo, Lucas Jordán.



**Fig. 32.** Virgen del fresco de la Anunciación, Navalcarnero. [\(Volver pág 51\)](#)



**Fig. 33.** Detalles de las manos, a la izquierda frescos de Navalcarnero, a la derecha frescos de Salamanca. [\(Volver pág 51\)](#)



**Fig. 34.** Restos del fresco de la Última Cena, cartuja de El Paular. [\(Volver pág 52\)](#)



**Fig. 35.** Bóveda del antiguo Colegio Imperial de Madrid. ([Volver pág 55](#))



**Fig. 36.** Detalle, bóveda del antiguo Colegio Imperial de Madrid. ([Volver pág 55](#))



**Fig. 37.** Zonas con la pintura levantada en la capilla del antiguo Colegio Imperial de Madrid. [\(Volver pág 55\)](#)



**Fig. 38.** Capilla del Rosario. Iglesia de San Esteban, Salamanca. [\(Volver pág 57\)](#)



**Fig. 39.** Detalle, Capilla del Rosario. [\(Volver pág 57\)](#)



**Fig. 40.** Frontis del coro de la Capilla de San Francisco, Salamanca. ([Volver pág 57](#))



**Fig. 41.** Cúpula de la Capilla de la Comunión, Iglesia de los Santos Juanes, Valencia. ([Volver pág 58](#))



**Fig. 42.** Fragmento del plano de Madrid de Pedro Texeira, año 1656. ([Volver pág 59](#))



**Fig. 43.** Vista aérea actual de la Casa de la Villa señalada en rojo, al lado la Plaza de la Villa y a la derecha la Plaza Mayor. ([Volver pág 59](#))



**Fig. 44.** Fachada del edificio, de piedra cárdena y ladrillo. Señaladas en rojo las ventanas del Salón de Plenos, izquierda, y del Oratorio, derecha. ([Volver pág 61](#))



**Fig. 45.** Vista del Salón de Plenos desde la tribuna pública. ([Volver pág 62](#))



**Fig. 46.** Detalle del techo con la arquitectura fingida pintada por Palomino. ([Volver pág 62](#))



**Fig. 47.** Medallón central. ([Volver pág 62](#))



**Fig. 48.** Detalle del medallón. ([Volver pág 62](#))



**Fig. 49.** Medallón representando a la Virtud. ([Volver pág 64](#))



**Fig. 50.** Medallón representando a la Prudencia. ([Volver pág 67](#))



**Fig. 51.** Medallón representando a la Fidelidad. ([Volver pág 67](#))



**Fig. 52.** Vista del Oratorio desde la ventana de la Calle Mayor. ([Volver pág 71](#))



**Fig. 53.** Padre Eterno en la Gloria. ([Volver pág 71](#))



**Fig. 54.** El sueño de San Joaquín



**Fig. 55.** Abrazo de San Joaquín y S. Ana.

[\(Volver pág 72\)](#)



**Fig. 56.** San Isidro.



**Fig. 57.** Santa Mª de la Cabeza.

[\(Volver pág 72\)](#)



**Fig. 58.** Cúpula con la Asunción de la Virgen ([Volver pág 72](#))



**Fig. 59.** Detalle de la cúpula. ([Volver pág 72](#))



La Caridad



La Pureza o la Inocencia



La Obediencia



La Soledad o la Modestia

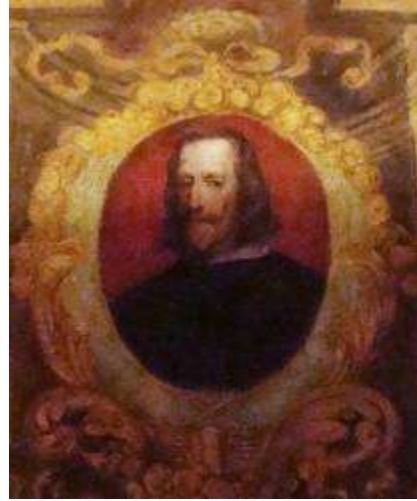
**Fig. 60.** Pechinas con la Virtudes. ([Volver pág 72](#))



**Fig. 61.** Visión de San Juan Evangelista. ([Volver pág 73](#))



**Fig. 62.** Felipe III



**Fig. 63.** Felipe IV.

[\(Volver pág 73\)](#)



