

## EL LENGUAJE GESTUAL EN LAS PINTURAS DE ACISCLO ANTONIO PALOMINO EN LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

Clara Sánchez Merino\*

Email: [l32samec@uco.es](mailto:l32samec@uco.es)

### Resumen:

Abordaremos el estudio del lenguaje gestual en las pinturas realizadas por el tratadista y pintor Acisclo Antonio Palomino, ubicadas en la Catedral de Córdoba: *El martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, *La aparición de San Rafael al Padre Roelas*, *La conquista de Córdoba por Fernando III el Santo* (situadas en la Capilla del Cardenal Salazar). Para ello analizaremos el tratado *Museo Pictórico y Escala Óptica*, en el que nos detendremos en aquellas fuentes escritas de las que el propio Acisclo Antonio Palomino se hace eco en sus pinturas, con el objetivo de acercarnos a su *horizonte de expectativas*.

**Palabras clave:** Estética de la Recepción, *horizonte de expectativas*, *estrategias de interpretación*, lenguaje gestual, retórica visual.

## THE BODY LANGUAGE IN THE PAINTINGS BY ACISCLO ANTONIO PALOMINO IN THE CATHEDRAL OF CORDOBA

### Abstract:

We will go over the study of body language in the paintings by the treatise writer and painter Acisclo Antonio Palomino, located in the Cathedral of Cordoba: *The martyrdom of San Acisclo and Santa Victoria*, *The apparition of San Rafael to Father Roelas*, *The conquest of Cordoba by Fernando III the Saint* (located in the Chapel of Cardinal Salazar). For this we will analyze *Museo Pictórico y Escala Óptica*, and we will focus especially on those written sources of which the own Acisclo Antonio Palomino echoes in his paintings, with the objective of approaching his *horizon of expectations*.

---

\* Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música. Área de Historia del Arte.

**Keywords:** Aesthetic of Reception, horizons of expectation, strategies of interpretation, body-language, visual rhetoric

## 1. INTRODUCCIÓN

La finalidad del presente trabajo es abordar el estudio del lenguaje gestual en las pinturas realizadas por el tratadista y pintor Acisclo Antonio Palomino, ubicadas en la Catedral de Córdoba: *El martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, *La aparición de San Rafael al Padre Roelas*, *La conquista de Córdoba por Fernando III el Santo* (situadas en la Capilla del Cardenal Salazar). Para alcanzar tal fin, tomaremos como punto de partida el tratado *Museo Pictórico y Escala Óptica*, en el que nos detendremos especialmente en aquellas fuentes escritas de las que el propio Acisclo Antonio Palomino se hace eco en su tratado.

Los fundamentos que refuerzan nuestra investigación se encuentran en el análisis histórico-artístico de los principios de la hermenéutica de Hans George Gadamer, en su obra *Verdad y Método*, y la teoría conocida como *estética de la recepción*<sup>1</sup>, desarrollada a partir de los trabajos de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser<sup>2</sup>. Nuestro objetivo es lograr la comprensión del repertorio sígnico y las *estrategias de interpretación* que Palomino ideó para la ejecución de su obra pictórica pero desde nuestro propio *horizonte de expectativas*.

El historiador, en su tarea de desentramar los hilos que tejen nuestro pasado histórico, se debe sumergir en el universo de la intersubjetividad para lograr conocer con mayor exactitud la justificación y la razón de ser de los prejuicios que definen una determinada época<sup>3</sup>. Los prejuicios configuran el *horizonte de expectativas* desde el que se elaboran las *estrategias de interpretación*<sup>4</sup>, todo ello para explicar desde el giro icónico los nuevos enfoques de la retórica visual<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> H. Gadamer, *Verdad y Método*, t. I, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991.

<sup>2</sup> I. Wolfgang: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

<sup>3</sup> H. Gadamer, op. cit., p. 331.

<sup>4</sup> M. Pérez, «La Teoría de la Recepción. Consideraciones metodológicas previas». Introducción metodológica a la tesis doctoral inédita de Manuel Pérez Lozano, titulada *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1993.

<sup>5</sup> K. Moxey, *El tiempo de lo visual*, Barcelona, Sans Soleil Ediciones, 2015.

Nunca podremos llegar a conocer con exactitud y total veracidad cómo se percibía una obra de arte en una época concreta, por una razón muy simple: no estábamos presentes. El presente y el pasado son conceptos que si bien se contraponen constantemente, también encuentran su refuerzo el uno en el otro. El presente nos hace ver con perspectiva histórica los hechos pasados, el pasado se asienta sobre el concepto de historicidad<sup>6</sup>. La historicidad nos obliga a reflexionar acerca de nuestra incapacidad para conocer a la perfección y revivir momentos históricos pasados<sup>7</sup>, pero como antídoto curativo ante este *estado de shock* momentáneo, tenemos que decir que aún se puede atisbar un hilo de luz esperanzador: no podemos vivir la historia, pero sí podemos identificar a través de las pinturas cuáles eran las *estrategias de lectura o de interpretación* y así acercarnos más al modo de pensar y forma de vida de esa época<sup>8</sup>.

Antonio Palomino se preocupó, sin parangón en su tiempo, por dedicar su labor y conocimiento a la creación de un corpus teórico y práctico que compilaba no sólo una reflexión del arte como una disciplina que requería un cierto nivel de intelecto para su disfrute, sino en una vertiente más práctica, orientada a los pintores, indicando cómo debían estos representar las figuras humanas, atendiendo escrupulosamente a cada gesto y cada mirada, porque cada uno expresaría un sentimiento, una idea, un concepto en último término. Antonio Palomino nos ha legado un testimonio escrito en el que recoge los principios básicos en torno a los cuales gira la nueva pintura conceptual, aquella pintura destinada a un público erudito que con una formación académica adecuada estaba ávido por devorar esta nueva poesía pintada.

La aparición de la estética conceptista a lo largo del siglo XVI, que para el caso español se inicia en torno al poeta Fernando de Herrera (1534-1597), revolucionó los nuevos parámetros del arte y de la vida. Un lenguaje con un mensaje polisémico para públicos diversos y cuya arcanidad sólo entendidos podían descifrar. El gusto

---

<sup>6</sup> H. Gadamer, op. cit., p. 335.

<sup>7</sup> “Igualmente, cada periodo cultural produce un arte que le es propio y que no puede repetirse. Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes de nacer”. W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Galatea Nueva Visión, 1960, p. 5.

<sup>8</sup> W. Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

conceptista se inclina hacia un lenguaje sugerente y visual, dando como resultado una creación artística imbuida de la gran libertad que posibilita el uso metafórico y alegórico de las palabras, buscando incansablemente hacer ostentación de este ingenio que sólo podía ser la evidencia de una labor digna de erudición. La manifestación de este gusto conceptista en la pintura presenta su inicio en los propios artífices de la pintura, quienes contagiados por este fervor conceptista servían a una clientela exigente e igualmente empapada de estos novedosos presupuestos estéticos.

Este gusto conceptista aboca ya en el siglo XVII en una conexión patente entre las formas de expresión de la pintura y la literatura, siendo ambos lenguajes, poético y artístico, movidos dentro del gusto de los conceptos ingeniosos y agudezas que se materializan en forma de metáforas y alegorías<sup>9</sup>. En definitiva, la ansiada correlación ente pintura y literatura por fin es aprehendida en el Siglo de Oro, encumbrándose la pintura como un arte liberal cuyo artífice goza del reconocimiento social que lo potencia y lo hace ascender a la esfera del artista, entendiendo este último término con un matiz intelectual que daba lugar a un perfil “profesional” que exigía de un cierto nivel de preparación y conocimiento que no estaba al alcance de cualquier artesano, rebajando esta categoría al nivel de manufacturero<sup>10</sup>.

No podemos emprender el tortuoso camino que conlleva la comprensión de la obra tanto teórica como pictórica de Antonio Palomino sin considerar previamente que se trata de un erudito que ya en la centuria siguiente, entrado el siglo XVIII, continúa en los regueros de la estética conceptista cuyo proceso de sublimación alcanza su mayor plenitud con la consumación de su teoría. Pero, como si de un puente se tratara, Antonio Palomino cabalga entre dos siglos, entre dos presupuestos artísticos que se yuxtaponen con el cambio de circunstancias tanto sociales, políticas y económicas que se suceden en España. Es así como Antonio Palomino se sitúa a la cabeza del nuevo panorama artístico que exigía ya a la pintura el abandono de su hermanamiento con la pintura y la retórica para abrazar una

---

<sup>9</sup> M. Pérez, op. cit. p. 13.

<sup>10</sup> J. Gállego, *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976. Sobre los significados en la época de los términos “artesano”, “artífice” y “artista” y los matices dados a su significación metafórica, *vid.* Diccionario de autoridades, t. I, Madrid, 1726, pp. 424-427.

relación familiar más numerosa. Ya lo inherente a la pintura no es la poesía, sino que lo que verdaderamente la constituye como tal es el aspecto científico, y en la medida que la pintura va siendo vista como una ciencia se especializará y abandonará la concepción unitaria de las artes, característica del humanismo renacentista.

Envuelto en este cambio que estaba gestando un nuevo modelo de entender la pintura y el arte, Antonio Palomino plasmó en su obra escrita, como si de un diccionario se tratara, cómo cada detalle de la fisonomía despertaba en el espectador un síntoma y efecto distinto. Al fin y al cabo, aún se atisbaba en *El Museo Pictórico* el interés por la pintura conceptual cuyo potencial quedaba reflejado en las metáforas y las historias que revelaban las figuras. Palomino era consciente de que aunque en las altas esferas de la intelectualidad de la época se abogaba por una profunda transformación en el campo de la pintura, el gusto conceptista aún no se había abandonado por parte de un abundante público. Las necesidades estéticas de esta gran mayoría del público de la época aún demandaban historias en las que vieran reflejado los últimos retazos de ese lenguaje metafórico aprendido y asimilado que contaba historias y hacía alarde de una erudición que las puertas del nuevo siglo y las nuevas exigencias pretendían dejar atrás.

Antonio Palomino es testigo de su propio momento vital, es por ello que emplea un repertorio figurativo que se adapta a las nuevas exigencias pero que busca ser reconocido por el público que aún no ha dado el salto hacia la rigurosidad científica de la que se pretende dotar a la creación artística. El secreto del éxito de las pinturas de Antonio Palomino para la catedral de Córdoba en pleno siglo XVIII no reside tanto en su deslumbrante dominio técnico o el asombroso empleo de una paleta de colores abundante, sino en el dominio de los repertorios figurativos de las pinturas y cómo estos generaban satisfacción en el público, quien depositaba en ellas su experiencia y su conocimiento, unas estrategias de interpretación que como resultado parecían configurar aún una estética anclada en la retórica del conceptismo.

Antonio Palomino está indagando en los repertorios simbólicos que mueven a la población a sentirse identificada y crear una determinada interpretación, a aflorar

en ella una emoción, una sublimación de la vida partiendo de colores, formas y del profundo conocimiento de unas estrategias de interpretación que se ajustan al contexto social, político, económico y religioso. Todo ello nos conduce a una reflexión: *El Museo Pictórico* de Antonio Palomino es un “manual” que nos introduce en la *retórica visual*, eso que -según los teóricos más a la vanguardia- ha pasado a ser para nuestra sociedad un requisito indispensable a la hora de enfrentarse a una obra de arte, cuya interpretación no es ni más ni menos que el resultado de una filtración de la información que percibimos a través de nuestro propio horizonte de expectativas. Pensemos, pues, por un instante en la publicidad televisiva actual o en las redes sociales, ¿acaso éstas no son un reflejo de nuestra sociedad, de nuestra forma de entender, relacionarnos y enfrentarnos al mundo? Decimos que estamos en la era de la imagen, que el giro lingüístico ha transmutado en el giro icónico<sup>11</sup>, que ahora la imagen mueve nuestras vidas y las dota de sentido. Pero, ¿qué ocurre si nos remontamos al siglo XVIII y nos detenemos a leer *El Museo Pictórico* de Antonio Palomino? Será entonces cuando nos percatemos de que esta nueva era de la imagen y la retórica visual que la acompaña no es absolutamente novedosa, de que existen precedentes que no podemos ignorar, ya que serán estos quienes nos den las claves para conocer nuestro presente:

La Retórica (orden de bien hablar, a quien se remiten la Oratoria, y la Poesía) cuyo principal asunto, es la persuasión; también la asiste con la energía de sus persuasiones; pues retórica muda, no persuaden menos pintadas sus voces, y articulados sus matices. ¿Qué mayor elocuencia, que la que representa, pues sabiendo que es un manchado lino de minerales, y licores, la hace creer (o cuando no lo crea, que lo dude) que se ve presente lo historiado, y real lo fabuloso?<sup>12</sup>

## 2. EL TRATADISTA Y PINTOR ANTONIO PALOMINO

Antes de ocuparnos de la cuestión central de nuestro trabajo, resulta imprescindible perfilar un esbozo biográfico de Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco. Antonio Palomino nació en Bujalance, Córdoba, en el año 1655. Proveniente

---

<sup>11</sup> K. Moxey, op. cit.

<sup>12</sup> A. Palomino, *El Museo pictórico y Escala óptica*, t. II: *Teórica de la pintura*, Madrid, Aguilar Maior, 1988, p. 294.

de una familia humilde, pero con una posición económica bastante desahogada, la familia Palomino se instala en Córdoba hacia 1672. Acisclo Antonio inició estudios eclesiásticos al tiempo que descubría su vocación artística. Coincidiendo con su retorno desde Sevilla, en 1672, Juan de Valdés Leal estimuló el talento artístico del joven alumno, siendo reconocido por Palomino como su maestro<sup>13</sup>. En 1675 se produjo el regreso de Juan de Alfaro desde la Corte, quien de inmediato se convirtió en nuevo guía y mentor, transmitiéndole el conocimiento del oficio que él mismo recibiera de Antonio del Castillo. Las cartas de recomendación facilitadas por el maestro le franquearon las puertas de los principales talleres y colecciones artísticas cortesanas madrileñas, instalándose en la capital<sup>14</sup>.

La influencia de sus contactos le llevó a desposar con la hija del embajador de España ante los cantones suizos, siendo nombrado alcalde del Concejo de la Mesta y obteniendo, como consecuencia de ello, el título de hijodalgo. Gracias a la mediación del Conde de Benavente, colaboró con Claudio Coello en la decoración de la Galería del Cierzo del Real Alcázar, iniciando una fructífera actividad como fresquista en la que fue decisiva la presencia de Lucas Jordán en Madrid a partir de 1692. Por su habilidad y solvencia, fue nombrado pintor de cámara en 1688. A partir de este momento desarrolló importantes ciclos pictóricos en Madrid, Valencia, Salamanca y en las cartujas de Granada y El Paular. Tras enviudar en 1725, Palomino se ordenó sacerdote, ejerciendo su ministerio por breve tiempo al fallecer al año siguiente<sup>15</sup>.

En los últimos años han ido rescatándose lienzos de Acisclo Antonio Palomino, conocido fundamentalmente como tratadista e historiador del arte (“el Vasari” español) y en su faceta de pintor mural, discípulo de Juan de Valdés, Claudio Coello, Carreño Miranda y Lucas Jordán, entre otros. Pero también fue un meritorio pintor de caballete. Al desconocimiento de esta última faceta ha contribuido el escaso catálogo de obras atribuidas a él hasta hace poco tiempo. Muchas de ellas estaban

---

<sup>13</sup> B. Bassegoda, «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», F. Checa, *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Roma, 2003, p. 91.

<sup>14</sup> J. Ceán, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, La Real Academia de San Fernando, 1800, p. 29.

<sup>15</sup> *Ibídem*, p. 30.

catalogadas hasta ahora como anónimas, o mal atribuidas, confirmándose la autoría de Palomino en algunas al descubrirse su firma. Otras pinturas, a falta de firma y documentación, se atribuyen a su taller, por semejanza estilística<sup>16</sup>.

### 2.1. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*

Un pintor español no solía ser hombre de letras ni de teorías, sino transmisor de experiencias seculares, aprendiz sagaz en otras ocasiones por nuevos países y nuevos mundos. Los dos primeros tratados artísticos que se escribieron en el Renacimiento son el *De pictura* de Leon Battista Alberti (1435), aunque dejó inconcluso un tratado *De Sculptura* y escribió también *De Re Aedificatoria* (el primer tratado moderno de arquitectura). Igualmente destaca el tratado *De sculptura* de Pomponio Gáurico (1504). Ellos se constituyen como el punto inicial para poder establecer las bases que más tarde desarrollaría la literatura artística europea del período. Por ende, Italia resulta un foco imprescindible de la actividad teórica acerca del arte durante aquella época, actividad que acompaña a las grandes manifestaciones artísticas y culturales del momento. Consecuentemente, no resulta difícil comprender el alcance de las conexiones que podemos establecer entre *El Museo Pictórico* de Palomino y los inicios de la tradición tratadista en Italia.

La conexión entre retórica y artes de pintura viene de la conjunción de una serie de hechos y circunstancias esenciales en la configuración de la cultura humanista. El primero y más importante es, sin duda, la primacía de la retórica en el campo de los *studia humanitatis*, y por tanto en el centro, no ya de círculos culturales o intelectuales, sino también de la sociedad civil y de la acción política<sup>17</sup>.

De este modo, se va gestando toda una línea de tratados italianos que constituyen la base para los tratadistas españoles del siglo XVII<sup>18</sup>.

*El Museo Pictórico y Escala Óptica* de Palomino consolida la figura del pintor cortesano y científico, haciendo esta idea extensible a otros pintores citados en su

---

<sup>16</sup> M. Teresa Terrón, «Reflexiones acerca de la obra de Antonio Palomino en Extremadura», *Norba: revista de arte*, 10, 1990, pp. 249-252.

<sup>17</sup> M. Pineda, «Renacimiento italiano y barroco español (El desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)», *Anuario de estudios filológicos*, 19, 1996, p. 400.

<sup>18</sup> J. Gállego, op. cit., pp. 19-51.



*Parnaso Español*, ávidos por superar el estatus artesanal en el que se les había situado por ser considerada su actividad una labor manual<sup>19</sup>:

Como si me hubieran quitado un velo de los ojos, o me hubiese amanecido una aurora muy clara, después de una noche muy oscura... hallé con evidencia, que en esta facultad (la óptica) es indudablemente demostrativa en todos sus principios, y radicales fundamentos, como lo son todas las ciencias matemáticas<sup>20</sup>.

*El Museo Pictórico y Escala Óptica* es escrito en el siglo XVIII, las preocupaciones y tesis que se plasman en dicho corpus teórico le sitúan como el tratado de pintura más importante escrito en español con anterioridad a nuestros días. El tratado consta de dos volúmenes, el primero, terminado en 1708 y publicado en 1715 titulado *Teórica de la pintura*. El segundo, *Práctica de la pintura*, que vio la luz por primera vez en 1724, junto al cual se integró el último tomo con el siguiente encabezamiento: *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, albergando las biografías críticas de artistas<sup>21</sup>.

Pese a que los artistas y teóricos de finales del siglo XVIII y de principios del XIX, más de cincuenta años después, comenzarían a ver este libro como “anticuado”, el tratado gozó de una gran divulgación y aprecio. El propio Ceán afirmaba que se trataba de una obra de excelente valor porque lograba desenvolver todos aquellos aspectos complejos de la pintura y aportaba unas reglas sencillas para la práctica<sup>22</sup>. Consecuentemente, podemos hablar de un tratado que se alzó como un primer compendio que recogía enseñanzas prácticas y teóricas con carácter erudito.

Fue un tratado empleado tanto por los artistas como por los propios lectores interesados de la época, ya que, además de las consiguientes fórmulas y recetas de taller, proporcionaba una serie de modelos, noticias y erudiciones imprescindibles para el lucimiento de una persona culta y entendida<sup>23</sup>. Un hecho que demuestra la

---

<sup>19</sup> M. Morán, *El rigor del tratadista Palomino y el Museo Pictórico*, Madrid, Scribalia, 1996, pp. 259-260.

<sup>20</sup> A. Palomino, op. cit., t. II: *Práctica de la pintura*, pp. 28-29; vid. pp. 113-170.

<sup>21</sup> M. Pérez: op.cit., p. 161.

<sup>22</sup> A. Bonet, «Láminas de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* de Palomino», *Archivo Español de Arte*, 46, 1973, p. 132.

<sup>23</sup> Ídem.

relevancia de tal obra es que La Real Academia de la Lengua toma *El Museo Pictórico y Escala Óptica* como una referencia lexical.

*El Museo Pictórico y Escala Óptica* destaca por su carácter enciclopédico, construido con todo el rigor del pensamiento escolástico y apoyado hasta la saciedad en el prestigio de las autoridades. Todo ello convierte al libro de Palomino en un verdadero compendio, en una *Summa Pictorica*<sup>24</sup>.

## 2.2. Las fuentes empleadas por Antonio Palomino en *El Museo Pictórico y Escala Óptica*

Las fuentes empleadas, abundantes y diversas, manifiestan cierta novedad al dejar de nutrirse exclusivamente de los teóricos italianos. Aunque, de igual forma, las autoridades clásicas siguen manteniendo una vital importancia haciéndose presentes en todo momento. El autor más citado por Palomino es Euclides, sobre todo en el libro tercero dedicado a la geometría. Le sigue Cesare Ripa, muy empleado por Palomino en las cuestiones iconográficas tratadas en el tomo segundo. De forma análoga, en este tomo se suman referencias abundantes a un libro que ejerció una gran influencia desde el siglo XVI en estudios iconográficos, como es la *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano. En lo tocante a las referencias simbólicas, acude a Laureto con su *Sylva allegoriarum*<sup>25</sup>.

Respecto a las cuestiones teóricas e histórico-artísticas destacan dos tratadistas del norte de Europa: Johannes Gerhard Scheffer, autor de *Graphice id est de arte pingendi Liber singularis*; y Junius, cuya obra es *De pictura veterum libri tres*. Otro teórico al que Palomino cita en numerosas ocasiones es Vicenzio Carducho, al que le siguen Juan de Butrón y Egnazio Danti. Otra obra a la que el ingenio de Palomino recurre en múltiples ocasiones es el clásico de la literatura artística por excelencia del siglo XVI, el libro de Vasari. A todo ello, Palomino añade la incorporación de tratadistas del siglo XVII a nivel europeo, destacando Charles de Fresnoy y su *De arte graphica*. Aquellos tratados que teorizan sobre las relaciones entre poesía y pintura han sido también una fuente muy rica que ha sido empleada

---

<sup>24</sup>M. Morán, op. cit., p. 272.

<sup>25</sup>A. Palomino, op. cit., t. II: *Práctica de la Pintura*, pp. 378-392.

como recurso por Palomino en su tratado, así señalamos especialmente la influencia del libro de Possevino. No podían faltar alusiones a la retórica de Quintiliano y aquellas referencias de Sto. Tomás de Aquino y San Agustín<sup>26</sup>, dada su formación en el campo de la filosofía y la teología que le valió su estancia en el Real Convento y Colegio de San Pablo de Córdoba, como mencionamos anteriormente.

De esta manera, la obra teórica de Antonio Palomino no sólo recogía los ideales estéticos del siglo XVII, sino que proyectaba a su vez el modelo de pintor que requeriría la Ilustración: Un técnico altamente cualificado.