**Fig. 64.** Virgen en la Gloria. [\(Volver pág 73\)](#)



**Fig. 65.** Detalle del lomo del libro. ([Volver pág 74](#))



**Fig. 66.** Detalle. San Fernando. ([Volver pág 74](#))



**Fig. 67.** Milagro de las Navas de Tolosa. ([Volver pág 75](#))



**Fig. 68.** Milagro de los ángeles arando. ([Volver pág 75](#))



**Fig. 69.** Milagro del paso de Jarama. ([Volver pág 75](#))



San Ambrosio de Milán



San Gregorio Magno



San Agustín de Hipona



San Jerónimo de Estridón

**Fig. 70.** Los Padres de la Iglesia. ([Volver pág 75](#))



**Fig. 71.** Las Virtudes Teologales. ([Volver pág 76](#))



**Fig. 72.** Retrato de Carlos II.



**Fig. 73.** Retrato de Mariana de Neoburgo.

([Volver pág 77](#))



**Fig. 74.** Detalles de la decoración del Oratorio. ([Volver pág 77](#))

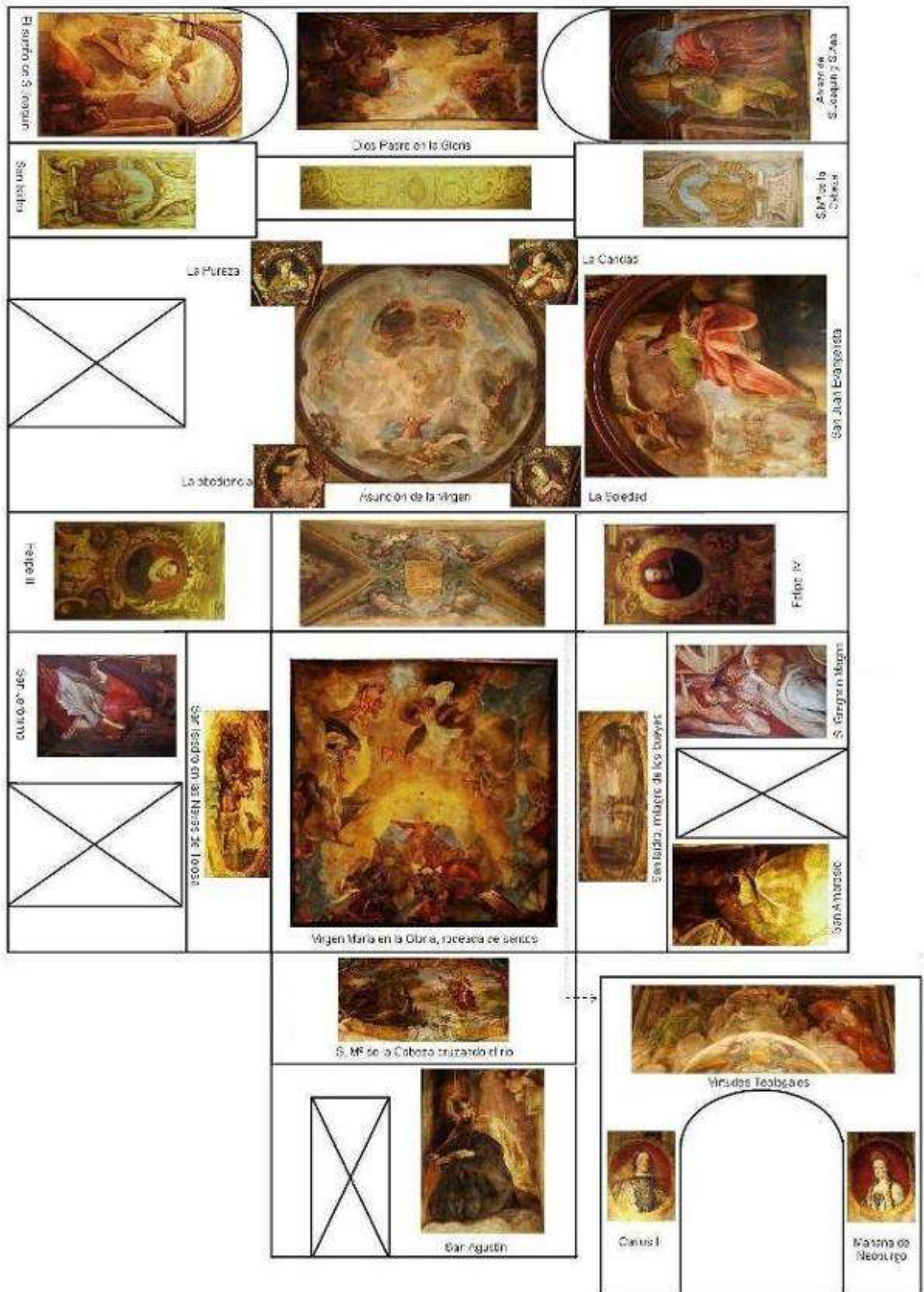


Fig. 75. Esquema general del Oratorio. (Volver pág 77)