El primer tomo de su *Museo Pictórico y Escala Óptica*, dedicado a la *Teórica de la Pintura*<sup>27</sup>. Este se encuentra dividido en tres libros: “El aficionado”, “El curioso” y “El diligente”. El segundo tomo que conforma el Tratado lleva por título: *La Práctica de la Pintura*. Su contenido se divide en distintos libros, cada uno de ellos dedicado a un grado distinto en el aprendizaje de los pintores, contando con un total de seis libros. Los capítulos permanecen con la numeración correlativa del tomo anterior: El Libro IV, está dedicado al “principiante”, El Libro V hace referencia al “copiante”, El Libro VI a la figura del “aprovechado”, El Libro VII se refiere al “inventor”, El Libro VIII, al “práctico”, El Libro IX se refiere al “perfecto”. El último tomo del tratado, *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, provisto de portada independiente, consta de las noticias, elogios y vidas de los pintores y escultores eminentes españoles<sup>28</sup>.

### 3. LAS PINTURAS DE ANTONIO PALOMINO EN LA CATEDRAL DE CÓRDOBA

Como Acisclo Antonio Palomino sentenció en su *Museo Pictórico*: «Práctica sin teórica, cuerpo sin alma; teórica sin práctica, alma sin cuerpo»<sup>29</sup>; Nosotros, si bien hemos desglosado aquellas ideas y conceptos fundamentales que definen la obra teórica y práctica de nuestro Palomino, en la medida que nuestras capacidades y conocimientos nos han permitido, también hemos de aplicar dichos preceptos a las pinturas que él mismo llevó a cabo para la Catedral de Córdoba. De este modo, hemos

---

<sup>26</sup> Ídem.

<sup>27</sup> Ídem.

<sup>28</sup> A. Bonet, op. cit., p. 133.

<sup>29</sup>A. Palomino, op. cit., t. II: *Práctica de la pintura*, p. 305.

considerado oportuno detenernos especialmente en el análisis del repertorio de gestos y actitudes de la fisonomía de las figuras representadas, así como la consiguiente identificación de las estrategias de interpretación necesarias para lograr una asimilación y comprensión lo más cercana posible al objetivo inicial que movió a Palomino para la ejecución de las mismas.

Es principio constante en la filosofía natural, que la constitución del cuerpo humano, y la figuración del semblante, son unos índices infalibles de las pasiones, e inclinaciones del hombre: pues aunque siempre tiene dominante el imperio de la razón, no por eso carece de aquella natural propensión, que inclina, ya que no violente su genio<sup>30</sup>.

Pero, a todas luces, tan importante era la admisión de la retórica como una hermana de la pintura como la aceptación de que la representación de la fisonomía era fundamental para desarrollar historias intrínsecas en la propia pintura. El cuidado y la atención que se depositaba en la representación cuidadosa de cada movimiento, cada gesto, cada mirada, desencadenaba un efecto total que la dotaba de gracia, de amor, de miedo, de valores y emociones que formaban parte de las pasiones del ser humano. He aquí el gran triunfo de la pintura, que había logrado mostrar la verdadera esencia de la vida. Es así como Leonardo da Vinci revelaba en su «libro sobre los movimientos del cuerpo»<sup>31</sup> la importancia de la fisonomía, admitiendo que:

En las historias, los personajes deben diferir en complexión, edad, tinte, actitud, corpulencia y flaqueza: corpulentos, flacos, altos, bajos, obesos, magros, orgullosos, cortesos, viejos, mozos, fuertes y musculosos, enclenques y de poca fibra, joviales, melancólicos; de cabellos crespos o lacios, cortos o luengos; de movimientos vivos o vulgares. Y has de variar las ropas y colores y todo lo que la composición requiera. Peca gravemente el pintor que hace rostros semejantes; y aun es gran defecto reiterar los gestos<sup>32</sup>.

Palomino asumió en su elenco cultural sus precedentes tratadistas, siendo un verdadero erudito al conjugar hábilmente las ideas reveladoras que despuntaban desde los primeros bosquejos que configuraban esta dilatada tradición tratadista de la pintura. Miguel Ángel adelantó cuáles serían las nuevas pautas que regirían la

---

<sup>30</sup> *Ibíd*em, p. 295.

<sup>31</sup> L. Da Vinci: *Tratado de pintura*, Madrid, Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales, 1980, p. 273.

<sup>32</sup> *Ibíd*em, p. 361.

historia de la pintura durante siglos, abrió las ventanas al mundo derrochando una inigualable habilidad técnica en la ejecución de los cuerpos en movimiento y la gestualidad de los rostros apasionados. Giorgio Vasari ya manifestó que el curso de la pintura se había inclinado hacia el alegato de las pasiones humanas reflejadas en la destreza, celeridad y vivacidad con la que se representaban las figuras, protagonistas de la historia:

No vendré a lo particular de la invención y composición de esta historia, porque se han imitado y estampado tantas grandes y pequeñas, que no parece necesario ocupar el tiempo en describirla. Basta que se vea claramente que la intención de este singular varón no fue otra que pintar la perfecta proporción y composición del cuerpo humano en diversísimas ocasiones. Y sólo aquesto, más justamente los afectos de las pasiones del ánimo. Bastándole satisfacer en aquella parte en que era superior a todos sus artífices y mostrando cuánto alcanzó en la dificultad del dibujo. Y atendiendo a aqueste fin solo, dejo a una parte la hermosura de los colores, y otras invenciones y ornato y nuevas fantasías. (...) Mas Miguel Ángel estando firme siempre en la profundidad del arte, ha mostrado que los que saben mucho deben aspirar a lo mejor y más perfecto, que es la imitación del cuerpo humano desnudo<sup>33</sup>.

No es la materia que nos ocupa dedicarnos a la proporción de los cuerpos, puesto que nuestro objeto es el lenguaje gestual, el lenguaje de las pasiones que invaden las figuras que parecen comunicarnos la historia que se está ilustrando a través de sus movidos cuerpos y rostros agitados. Sin embargo, podemos citar a algunos autores imprescindibles, imposibles de obviar en dicha materia, tales como Alberto Durero o León Battista Alberti, quienes también trataron con gran profusión el tema de la proporción de los cuerpos. Por evitar la prolijidad me remito exclusivamente al tema acotado para nuestro trabajo.

Palomino, tras haber pintado la cúpula de la cartuja de Granada, fue requerido en Córdoba para ejecutar varios encargos. En 1713 recibe 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

---

<sup>33</sup>F. Pacheco, *Arte de la pintura*, Barcelona, Madrid, Las Ediciones de Arte, 1968, p. 21.

realizados en un año y por los que recibiría 1000 ducados de vellón<sup>34</sup>. Los cuadros realizados por Palomino fueron: *El martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, *La aparición de San Rafael al Padre Roelas* 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>35</sup>. La tarea que nos compete reside en analizar los tres lienzos ejecutados por Palomino a petición de los albaceas testamentarios del Cardenal Salazar.

### 3.1. Lenzos de la capilla del cardenal Salazar

Comenzaremos por examinar los tres lienzos destinados para la capilla del cardenal Salazar. No en vano, este encargo, destinado a ocupar el espacio de enterramiento del cardenal Salazar, acogía un programa iconográfico y las consiguientes estrategias de producción orientadas a ensalzar la fe católica, pero también la propia figura del cardenal. Así, los lienzos representan tres episodios fundamentales para la historia del cristianismo en Córdoba: en primer lugar, el martirio de los Santos Patronos de la Diócesis (*Martirio de los santos Acisclo y Victoria*); después, la recuperación de la ciudad para la fe católica (*Entrega de Córdoba a Fernando III el Santo*), y por último, las referencias a las más arraigadas devociones de la iglesia cordobesa, el culto a los Santos Mártires y a San Rafael, Santo Ángel Custodio de la ciudad (*Aparición de San Rafael al P. Roelas*), escena en la que el mismo Salazar es retratado junto a los protagonistas de una historia que tiene su origen en el siglo XVI, pero que en el siglo XVIII comenzará a hacerse popular, gracias al patrocinio del cardenal.

#### 3.1.1. *El martirio de San Acisclo y Santa Victoria*

Es uno de los lienzos que conforman el encargo que efectuaron los albaceas testamentarios del Cardenal Salazar a Palomino para ocupar el espacio de su capilla funeraria. En esta ocasión, nos remitimos a la representación de San Acisclo, mártir

---

<sup>34</sup> C. Gutiérrez, *Pintura mural de Antonio Palomino (1655-1726)*, Disponible en: <http://www.centroelba.es/source/Documentos/palomino-final.pdf>

<sup>35</sup>ídem.

cordobés de la época romana y patrón de Córdoba junto con su hermana Santa Victoria, también mártir, según la hagiografía de época moderna, pues hoy algunos autores admiten dudas de su existencia real. La figura de San Acisclo se presenta ocupando el centro de la composición, portando el atuendo característico de soldado, considerándose como el “héroe del asunto”, por usar palabras textuales de Palomino<sup>36</sup> (Fig. 1). Santa Victoria también ha sido representada bajo su iconografía habitual, con el fondo arquitectónico que representa una torre militar y una tienda de campaña en alusión al campamento donde sufrieron martirio. Ambos son representados en el momento de su martirio, Santa Victoria asaeteada y San Acisclo degollado en las orillas del río.



Fig. 1. *El martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, Acisclo Antonio Palomino, 1713.

Nuevamente incidimos en la cuestión que anteriormente detallábamos, la representación de San Acisclo encarnando la imagen de hombre fuerte y robusto, «la cual figura es buena para un Hércules, o cosa semejante»<sup>37</sup>. De esta forma, Palomino se detiene rigurosamente en la ejecución de cada detalle de la anatomía de ambos santos mártires. Y es así como, en palabras de Palomino, «el semblante, y la

<sup>36</sup> *Ibídem*, p. 44.

<sup>37</sup> A. Palomino: op. cit., t. II: *Práctica de la pintura*, p. 297.

constitución del cuerpo en el hombre son índices de sus pasiones»<sup>38</sup>. Por ello, el pintor docto debe conocer a la perfección el estudio de la fisonomía para poder aplicarlo a la representación del héroe que describe en esta ocasión, y que así sea correlativa a la acción que está desempeñando la digna figura heroica.

San Acisclo se encuentra inclinado, en una actitud de súplica y alabanza hacia Dios, en el momento en el que se va a proceder a su ejecución. Se trata, pues, de una escena con un fuerte componente dramático que el pintor debe saber dotar a la pintura. El lenguaje gestual de los personajes, así como su disposición anatómica son indicadores de «las perturbaciones y accidentes, que inmutan el afecto, y color, y desfiguran la constitución natural del semblante»<sup>39</sup>.

Es así como, si del celeberrimo pintor Timantes se tratara, Palomino logra transmutar el lienzo, dotado de forma y color, en una imagen expresiva de dolor que no solo remite a la expresión del rostro, sino también a la correcta organización del cuerpo, la cual a su vez depende de las interiores pasiones, y propensiones del ánimo en la parte sensitiva<sup>40</sup>.

En este complejo proceso el espectador únicamente se aproxima al resultado final que ofrece la obra pictórica, obviando el estudio y análisis previo que Palomino debió de elaborar para la correcta finalización de la escena del martirio. Palomino se sabe hábil y entendido en materia de pinceles, pero no por ello rechaza una actitud de aprendizaje continua, la cual encuentra una base sólida en la confección del dibujo:

Este linaje de estudio importará muchísimo, para tomar inteligencia del claro y obscuro, y habituarse a copiar del natural, para ir a la academia, (...) para lo cual ha de comenzar a dibujar por algunos modelos, o fragmentos de figuras: como cabezas, manos, pies, brazos, y piernas (...) <sup>41</sup>.

Resulta imprescindible la precisa y exacta ejecución de la fisonomía natural, para así imprimir a la pintura ese efecto de catarsis emocional. Las manos, los pies, los brazos, la cabeza, aparentemente “pedazos” que componen el “todo”, pero sin

---

<sup>38</sup>Ibidem, p. 295.

<sup>39</sup>Ibidem, p. 296.

<sup>40</sup>Ibidem, p. 297.

<sup>41</sup>Ibidem, p. 115.



significancia por sí mismos, Palomino les concede un papel protagonista. Así lo podemos comprobar examinando un dibujo realizado por Palomino, el cual guarda una estrecha relación con la figura de San Acisclo (Fig. 3). Nos estamos refiriendo a la *Media figura femenina* o *Estudio de mano*, un dibujo realizado mediante la técnica de la sanguina sobre papel verjurado (Fig. 2)<sup>42</sup>.



Fig. 2. Izquierda. *Media figura femenina / Estudio de mano*, Acisclo Antonio Palomino, 1690-1695; Fig. 3. Derecha. Detalle *Martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, Acisclo Antonio Palomino, 1713.

La posición de la mano izquierda de San Acisclo en el pecho denota actitud de súplica, pero también expresión de dolor y espanto. Tanto en el dibujo como en el detalle de San Acisclo podemos detenernos en la importancia que Palomino concede a la expresión facial. En ambas obras la boca permanece entreabierta y las cejas arqueadas hacia arriba, dirigiendo su mirada a los ángeles que se despliegan en el registro superior de la composición portando una corona de laurel o «galardón de los

<sup>42</sup>«Palomino y Velasco, Acisclo Antonio» - Museo Nacional del Prado <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/palomino-y-velasco-acisclo-antonio/1cdc6108-2bfb-42c3-b455-8c714e6fbed1> Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Último acceso: 28-6-2017.

laureles eternos»<sup>43</sup>, en símbolo del triunfo de la fe cristiana y el martirio. Cesare Ripa relaciona también el laurel con la virtud<sup>44</sup>.

Pese a que se trata de la representación de un tema que difiere por completo del que nos atañe, sigue estando presente en la escena del martirio de San Acisclo la influencia de Velázquez. En esta ocasión nos ceñiremos al detalle y minuciosidad con que Palomino ejecuta las manos del protagonista. San Acisclo, aunque mirando al cielo y con algo de inclinación, tiene la misma posición de manos que la *Virgen de la Coronación* de Velázquez (Fig. 4)<sup>45</sup>.

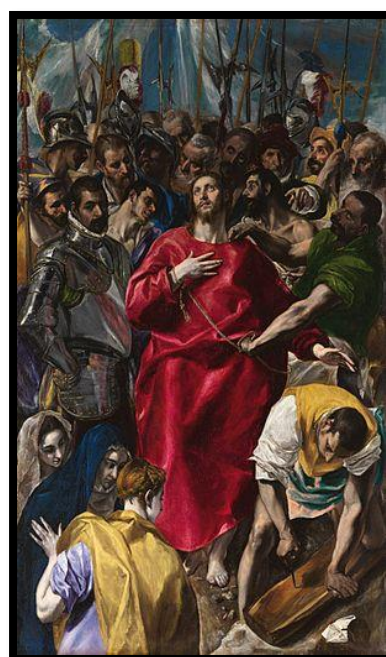


Fig. 4. Izquierda. *La Coronación de la Virgen*, Diego Silva Velázquez, 1641-1644.

Fig. 5. Derecha. *El Expolio*, El Greco, 1577-1579.

Pero sobre todo, destaca la pose de las manos que presenta el Cristo del *Expolio* que el Greco pintó para la catedral de Toledo entre los años 1577 y 1579 (Fig. 5), guardando una estrecha relación con la que presenta San Acisclo, como podemos observar. Asimismo, el *Martirio de San Esteban* de Juan Luis Zambrano<sup>46</sup>, en la

<sup>43</sup> A. Felici, «Ángeles portadores de coronas», *Anales de Historia del Arte*, 23, pp. 139-153.

<sup>44</sup> C. Ripa, *Iconología*, t. II, Madrid, Akal, 2007, p. 429.

<sup>45</sup> «La Coronación de la Virgen» - Colección - Museo Nacional del Prado <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-coronacion-de-la-virgen/5f39f2cc-0197-4522-aecf-1d8e3b2e4ae7> Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Último acceso: 20-7-2017.

<sup>46</sup> «Juan Luis Zambrano» - Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Último acceso: 22-7-2017.

catedral de Córdoba, también establece un vínculo muy estrecho con la pintura de Palomino. Juan Luis Zambrano fue el discípulo más aventajado de Pablo de Céspedes, y así lo especifica Palomino en su *Parnaso Español Pintoresco y Laureado*:

Juan Luis Zambrano, el discípulo más adelantado del Racionero Pablo de Céspedes, fue natural de la ciudad de Córdoba; pero no nos ha dexado la antigüedad, sobre el año 600, mas noticia de su persona, y habilidad, que la que nos suministran sus obras en dicha ciudad (...) Otro del martirio de San Estevan en la iglesia mayor, en una capilla del costado, hacia el patio de los naranjos, son una maravilla (...) figuras del natural, cosa excelente (...)<sup>47</sup>.

Dignas alabanzas por parte de Palomino hacia este gran lienzo que se compone de un amplio registro que representa el martirio de San Esteban, diácono. Si examinamos el lienzo del martirio de San Esteban, reparamos en las semejanzas con *El martirio de San Acisclo y Santa Victoria*. Primeramente, señalar la importancia del doble registro, un recurso que plantea la escena dividida en lo terrenal y lo celestial. De igual forma, este modelo lo podemos ver en las tres pinturas de Palomino que nos ocupan en este trabajo. Esta práctica pretendía manifestar el estrecho vínculo que existe entre la realidad terrestre, visible, y la celeste, invisible. A este hecho hay que añadir nuevamente la importancia del lenguaje gestual, concretamente la disposición de las manos de San Esteban, quien presenta su mano derecha en el pecho, en actitud de súplica, como hemos analizado anteriormente en otras pinturas de temática martirial en las que se repiten los mismos esquemas compositivos en la disposición anatómica de los protagonistas.

---

<sup>47</sup>A. Palomino: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Tomo III: *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, Madrid, 1796, p. 440. Biblioteca Virtual de Andalucía:

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7373>



Fig. 6. Izquierda. *Martirio de San Esteban*, Juan Luis Zambrano.  
Fig. 7. Derecha. Detalle *Martirio de San Esteban*, Juan Luis Zambrano.

Si examinamos el conjunto de las pinturas, considerando su influencia en Palomino, cuyo análisis hemos esbozado someramente y puesto en relación con *El martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, concluimos que en cada uno de los casos expuestos se expresa la aceptación o el sometimiento a la voluntad divina por medio del lenguaje gestual.

Palomino también dedica especial atención a la representación de Santa Victoria con su iconografía tradicional, tal y como la leyenda le atribuye que fue asaetada, cuyo análisis no resulta menos interesante (Fig. 9). Indudablemente, la figura de la santa está inspirada en las innumerables reproducciones existentes del martirio de San Sebastián, pero con la novedad, en el caso de Santa Victoria, de que muestra los senos al tener el torso semidesnudo. Por ello, hemos considerado necesario mencionar la obra de Andrea Vaccaro sobre el *Martirio de Santa Agatha (Águeda)*, finalizada hacia el año 1635 (Fig. 8), la cual nos aventuramos a afirmar que fue la fuente de inspiración para Palomino a la hora de ejecutar la escena del martirio de Santa Victoria. La santa siciliana implora al cielo antes de su martirio, en el que le fueron amputados ambos senos<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> «Santa Águeda» - Colección - Museo Nacional del Prado Museo Nacional del Prado,

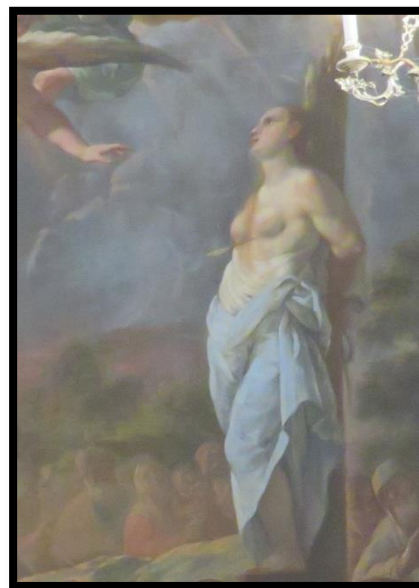


Fig. 8. Izquierda. *Martirio de Santa Agatha*, Andrea Vaccaro, 1635 h.

Fig. 9. Derecha. Detalle *Martirio de San Acislo y Santa Victoria*, Acislo Antonio Palomino, 1713.

A todo ello se le suma el constante interés de Palomino por representar un entorno y paisaje que sea reconocido por el espectador, para así alcanzar un mayor entendimiento de la causa que se está representando. Es por ello que Palomino se detiene especialmente en aquellos detalles arquitectónicos que aparecen en el fondo de la composición, además de representar distintos elementos vegetales que denotan que la escena está teniendo lugar al aire libre.

Del mismo modo, la escena está cargada de un gran dinamismo que viene dado por la profusión de todos los cuerpos humanos que se agolpan en el lugar, esperando ver las ejecuciones de los mártires. En este tumulto de figuras destaca en el primer término de la composición un escorzo de un caballo con un soldado que lo monta, quien está también señalando el acontecimiento. El escorzo denota una gran habilidad técnica por parte del pintor, pero su representación va más allá de la demostración de un alarde técnico; también imprime a la pintura ese carácter bélico. Además, el escorzo del soldado montado a caballo contribuye a dotar a la pintura de

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-agueda/2e565a8a-8fo4-4d1d-b8fc-3db7ccf3f651>

Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Último acceso: 24-7-2017.

una perspectiva y profundidad más lograda. Leonardo da Vinci dedica en su tratado unas líneas a la importancia del escorzo:

Habiendo una figura sola, huye del escorzo así de las partes como del todo, por no combatir con la ignorancia de los indoctos del arte. Mas en las historias, principalmente en las batallas, usa de ellas en todos los modos que te ocurrieren<sup>49</sup>.

Palomino toma la licencia de incluir una serie de alegorías en esta pintura que refuerzan el contenido y el mensaje de la misma, la salvación cristiana y la victoria de la fe. Es así como podemos identificar de forma clara la alegoría de la Caridad (Fig. 10), encarnada en una mujer que tiene su aparición en el primer término de la composición, ocupando la esquina inferior derecha. La mujer aparece representada, tal y como indica Palomino en su *Práctica de la Pintura*, «como una matrona, y un chicuelo a los pechos, y otros dos a los lados, abrazándola, y mirándola con gran afecto»<sup>50</sup>.

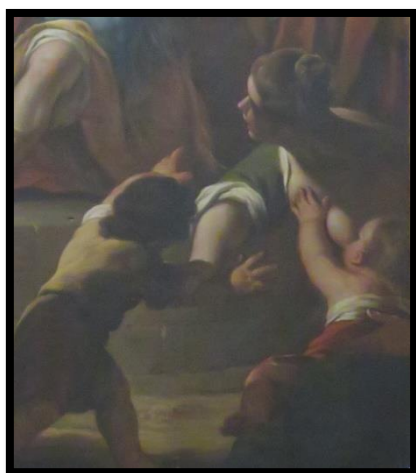


Fig. 10. Izquierda. Detalle, alegoría de la Caridad, *Martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, Acisclo Antonio Palomino, 1713.

Fig. 11. Derecha. Detalle, figura moral del Misterio, *Martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, Acisclo Antonio Palomino, 1713.

Asimismo, nos aventuramos a afirmar que el anciano que aparece en la composición en una posición más retraída con respecto a la alegoría de la Caridad, representa la figura moral del Misterio (Fig. 11). Palomino no especifica que este

<sup>49</sup>F. Pacheco, op. cit., p. 77.