**Fig. 76.** Vista aerea de la ciudad de Salamanca, marcado en rojo el Convento de San Esteban.

[\(Volver pág 78\)](#)



**Fig. 77.** Interior de la iglesia, vista del coro. ([Volver pág 78](#))



**Fig. 78.** Retablo mayor de la Iglesia, obra de José de Churriguera. ([Volver pág 79](#))



**Fig. 79.** Frontis del coro con el fresco de Palomino. ([Volver pág 81](#))



**Fig. 80.** Triunfo de la Iglesia, de Rubens. ([Volver pág. 81](#))



**Fig. 81.** Boceto de Palomino, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia. ([Volver pág. 82](#))



**Fig. 82.** Iglesia Militante, Lucas Jordán, Basílica de El Escorial. ([Volver pág. 82](#))



**Fig. 83.** Figura de la Iglesia, detrás, la Verdad con el sol en la mano. (Volver pág. 83)



**Fig. 84.** Grabado de Adrian Collaert y Philip Galle sobre un dibujo de Martín de Vos (1585-86). (Volver pág. 85)



**Fig. 85.** Santo Tomás de Aquino. ([Volver pág. 85](#))



**Fig. 86.** La Prudencia, la Templanza, la Justicia y la Fortaleza. ([Volver pág. 87](#))



**Fig. 87.** La Esperanza, la Devoción, la Caridad y la Fe. Detalle del lomo del libro. ([Volver pág. 87](#))



**Fig. 88.** Santo Domingo de Guzmán. ([Volver pág. 87](#))



**Fig. 89.** Angelito sosteniendo los símbolos de la Iglesia. ([Volver pág. 88](#))



**Fig. 90.** Grupo de la Santísima Trinidad en Los Desamparados. ([Volver pág. 90](#))



**Fig. 91.** Grupo de la Santísima Trinidad en Salamanca. ([Volver pág. 90](#))



**Fig. 92.** Coro de vírgenes y santas. ([Volver pág. 90](#))



**Fig. 93.** Grupo de los apóstoles. ([Volver pág. 90](#))



**Fig. 94.** San Esteban, San Juan Bautista, San José, San Agustín y San Francisco, detrás San Antonio de Papua. ([Volver pág. 91](#))



**Fig. 95.** Grupo de dominicos. ([Volver pág. 91](#))



**Fig. 96.** San Antonino de Florencia. ([Volver pág. 91](#))



**Fig. 97.** Grupo de dominicos. ([Volver pág. 91](#))



**Fig. 98.** Santa Victoria, San Acisclo, San Lorenzo y San Sebastián. ([Volver pág. 92](#))



**Fig. 99.** San Esteban. ([Volver pág. 92](#))



**Fig. 100.** Ángeles. ([Volver pág. 92](#))



**Fig. 101.** Los vicios. ([Volver pág. 100](#))



**Fig. 102.** Arriba, el Error y la Herejía, abajo, la Ignorancia. ([Volver pág. 101](#))



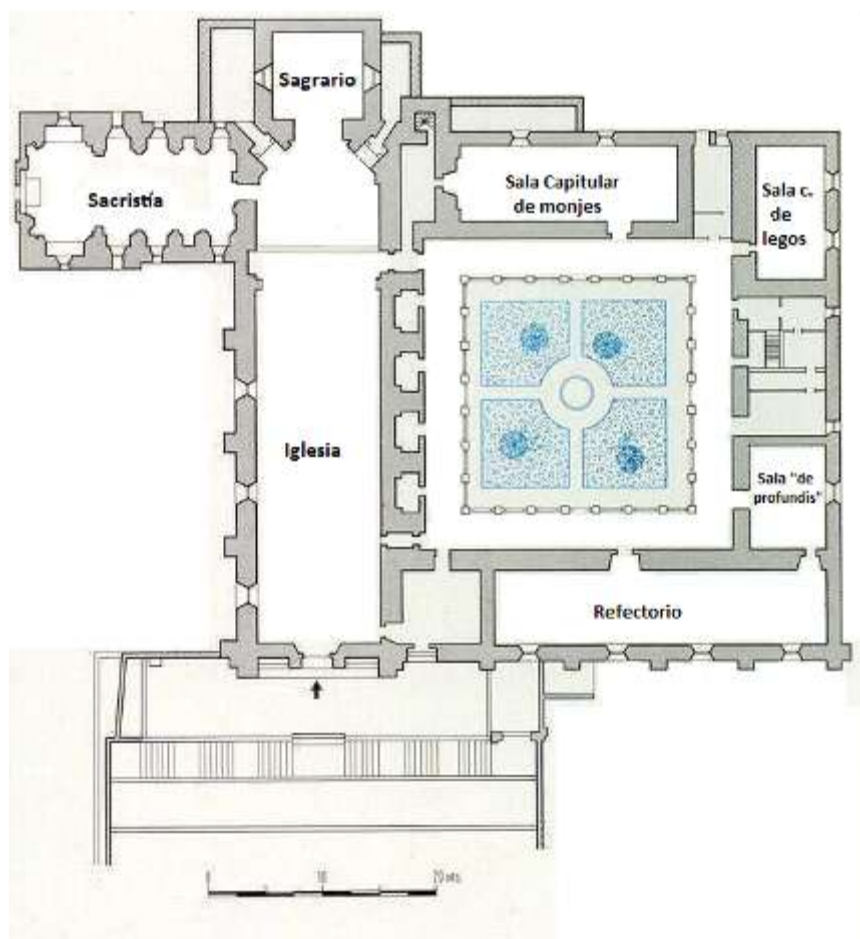
**Fig. 103.** La cuadriga. ([Volver pág. 102](#))