<sup>50</sup> A. Palomino, op. cit., t. II: *Práctica de la Pintura*, p. 459.

anciano, portador de una túnica con capucha, se constituya como la figura moral del Misterio. Sin embargo, el análisis de otros ejemplos de obras pictóricas realizadas por Palomino y cuyas estrategias de producción son explicadas en su *Práctica de la Pintura*, nos revelan que tal vez se podría tratar de dicha figura moral, puesto que se encuentra caracterizada del mismo modo que el autor define en su tratado: «representado en un anciano, cubierta la cabeza con su manto, el dedo índice de la mano derecha en la boca, como encargando el silencio, y con la otra mano mostrando un anillo»<sup>51</sup>.

Difieren algunos detalles, como el anillo, del cual no hay rastro en la pintura. No descartamos que esta posible hipótesis pueda ser sustituida por otra más acertada, puesto que no encontramos exactamente los atributos que definen a tal figura. Por lo tanto, afirmamos que también se podría tratar de la representación de una figura masculina que simplemente está expectante entre el público y que señala uno de los martirios con una finalidad moral, enseñando al espectador la moraleja que debe extraer de esta historia sagrada.

En el *Martirio de San Acisclo y Santa Victoria* es fácil advertir los esfuerzos de Palomino por asimilar algo del sentido del paisaje de los lienzos italianos del Buen Retiro y la herencia de Claudio Coello en los tipos humanos<sup>52</sup>.

No resulta extraño que Palomino escogiera como referente a Claudio Coello si tenemos en consideración que este último fue uno de los grandes representantes de la Escuela Madrileña, además de que colaboró con él en la decoración de la Galería del Cierzo del Real Alcázar. Por ende, podemos afirmar que Claudio Coello fue considerado por Palomino como un maestro, manteniendo su estilo y su modo de expresión hasta el umbral del nuevo siglo, sin modificar sensiblemente su tono y su lenguaje<sup>53</sup>.

Esta hipótesis es demostrable por el evidente paralelismo existente entre el *Martirio de San Andrés*, obra de Claudio Coello (Fig. 12) y el *Martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, ejecutado por la mano de Palomino. Primeramente, el colorido que

---

<sup>51</sup>Ibídem, p. 467.

<sup>52</sup> A. Pérez, Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700), Madrid, Banco Herrero, 1986, p. 339.

<sup>53</sup>Ibídem.

presentan ambas obras anuncia ya las transparencias dieciochescas. En el martirio de los santos cordobeses, vemos cómo las características propias del estilo de Palomino se manifiestan a través de la aplicación de manchas lisas de intensa tonalidad que confieren al conjunto un efecto vigoroso y potente. El empleo de una gama cromática limitada a escasos tonos, deriva en gran medida de su condición de pintor fresquista, puesto que al traspasar al caballete la reducida paleta de sus pinturas murales, le hace incurrir en cierta monotonía<sup>54</sup>.

La escena del *Martirio de San Andrés* parece representar el preciso momento en que el santo, afligido por el dolor, mira al cielo. A sus pies, los verdugos, por orden de Egeas, el cual vemos montado a caballo, tratan de desatarlo. Presenta un esquema compositivo acorde a la escena que se relata, en el que la multitud se agolpa y permanece expectante al último suspiro del santo, una característica que nos recuerda en gran medida al martirio de los santos cordobeses. Así, si nos fijamos detalladamente, en el primer término de la composición podemos observar la presencia de Egeas a caballo, en el que nuevamente se hace alarde de la habilidad técnica por medio de la representación de la figura en escorzo. Exactamente aparece en el ángulo inferior izquierdo, siendo la misma posición que ocupa el soldado romano que vemos en la pintura del martirio de San Acisclo. A todo ello hay que añadir la importancia de la cual se dota a la representación del paisaje en la pintura, siendo también un elemento que no pasa desapercibido en la obra de Palomino.

---

<sup>54</sup>J. Rodríguez, «El tema Inmaculista en Ambrosio Martínez de Bustos y Antonio Palomino: Obras inéditas en Guadix», *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, 20, 2007, p. 131.



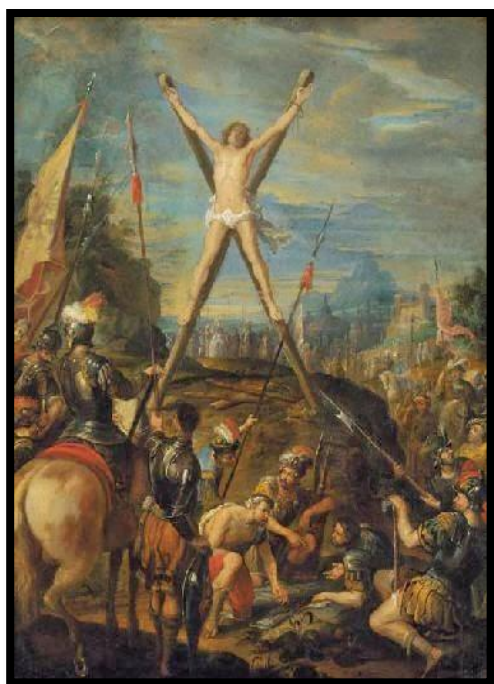


Fig. 12. Izquierda. *Martirio de San Andrés*, Claudio Coello, 1668.

Fig. 13. Derecha. *Martirio de San Andrés*, Pedro Pablo Rubens, 1638-1639.

Sin embargo, Claudio Coello, como otros maestros precursores de esta corriente pictórica que encuentra su centro de irradiación en la corte madrileña del siglo XVII, también se valió de otras grandes obras como fuente de inspiración. Nos referimos al *Martirio de San Andrés*, obra ejecutada con gran maestría por Pedro Pablo Rubens entre los años 1638 y 1639 (Fig. 13). Su habilidad en la representación del campo compositivo, organizado dinámicamente, a la vez que de gran claridad narrativa, y el juego de expresiones y gestos hicieron que su obra fuera ampliamente reconocida en todo el marco europeo. El lenguaje gestual actúa como si de un elemento de cohesión se tratara, el cual permite que las figuras estén dialogando entre sí, transmitiendo la historia del martirio. Es una dinámica que Palomino absorbe y plasma también en sus lienzos, en concreto, el lenguaje gestual como elemento vertebrador de una historia de la que participan numerosos personajes y cada uno encarna una simbología, un rol, que el espectador debe descifrar para alcanzar a comprender el mensaje completo.

Claudio Coello, al igual que Palomino, alcanzaron el grado de pintor de cámara del rey. Dicha disposición les valió para entrar en contacto con el lenguaje que se configura a partir de la riquísima tradición veneciana, tan presente en las colecciones Reales españolas, de la aportación flamenca rubeniano-vandickiana. Esta corriente de influencias que llega a España asentándose como el nuevo lenguaje artístico de la corte madrileña se explica por medio de la circulación de la estampa, en lo que se refiere a la iconografía y a la composición, cargada de una atmósfera renovada, compleja y dinámica<sup>55</sup>.

A este hecho, se le suma la importancia de la adquisición de grandes obras originales por la Corona, lo cual supuso el aprovechamiento de su técnica y de su riquísima gama de color por parte de artistas como Palomino, quien con una gran capacidad de asimilación estudió y analizó las obras maestras para posteriormente dar vida a sus lienzos aunando la tradición artística española con el nuevo gusto emergente en los albores del siglo XVIII.

Si nos detenemos a reflexionar sobre esta situación, afirmamos que la circulación de modelos entre los maestros de esta centuria es un hecho ineludible que debe servir para centrar nuestra atención en la problemática que subyace en el proceso creativo de las obras de arte y de las prácticas de taller durante este período, cuya realidad presenta una complejidad mayor de la que la historiografía venía presentando tradicionalmente. No obstante, la ruptura con la visión romántica del artista y un nuevo interés por la colaboración entre maestros, talleres y disciplinas paulatinamente va viendo la luz en la historiografía en los últimos años<sup>56</sup>.

### 3.1.2. *La Entrega de Córdoba a Fernando III el Santo*

Argumento histórico se compone de cosas de hecho, y sucesos prácticos, y realmente acaecidos en el transcurso de los tiempos, donde poco tiene en qué tropezar e ingenio del artífice, procurando hacerse capaz de suceso, y de todas las circunstancias, y accidentes, que en él concurrieren: exornándolo, si fuere en poblado, con algunos trozos de arquitectura, y

---

<sup>55</sup> A. Pérez, op. cit., p. 339.

<sup>56</sup> E. Lamas-Delgado, «Sebastián Muñoz, Ruíz de la Iglesia y Francisco Rizi: Un nuevo ejemplo de la circulación de modelos en la pintura de la segunda mitad del siglo XVII en Madrid», *Archivo Español de Arte*, 86, 344, 2013, p. 361.

perspectiva; y si en el campo, con algún pedazo de país, celaje, y arboleda, según lo que dijimos, tratando de la invención<sup>57</sup>.

Así es como estimaba Palomino la correcta representación de un argumento histórico, diferenciando la ejecución de este género en aspectos tales como el detallismo requerido en la realización de las arquitecturas que permiten identificar el suceso acaecido en un espacio concreto. Sin embargo, se trata de un tipo de pintura que, lejos de desplegar el ingenio del artista, como bien indica Palomino, está sujeta a los relatos y fuentes que explican cómo sucedieron dichos hechos. En este caso, *La Entrega de Córdoba a Fernando III el Santo* (Fig. 14) resulta muy interesante por varios motivos. El primero de ellos sería el anacronismo que podemos vislumbrar si nos detenemos a examinar el fondo de la escena. Con sorpresa descubrimos que, pese a que la circunstancia histórica que se está relatando remite al año 1236, como bien lo constatan las fuentes, aparece ya el crucero de la catedral, que, como sabemos, se construyó entre 1523 y 1607. Esta interesante reflexión suscita distintas interrogantes. Palomino era bien consciente de este “error anacrónico”, pero iba más allá de la mera concordancia temporal, y es que la catedral de Córdoba era un símbolo para la población, su crucero se alzaba como fiel reflejo de la victoria de la fe cristiana sobre el islam. El crucero de la catedral de Córdoba pasaba a ser un elemento retórico visual que permitía comunicar en clave al espectador qué estaba ocurriendo y dónde.

---

<sup>57</sup> A. Palomino, op. cit., t. II: *Práctica de la pintura*, p. 382.



Fig. 14. *La Entrega de Córdoba a Fernando III el Santo*, Acisclo Antonio Palomino, 1713.

Palomino defiende que el «Perfecto pintor», el sexto grado al que un pintor debía aspirar, debe sentirse con el caudal suficiente para obrar por sí mismo, sin incurrir en el error de la imitación. Aunque Palomino también especifica que el pintor no está exento de aprender por sí mismo, y que para alcanzar tan alto y prestigioso grado, éste debe encontrar su fuente de inspiración en los grandes maestros, estimándolos, apreciando y valorando su sutil y grácil estilo:

Y así en este libro procuraremos instruir al principiante en la observancia, y reflexión de los documentos adquiridos, para que mediante ellos, vaya cultivando este ameno pensil; y que se constituya hábil para ocupar la segunda grada de esta Escala Óptica, excitando con esto sus deseos, y la esperanza de ascender a la eminencia, mediante el estímulo de la dulce canora cítara de Terpsícore, que excita, impele, y aumenta los efectos a las apreciables fatigas del estudio, para lograr los crecidos intereses de la ciencia<sup>58</sup>.

<sup>58</sup> *Ibíd.*, p. 113.

Siguiendo esta premisa, podemos hallar algunas similitudes entre *La Entrega de Córdoba a Fernando III el Santo* y una de las extraordinarias pinturas de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *La rendición de Breda* o *Las lanzas*, una pintura destinada a decorar el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro junto con los cinco retratos ecuestres reales, como cita Palomino en su *Parnaso Español Pintoresco y Laureado* «en este tiempo pintó también un quadro grande historiado de la toma de una plaza por el Señor don Ambrosio Espínola para el salón de comedias en Buen Retiro, con singular eminencia»<sup>59</sup>.

Ciertamente, *La rendición de Breda*, como bien señala Palomino, fue pintado por Velázquez en el año 1635 (Fig. 15), formando parte del núcleo principal y más atrayente de las obras del gran pintor en el Museo del Prado<sup>60</sup>. Se trata de una pintura que alberga una composición muy compleja, representando el hecho que tuvo lugar el día 2 de junio del año 1625, Ambrosio de Spínola acompañado por militares españoles y escoltado por lanceros o piqueros recibe la llave de la ciudad de Justino de Nassau al que siguen soldados con lanzas y alabardas y un arcabucero. Al fondo se aprecia la ciudad con sus campos cubiertos de humareda<sup>61</sup>. Velázquez fue muy admirado por Palomino, un detalle que no pasa desapercibido al lector del *Museo Pictórico y Escala Óptica*:

Nuestro Velázquez, cuya pintura acredita este discurso, pues consiguió la morbidez, dulzura, y suavidad, sin la pensión de lo lamido, terso, y afectado, con gran pasta, libertad y magisterio. Y asimismo lo acreditan otros muchos españoles, que han seguido este grande, y magisterioso modo de pintar<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> A. Palomino, op. cit. t. III: *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, p. 498.

<sup>60</sup> A. Pérez, op. cit., pp. 419-420.

<sup>61</sup> P. Stepanek, «Una llave para las llaves de Las lanzas», A. Villar; A. Urquizar, *Velázquez (1599-1999), visiones y revisiones*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2002, pp. 153-166.

<sup>62</sup> A. Palomino, op. cit., t. II: *Práctica de la pintura*, p. 356.



Fig. 15. *La rendición de Breda*, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, 1635.

Pues bien, esta fascinación y estupefacción que le provocaba a Palomino la pintura de Velázquez no debe causarnos sorpresa alguna, ya que se evidencian numerosos detalles que nos revelan su inclinación hacia uno de los grandes pintores españoles de todos los tiempos. Se aprecia, en primer lugar, en la composición que presenta el lienzo de la entrega de Córdoba, en el cual, ocupando el estratégico espacio central, el rey Fernando III el Santo se muestra como un rey piadoso que acepta las llaves del reino de Córdoba, rescatándola del infiel para devolverla a los brazos de la fe católica<sup>63</sup>.

La aparición de las lanzas en esta pintura no es un detalle inadvertido si tenemos presente que Palomino nombraba a Velázquez en calidad de autoridad con gran prestigio en el panorama de la pintura española. Por ello, las lanzas resultan un elemento conocido para el espectador, que lo retrotrae inmediatamente a *La rendición de Breda*, a esas lanzas ordenadas que reflejaban un ejército español

<sup>63</sup> F. Moreno, «Palomino y Velázquez», *CajaSur*, 29, 1987, p. 16. En el artículo citado el profesor Fernando Moreno analiza la influencia de “La rendición de Breda” de Velázquez en “La conquista de Córdoba por Fernando III” de Palomino, una de las tres pinturas que centra el presente trabajo.

vencedor, pero que a pesar de los frutos amargos de la guerra, se mantenía “erguido”, con la suficiente dosis de clemencia y de piedad como para no avasallar al ejército perdedor, que se mantiene sumiso y aceptando una derrota que parecía sobrevenida. Igualmente, en el lienzo de la catedral, Fernando III el Santo se muestra a la altura de un gran monarca que ha guiado al ejército con la fuerza de la fe católica hasta la victoria contra el infiel. El espacio central lo ocupa el hecho de la entrega de las llaves de la ciudad por un musulmán, como bien Palomino especifica con la representación de la Media luna de la secta mahometana<sup>64</sup>. El escenario que se recrea en dicha pintura refleja un acontecimiento determinante en el tiempo para la Iglesia Católica, la expulsión del infiel. En repetidas pinturas podemos percatarnos de la reincidencia en la representación de la reverencia del vencedor, quien, encarnando la imagen del infiel, se rinde ante el triunfo de la fe cristiana personificada en el monarca Fernando III El Santo. Las mismas pautas son adoptadas por Francisco Pacheco, maestro de Velázquez<sup>65</sup>, como bien observamos en su pintura *Rendición de Sevilla* (Fig. 16). Francisco Pacheco representa el momento en el que Saqqaf le hace entrega de las llaves al monarca Fernando III.



Fig. 16. *Rendición de Sevilla*, Francisco Pacheco.

<sup>64</sup> *Ibíd*em, p. 432.

<sup>65</sup> “A poco tiempo dexó esta escuela, y siguió la de Francisco Pacheco, persona de singular virtud, y de mucha erudición, é inteligencia en la Pintura, de la qual escribió varios libros, y compuso muy elegantes poesías, siendo celebrado de todos los escritores de su tiempo. Era la casa de Pacheco cárcel dorada del Arte, academia, y escuela de los mayores ingenios de Sevilla”. A. Palomino, op. cit., t. III: *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, p. 479.

Francisco de Zurbarán en 1629 dará por finalizada una obra pictórica, que tiene por título la *Rendición de Sevilla* (Fig. 17)<sup>66</sup>. En cuanto a las semejanzas y parecidos que podemos observar entre las pinturas mencionadas, tanto la obra de Pacheco como la de Zurbarán, no sólo advertimos que tienen el mismo título, sino que además debemos reparar en la pose de los protagonistas de ambas escenas, la cual encuentra el punto de atención en la actitud del monarca y del gobernador Achacaf, quien entrega las llaves de la ciudad. Es evidente que Palomino valoró y estimó la obra de sus precedentes, como bien hemos esbozado en estas líneas al referirnos a las obras de Velázquez, Pacheco o Zurbarán, entre otros. Se trata de una evidencia que podemos detectar en la composición de la escena, en la que los protagonistas se desenvuelven con ademanes y posturas muy semejantes.



Fig. 17. *Rendición de Sevilla*, Francisco de Zurbarán, 1629.

Continuando con el lienzo de Palomino que nos ocupa, especial atención le dedica Palomino a la representación de la figura de Fernando III el Santo, concretamente a su rostro y a la disposición anatómica que presenta. En la persecución por la concreción de un lenguaje gestual que lograra traspasar el lienzo para hacer florecer en el espectador el ánimo y las pasiones de los personajes que

<sup>66</sup> O. Delenda, «Zurbarán en la hora actual», *XV Jornadas de historia de Fuente de Cantos Zurbarán*, 1598-1664, Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2014, pp. 15-40.



poblaban las historias, Palomino se inclinaba especialmente hacia una consecución de un rostro que reflejara sentimientos, movilidad, viveza, en definitiva. Este interés ferviente por la representación de los rostros es una preocupación que ya había mostrado Fernando de Herrera, quien afirmaba que si bien la fisonomía era un factor importante en este hábito del pintar, más lo era el rostro, el espejo del alma:

Porque sin contradicción, entre todos los cuerpos elementados, la más perfecta belleza es la del cuerpo humano y de todo él la mayor es en el rostro, y de todas sus partes se aventajan los ojos, por la diversidad de colores, y porque en ellos se trasluce la hermosura del ánimo<sup>67</sup>.

El rey Fernando III el Santo aparece representado en esta pintura como un monarca piadoso, actitud que podemos contemplar de igual forma en Ambrosio de Spínola en *La rendición de Breda*, que aunque no se muestra tan próximo al vencedor, sí brota de sus ojos la clemencia y el perdón. De igual forma, Zurbarán o Pacheco optaron por representar al rey con idéntica pose, como hemos apuntado en líneas anteriores<sup>68</sup>. Siguiendo las rigurosas instrucciones de Palomino en su interés por determinar con exactitud cómo cada detalle de la fisonomía conduce a un estado de ánimo o sentimiento distinto, nos encontramos con la descripción en su tratado de la *Práctica de la pintura del hombre fuerte y robusto*:

El hombre fuerte ha de tener la figura del cuerpo derecha, el pelo duro, los huesos, y extremos grandes; ancho el vientre, y recogido hacia sí: las espaldillas anchas, y distantes; el cuello fuerte, corto, y no muy carnosos: el pecho ancho: las caderas recogidas: el vello encrespado: los ojos hermosos, ni muy abiertos, ni muy cerrados: el color del cuerpo escuálido, bruno, o trigueño: la frente aguda, recta, y no grande: las mejillas, ni carnosas ni enjutas; y el todo el cuerpo musculoso, y anatomizado la cual figura es buena para un Hércules, o cosa semejante<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup>F. Pacheco, o. cit., p. 69.

<sup>68</sup> A este respecto, véase: F. Moreno, *Iconografía de San Fernando en Córdoba*, Córdoba, Museo Diocesano de Bellas Artes, 1989, pp. 37-38. Fernando Moreno Cuadro apuntó, en relación a las fiestas sevillanas de 1671, esta iconografía del Santo, que lo muestra como al Monarca Universal, con arreglo al prototipo establecido por Dante en su Monarquía, ya que, Fernando III inauguró la *Paz Cristiana*, uno de los temas más utilizados en las exaltaciones regias desde que con Carlos V comenzó a forjarse la idea de Imperio Universal que continuaría el Sacro Imperio Romano Germánico, en un momento en que la desintegración del Imperio español era un hecho constatado.

<sup>69</sup> A. Palomino, op. cit., t.II: *Práctica de la pintura*, p. 297.

Palomino manifiesta esta actitud del hombre fuerte a través de esta minuciosa descripción de la fisonomía que se personaliza en Fernando III, máxime en lo que se refiere a la constitución corporal, caracterizando a un monarca fuerte y robusto, como bien podemos observar en la pintura. En la misma línea, es lícito señalar la expresión de admiración, la cual podemos observar en un personaje que aparece representado entre el tumulto, situado a la izquierda de la composición. Este hombre de no muy avanzada edad, presenta una expresión en su rostro de admiración hacia el rey que ha conseguido la victoria. Es así como vemos que sus cejas están arqueadas, abriendo mucho los ojos, atendiendo al acto, que le admira. Pero la expresión de las pasiones y del ánimo no se evidencia únicamente por medio del rostro, sino que va acompañada a su vez de una serie de «ademanos y acciones más expresivas, que puedan coadyudar a el efecto»<sup>70</sup>, así lo afirma Palomino en la *Práctica de la pintura*.

Consecuentemente, la clemencia y la compasión con la que nos hace ver Palomino al monarca no se ciñe exclusivamente a su rostro, sino que es su propio lenguaje gestual el que nos da las claves para interpretar que tal sentimiento está presente en este acto, encarnándose en la figura del rey. Las manos son imprescindibles, fundamentales en esta difícil tarea. Las manos, aquellas en las que a menudo no se repara en observar son la llave que nos abre las puertas al mundo de las emociones. Indudablemente, en nuestro día a día estamos continuamente comunicándonos no sólo a través de la lengua, sino a través del lenguaje corporal, de los gestos. Las manos, los gestos, son los principales protagonistas de esta historia pintada:

La fisonomía, antaño practicada asiduamente por los maestros, se hubiera perfeccionado si se hubiera enriquecido con un capítulo sobre las manos. El rostro humano es, sobre todo, un compuesto de órganos receptores. La mano es acción: coge, crea y, a veces, diríase que piensa. En reposo, no son utensilio sin alma, abandonado encima de una mesa o colgando a lo largo del cuerpo: la costumbre, el instinto, y la voluntad de la acción meditan en ellas, y no hace falta un raciocinio muy prolongado para adivinar el gesto que van a hacer<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 302.

<sup>71</sup> H. Focillon, «Elogio a las manos», *Les classiques des sciences sociales*, Chicoutimi, Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec à Chicoutimi, Xarait Ediciones S.A., 1934.