**Fig. 104.** Vista aerea de la cartuja, el Sagrario marcado en rojo. ([Volver pág. 103](#))



**Fig. 105.** Exterior de la Cartuja. ([Volver pág. 103](#))



**Fig. 106.** Plano de la Cartuja. ([Volver pág. 105](#))



**Fig. 107.** Sala “*de profundis*”, trampantojo de Sanchez Cotán. ([Volver pág. 105](#))



**Fig. 108.** Vista de la iglesia desde la entrada con el transparente al fondo. ([Volver pág. 105](#))



**Fig. 109.** El Sagrario. Arriba, cúpula y arco de entrada. Abajo, detalle de una de las esculturas. ([Volver pág. 105](#))



Fig. 110. Vista de la cúpula del Sagrario. ([Volver pág. 108](#))



Fig. 111. Escudo cartujo y custodia pintada por Palomino ([Volver pág. 109](#))



**Fig. 112.** Cúpula del Sagrario de Porta Coeli. ([Volver pág. 109](#))



**Fig. 113.** San Bruno como *Sagrado Atlante*. ([Volver pág. 109](#))



**Fig. 114.** La Trinidad.



**Fig. 115.** La Virgen.

[\(Volver pág. 111\)](#)



**Fig. 116.** Cortejo de vírgenes. [\(Volver pág. 111\)](#)



**Fig. 117.** Cortejo de vírgenes. [\(Volver pág. 111\)](#)



**Fig. 118.** San Juan Bautista, detalle. ([Volver pág. 112](#))



**Fig. 119.** Grupo de anacoretas, solitarios y fundadores que siguen al Bautista. ([Volver pág. 112](#))



**Fig. 120.** Detalle: San Francisco de Asis y San Onofre. ([Volver pág. 113](#))



**Fig. 121.** Grupo de los Apóstoles. ([Volver pág. 113](#))



**Fig. 122.** Parentela de Cristo. ([Volver pág. 113](#))



**Fig. 123.** San Pedro Nolasco, San Ignacio de Loyola y San Antonio de Padua. ([Volver pág. 114](#))



**Fig. 124.**Grupo del Antiguo Testamento, detalle. ([Volver pág. 114](#))



**Fig. 125.**Grupo de santas de distintas órdenes. ([Volver pág. 115](#))



**Fig. 126.** La Magdalena, S. M<sup>a</sup> Egipciaca, San Lorenzo y San Esteban. ([Volver pág. 116](#))



**Fig. 127.** Doctores de la Iglesia. A la derecha, a la derecha, detalle de San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino. ([Volver pág. 116](#))



San Marcos



San Juan



San Lucas



San Mateo

**Fig. 128.** Las cuatro pechinas con los Evangelistas. ([Volver pág. 117](#))



Refacción de cristo en el desierto



Cena en Emaus



Convite en casa de Marta y María



Última cena

**Fig. 129.** Medallas. ([Volver pág. 117](#))



La Fe



La Religión Monástica



La Soledad



El Silencio

**Fig. 130.** Alegorías. (Volver pág. 117)



**Fig. 131.** Melquisedec y David. (Volver pág 120)



**Fig. 132.** Intradós del arco de entrada. ([Volver pág 121](#))



**Fig. 133.** San Bruno, de José de Mora. ([Volver pág 121](#))



**Fig. 134.** La Verdad, detalle del libro. ([Volver pág 122](#))



**Fig. 135.** Ofrenda de Abigail al rey David. ([Volver pág 122](#))



**Fig. 136.** Angeles del centro de la cúpula. ([Volver pág 123](#))



**Fig. 137.** Boceto de la Colección Granados. ([Volver pág 124](#))



**Fig. 138.** Boceto del Museo de Bellas Artes de Bilbao. ([Volver pág 127](#))