Las manos, calladas y mudas, nos hablan a través del movimiento para convertir el lienzo en una pintura viva que no sólo rezuma luz y color, sino también sentimiento y sobre todo, nos cuenta un argumento o hecho que tenemos que descifrar. Es así como Palomino otorga a la mano un papel fundamental en estos lienzos cuyo estudio y análisis nos ocupa, siendo el puente perfecto para comunicarse con el espectador.

Palomino dispone la figura de Fernando III el Santo como un personaje que inspira templanza, seguridad y complacencia. Aparece representado con un valor considerado imprescindible para un rey cuyo objetivo es el buen gobierno: La clemencia. Una de las fuentes más citadas por Palomino en su *Museo Pictórico e Iconología*, de Cesare Ripa. La definición que aporta Cesare Ripa es asumida e integrada por Palomino, posteriormente representada en sus obras pictóricas:

La clemencia no consiste sino en abstenerse de corregir a los reos con el castigo que merecen. Sirviendo así de templanza a la autoridad, viene a producir una perfecta forma de justicia, necesarísima para aquellos que gobiernan<sup>72</sup>.

La clemencia debe ser considerada como una virtud del ánimo que mueve al hombre a la compasión, concediendo el perdón y la ayuda. El monarca sostiene en su mano derecha un bastón, el cual indica que, aunque puede, no quiere mostrarse riguroso<sup>73</sup>:

Es hermoso sobresalir entre ilustres varones,  
Velar por la patria, tener consideración con los afligidos, abstenerse de la cruel matanza, y dar tiempo a la ira  
Al mundo tranquilidad y a su siglo paz.  
Esa es la mayor virtud, se obtiene el cielo por ese camino.  
Así aquel primer padre de la patria, Augusto, ha abrazado los astros y es honrado en los templos como un dios<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> C. Ripa, op. cit. p. 191.

<sup>73</sup> Ibídem, p. 192.

<sup>74</sup> Séneca en su Octavia. Ibídem, p. 191.

Al mismo tiempo, no podemos obviar la gran importancia que se le concede a la iglesia triunfante, representada en un registro superior a través de un rompimiento de gloria que nos presenta a la Virgen Santísima con el Niño, acompañados de San Pedro y San Pablo, además de San Francisco de Asís y Santo Domingo. La Virgen María aparece en el centro de la composición, siendo la «Reina de los Ángeles, para demostrar la plenitud de gracia de su Concepción Purísima; y circuido de hermosa guirnalda de serafines, por ser el Amor propiedad característica de estos soberanos espíritus, abrasados en el fuego de la Caridad»<sup>75</sup>.

San Pedro y San Pablo cobran sentido en la representación como referencia temporal, pues la conquista y entrega de llaves de Córdoba se produjo en la festividad de estos santos, el 29 de junio de 1236. Asimismo, la aparición de las figuras de San Pedro y San Pablo responden a la fundación llevada a cabo por el monarca Fernando III el Santo, después de la reconquista, de dos conventos: el de San Pedro el Real, de franciscanos, y el de San Pablo, de dominicos. Del mismo modo, Palomino se detiene en cada uno de los ademanes de los santos, mostrando actitudes de admiración y sorpresa, señalando el acontecimiento inédito que están contemplando desde la gloria. La iglesia militante, encarnada en el monarca ha logrado detener el avance del infiel, un hecho simbólico y representativo para la ciudad de Córdoba. Cualquier detalle en el que centremos nuestra atención es una evidencia o demostración de la erudición de Palomino, quien, haciendo gala de su buen hacer como pintor y su formación como tratadista, no coloca ninguna figura como resultado del azar; así, cada querubín muestra una actitud distinta, complaciente al mismo tiempo por el acontecimiento que están contemplando, portando azucenas u otros objetos de carácter litúrgico «convenientemente envueltos en el resplandor de gloria del fondo, por su posición retrasada del plano principal»<sup>76</sup>.

### 3.1.3. Aparición de San Rafael al Padre Roelas

La *Aparición de San Rafael al Padre Roelas* (Fig. 18) es el último lienzo si atendemos al criterio cronológico con el que han sido ejecutadas las tres obras que

---

<sup>75</sup> A. Palomino, op. cit. Tomo II: *Práctica de la pintura*, p. 443.

<sup>76</sup> J. Rodríguez, op. cit., p. 130.

componen esta serie destinada a la capilla del cardenal Salazar de la catedral de Córdoba, espacio que fue concebido por el cardenal con una doble función: serviría como nueva sacristía más amplia y luminosa para la catedral, y también como capilla funeraria del propio cardenal. En 1697 encargó a Francisco Hurtado Izquierdo, maestro mayor de las obras de la Catedral el proyecto de dicha capilla. El sepulcro de mármoles del ya difunto purpurado, fue una obra también proyectada por Francisco Hurtado Izquierdo a imitación de los sepulcros papales de Bernini en la basílica de San Pedro de Roma. En la ejecución de dicha obra participó el escultor Teodosio Sánchez, junto con Domingo Lemico y Juan Prieto<sup>77</sup>.

Respecto al resto del programa decorativo que presenta la capilla, destaca especialmente el conjunto de esculturas situadas entre los arcos de la capilla y sobre repisas de mármol. Todas ellas son imágenes en madera de San Ramón Nonato, San Agustín, San Francisco de Asís, San Bernardo, San Pedro Nolasco, Santo Domingo, San Antonio de Padua y San Francisco de Paula, talladas, junto la de Santa Teresa, que preside el altar central, por el escultor José de Mora<sup>78</sup>.

Don Pedro de Salazar y Toledo (1630-1706) había tenido una brillante carrera eclesiástica, como obispo de Salamanca y Córdoba, general de la orden de la Merced y Cardenal. Uno de sus sobrinos, heredero del purpurado, también fue obispo de Córdoba entre 1738 y 1742<sup>79</sup>. El Cardenal Salazar es también conocido por la fundación de un gran hospital, actual facultad de Filosofía y Letras de Córdoba, importante institución benéfica<sup>80</sup>. La trascendencia de la figura del Cardenal Salazar queda reflejada en la pintura de Palomino, quien relata un acontecimiento que forma parte de la tradición y del ideario de la ciudad cordobesa hasta nuestros días, haciendo aparecer al Cardenal como un intermediario entre el Venerable Roelas, San Rafael y los Santos Mártires. Este hecho no pasa inadvertido si tenemos en consideración que

---

<sup>77</sup> «Capilla de Santa Teresa» – Catedral de Córdoba. Diócesis de Córdoba  
<http://www.diocesisdecordoba.com/capillas/santa-teresa-o-del-cardenal-salazar> Último acceso: 15-7-2017.

<sup>78</sup> M. Nieto: *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, Caja Sur, 2007, pp. 370-373.

<sup>79</sup> J. Gómez, *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado*, tomo II, XIV, 1778, p. 728. Biblioteca virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000500>

<sup>80</sup> Ídem.

el Cardenal Salazar fue quien, junto al Padre Posadas, promovió la causa de beatificación de Roelas.



Fig. 18: *Aparición de San Rafael al Padre Roelas*, Acisclo Antonio Palomino, 1713.

Representa al Cardenal Salazar en el ángulo izquierdo, que se encuentra en un nivel superior que el Padre Roelas. El cuadro se organiza en cuatro niveles, en el nivel inferior aparece Roelas, a quien según sus propios testimonios (recogidos por Pedro de Rivas) se le apareció San Rafael como custodio de la ciudad de Córdoba y como garante de la autenticidad de las reliquias de los Santos Mártires. La historia que comienza en el cuadro de la izquierda se cierra ahora en el de la derecha. El cardenal Salazar supone la culminación de la historia de la Iglesia, un momento actual, cuando a partir del siglo XVIII el pueblo empieza a aceptar la devoción a San Rafael. El cardenal Salazar aparece en el centro de la composición, pese a que su papel no fue determinante en la historia; ahora se alza como promotor del culto a San Rafael y los Santos Mártires. En el cielo aparecen San Acisclo y Santa Victoria; San Pedro aparece representado encima de la urna de los Santos Mártires.

Los sobrinos del Cardenal le encargaron a Palomino que la figura de su tío fuera principal en la composición, motivo por el cual se representa en el centro,

atrayendo la mirada del espectador. En cambio, Andrés de las Roelas aparece relegado a un segundo plano, en el ángulo inferior derecho. A su vez, el arcángel San Rafael se presenta ocupando el espacio central de esta movida composición, señalando con el dedo índice de su mano derecha al apóstol San Pedro, quien aparece sobre la urna de los Santos Mártires, sostenida por ángeles. San Pedro dirige su mirada al plano inferior, que representa el mundo terrenal, y al mismo tiempo señala con el dedo índice de su mano derecha la entrada a la gloria celestial, donde también se encuentran, como antes hemos anticipado, San Acisclo y Santa Victoria, cerrando el ciclo pictórico.

Consecuentemente, en dicha pintura Palomino pone en práctica su conocimiento en la representación del lenguaje gestual y su repercusión en la historia que se pretende relatar. Palomino podría haber representado la misma escena siguiendo otras pautas que le llevaran a un modelo más simplificado, sin embargo, opta por esta movida y dinámica composición en la que, como si de instrucciones se tratara, los propios personajes de la historia nos van desvelando el significado intrínseco del lienzo. Nuevamente incluye en el escenario, que casi podríamos calificar de teatral, elementos arquitectónicos como el balaustre y la columna, que podemos ver en el ángulo inferior izquierdo de la composición. La introducción de tales artificios arquitectónicos no es producto del azar; lejos de ello Palomino pretende diferenciar la atmósfera celestial del plano terrenal en el que sitúa al cardenal, el cual está pidiendo al Padre Roelas que interceda por su alma.

Asimismo, el esquema compositivo que nos guía en un camino zigzagueante hasta culminar en el rompimiento de gloria, tampoco es casual. Palomino busca y analiza cada movimiento y detalle de los personajes y de la atmósfera que los rodea porque conoce bien cuáles son las estrategias de interpretación del público que observará el lienzo. Al fin y al cabo, la finalidad de la pintura no es otra que demostrar al espectador el poder del cardenal Salazar, su papel como “testigo” anacrónico y su capacidad como intercesor.

La historia que aquí se relata acoge la tradición sobre el Arcángel San Rafael, custodio de Córdoba, y sus apariciones al Padre Roelas, la cuales desencadenaron la

erradicación de la mortífera enfermedad de la peste que estaba asolando la ciudad cordobesa en el siglo XVI.

Pero además de ello, Palomino se hace eco del mensaje que los albaceas testamentarios le encargan representar: Ensalzar la figura del Cardenal Salazar como un promotor de la Iglesia Católica para mostrar su magnanimidad en el cumplimiento de los preceptos de la Iglesia Católica.

Por tanto, podríamos referirnos al concepto de propaganda. Debía ser una pintura que recogiera la grandiosidad de la figura del Cardenal, pero a su vez que fuera ampliamente reconocida por el público para así ser recordada por toda la eternidad. Palomino solventa el problema inspirándose en una pintura conocida de Claudio Coello. Como hemos comentado en páginas anteriores al referirnos al *Martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, Claudio Coello se constituyó como un referente cercano para Palomino. Las pinturas de Claudio Coello ya eran conocidas en el panorama artístico para entonces, con lo que Palomino supo ver este hecho como una ventaja para asimilar los elementos más característicos de las estrategias de producción de Claudio Coello, integrándolos así en su producción pictórica. Casi podríamos hablar de una “reutilización” de determinados elementos, un “reciclaje” envuelto de nuevas formas dieciochescas que permitía en mayor medida lograr un acercamiento al gusto del público, el cual hundía sus raíces en lo más hondo del estilo madrileño surgido en la corte en la segunda mitad del siglo XVII.



Así, podemos considerar que *La Anunciación de San Plácido*, obra ejecutada por Claudio Coello en 1668 (fig. 19)<sup>81</sup>, fue una pintura de la cual Palomino supo extraer aquellos elementos que más le favorecían para culminar su lienzo en memoria del cardenal. Pero, *La Anunciación* es un cuadro que se inspira en una composición de Rubens (fig. 20) que, a su vez, éste había recogido de Federico Zuccaro<sup>82</sup>.



Fig. 19: *La Anunciación de San Plácido*, Claudio Coello, 1668.

<sup>81</sup> M. Antigüedad, «Manuel Pereira en las Benedictinas de San Plácido de Madrid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 52, 1986, pp. 441-446.

<sup>82</sup> Como muchos de los pintores del momento, aprendió y copió las obras maestras, que se guardaban en las colecciones reales, de los pintores venecianos y flamencos, a los que habría que sumar la posible influencia de los pintores italianos de la época. Uno de los grabadores que mayor influjo ejercen en la pintura española es Cornelis Cort. Las composiciones que este grabador holandés estampó contribuyeron a difundir los modelos de Tiziano, Barocci, Zuccaro y otros artistas italianos por todo el mundo, y muy especialmente en España e Hispanoamérica. B. Navarrete, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 291.



Fig. 20: *La Anunciación*, Pedro Pablo Rubens, 1607.

El tema es poco frecuente, ya que no es exactamente una Anunciación, sino la Encarnación como cumplimiento de todas las profecías, con las sibilas y los profetas debajo de la escena, como bien refiere Palomino al comentar dicha obra en el *Parnaso Español*:

La primera obra que sacó a la luz aun estando todavía en casa de su maestro, fue el quadro de la Encarnacion del altar mayor de la iglesia de las monjas de san Plácido de esta Corte, en que muestra bien la valentía de su espíritu, y el gran genio que le asistía; pues además de lo bien expresado del misterio, le acompañó en la parte inferior con aquellos Profetas, y Sibilas que anunciaron la venida del Mesías<sup>83</sup>.

En ambas pinturas, Palomino y Claudio Coello insisten en una factura en la que predomina el dibujo y la aparatosidad de la composición, cargada de monumentalidad y surcada por diagonales y distintos planos. A ello se le suma la insistencia en los artificios de los cortinajes y demás elementos que contribuyen a otorgar una dimensión teatral a la composición. Al mismo tiempo, los fragmentos de elementos arquitectónicos, tales como la bola que remata el balaustre o la columna,

<sup>83</sup> A. Palomino, op. cit., t.III: *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, p. 651.

presentes en ambas composiciones, indican que el gran acontecimiento está sucediendo en un espacio arquitectónico interior.

La composición de ambas obras, concebida como un movimiento helicoidal ascendente, tal como una columna salomónica, y los efectos de contraste entre las figuras del primer término en sombra, recortándose a contraluz sobre el luminoso fondo constituyeron, de hecho, la primera y más rotunda expresión de una concepción del cuadro deudora no sólo de Venecia y de Rubens, como hemos comentado, sino también de Pietro de Cortona<sup>84</sup>. Sin duda, es en el conjunto de ángeles, en cuanto a la variedad de actitudes se refiere, donde Palomino expresa su fascinación por el estilo colorista y dinámico de Pedro Pablo Rubens. Asimismo, el poderoso ascendente de Lucas Jordán se aprecia en la frescura técnica y el carácter abocetado de los fondos, incluyendo las figuras angélicas<sup>85</sup>. Y es que la llegada de Lucas Jordán a la Corte en 1692, con sus brillantes escorzos y movidas composiciones, supuso un punto de inflexión en la obra de Palomino, dándole la pauta para desarrollar sus propias cualidades<sup>86</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

Tres fueron las pinturas realizadas por Palomino para la capilla del cardenal, reflejando tres acontecimientos históricos que marcaron el devenir de la historia de la Iglesia. Como si de un ciclo se tratara, Palomino construye la historia con una finalidad que hace encajar a la perfección las bases del proyecto que se le había encomendado, la dignificación del Cardenal Salazar como principal promotor del culto a San Rafael y a los Santos Mártires. Por ello que se representan los tres momentos culminantes: *El martirio de San Acisclo y Santa Victoria*, *La aparición de San Rafael al Padre Roelas* y *La conquista de Córdoba por Fernando III el Santo*. El ciclo comienza con los martirios de San Acisclo y Santa Victoria, terminando con la representación del Cardenal Salazar como máximo protagonista de una historia que, si bien no presencié, sí que se hizo proclamar por sus sobrinos tras su muerte como

---

<sup>84</sup> A. Pérez, op. cit., p. 269.

<sup>85</sup> J. Rodríguez, op. cit., p. 129.

<sup>86</sup> C. Gutiérrez, op. cit., p. 4.

un promotor de la devoción de San Rafael y los Santos Mártires, que tenía su origen en el siglo XVI.

Palomino comprende este mandato y lo adapta a los términos de su modo de creación. Por ello, no sólo hemos estimado necesario detenernos en la historia que entrañan los lienzos de la capilla, sino también sopesar la conjunción del contenido con las *estrategias de producción*. Es precisamente en este campo en el que nuestro autor revela su condición como erudito y precursor de las corrientes que emergen del nacimiento del nuevo siglo XVIII. La retórica visual será su herramienta para conseguir tales propósitos: ¿Cómo hacer que el público reciba estos preceptos de la Iglesia triunfante a través de las pinturas? Las pinturas serán una mediación para el público expectante, se alzarán como una explicación de una historia con la que el pueblo cordobés se identifica, por tanto, los elementos visuales allí representados deben ser reconocidos por la multitud. En consecuencia, Palomino añadirá a su repertorio de gestos, composición, y demás elementos, características inconfundibles de otros autores que alcanzaron el máximo prestigio en la centuria anterior.

Cualquier obra nos abre la posibilidad de contar una historia, y en las obras analizadas lo que hemos intentado mostrar es cómo el Cardenal Salazar y, sobre todo sus albaceas testamentarios, entendieron los momentos culminantes del cristianismo cordobés y la forma de mostrárselo a sus coetáneos con imágenes que les resultaran satisfactorias. Para eso recurrieron a Palomino, para también integrar en la historia de la cristiandad cordobesa a la figura de Pedro de Salazar, con objeto de inmortalizarlo en el lugar donde estaban depositados sus restos mortales.

##### 5. BIBLIOGRAFÍA

Acosta Gómez, Luis, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos, 1989.

Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores, «Manuel Pereira en las Benedictinas de San Plácido de Madrid», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 52, 1986, pp. 441-446

Antón Solé, Pablo, «Historia del arte: Ciencia y metodología», *Tavira: Revista de ciencias de la educación*, 2, 1985, pp. 91-106

Bassegoda, Bonaventura, «Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España», *Arte Barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, Roma, mayo-junio de 2003, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Real Academia de España en Roma, 2004, pp. 89-113.

Bialostocki, Jan, «Problemas del análisis estructural en Historia del Arte», *Cuadernos Internacionales de Historia Psicosocial del Arte*, 4, 1984.

Bonet Correa, Antonio, «Láminas de El Museo Pictórico y Escala Óptica de Palomino», *Archivo Español de Arte*, 46, 1973, pp. 131-144.

Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza editorial, 1981.

Castelnuovo, Enrico, *Arte, Industria y Revolución. Temas de historia social del arte*, Barcelona, Nexos, 1988.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800.

Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, Madrid, Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales, 1980.

Delenda, Odile: «Zurbarán en la hora actual», *XV Jornadas de historia de Fuente de Cantos Zurbarán, 1598-1664*, Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2014, pp. 149-166.

Felici Castell, Andrés, «Ángeles portadores de coronas», *Anales de Historia del Arte*, 23, 2013, pp. 139-153

Focillon, Henri, «Elogio a las manos», *Les classiques des sciences sociales* Chicoutimi, Xarait Ediciones S.A., Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de l'Université du Québec, 1934.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 1968.

Gadamer, Hans George, *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Editorial Tecnos, 2006.

Gadamer, Hans George, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996.

Gadamer, Hans George: *Verdad y Método*, t. I, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991.

Gállego, Julián, *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1976.

Gombrich, Ernst Hans Josef, *Gombrich esencial*, Madrid, Debate, 1997.

Gombrich, Ernst Hans: *Norma y forma*, Madrid, Alianza Forma, 1984.

Gómez Bravo, Juan: *Catálogo de los Obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado*, tomo II, XIV, 1778, pág. 728. Biblioteca virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1000500> Último acceso: 15-7-2017.

Gutiérrez Pla, Coro: *Pintura mural de Antonio Palomino (1655-1726)*, Disponible en: <http://www.centroelba.es/source/Documentos/palomino-final.pdf>

Hauser, Arnold: *Teorías del arte*, Barcelona, Guadarrama, 1981.

Herrera Urquizar, Antonio, *La construcción historiográfica del arte*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2012.

Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.

Kandinsky, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Buenos Aires, Galatea Nueva Visión, 1960.

Laplana Gil, José Enrique, «Gracián y la fisiognomía», *Alazet: Revista de filología*, 9, 1997, p. 103-124

López Sáenz, María del Carmen, «Arte como conocimiento en la estética hermenéutica», *Endoxa: Series Filosóficas*, 10, 1998, pp. 331-356.

Morán Turina, Miguel, *El rigor del tratadista Palomino y el Museo Pictórico*, Madrid, Scribalia, 1996.

Moreno Cuadro, Fernando, «Palomino y Velázquez», *CajaSur*, 29, 1987.

Moreno Cuadro, Fernando, *Iconografía de San Fernando en Córdoba*, Museo Diocesano de Bellas Artes, Córdoba, 1989.

Moxe, Keith, *El tiempo de lo visual*, Barcelona, Sans Soleil Ediciones, 2015.

Moxey, Keith, *Teoría, práctica, persuasión*, Barcelona, Ediciones el Serbal, 2003.

Muntz, Eugenio, *Leonardo da Vinci. El sabio, el artista, el pensador*, Barcelona, El árbol sagrado, 2005.

Muñoz Molina, Antonio, *El atrevimiento de mirar*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.

Navarrete Prieto, Benito, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación De Apoyo a La Historia Del Arte Hispánico, 1998.

Nieto Cumplido, Manuel, *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, Caja Sur, 2007.

Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Barcelona, Las Ediciones de Arte, 1968.

Palomino de Castro y Velasco, Acisclo Antonio, *El Museo pictórico y Escala óptica*, Madrid, Aguilar Maïor, 1988.

Palomino de Castro y Velasco, Acisclo Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Tomo III: *El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*, Madrid, 1796. Biblioteca Virtual de Andalucía: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=7373> Último acceso: 24-6-2017.

Pérez Lozano, Manuel, *El conceptismo en la pintura andaluza del Siglo de Oro*, tesis doctoral inédita, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1993.

Pérez Lozano, Manuel; Urquizar Herrera, Antonio: «La configuración de la percepción y la interpretación en las artes visuales», E. H. Gombrich. *In memoriam*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2003, pp. 325-341.

Pérez Sánchez, Alfonso E., *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Madrid, Banco Herrero, 1986.

Pineda González, María Victoria, «Renacimiento italiano y barroco español (El desarrollo de la teoría artística, de la palabra a la imagen)», *Anuario de estudios filológicos*, 19, 1996, pp. 397-416.

Portús Pérez, Javier, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Editorial Verbum, 2012.

Ripa, Cesare, *Iconología*, tomo II, Madrid, Akal, 2007.

Rodríguez Domingo, José Manuel, «El tema Inmaculista en Ambrosio Martínez de Bustos y Antonio Palomino: Obras inéditas en Guadix», *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, 20, 2007, pp. 111-134.

Sánchez Jiménez, Antonio, «Tradición retórica en las vidas de Antonio Palomino: esquemas biográficos y extravagancia del artista en El Parnaso español pintoresco laureado (1724)», *Simposio Internacional Antonio Palomino y las fronteras del barroco*, Centro de Estudios del Museo Nacional del Prado, 2016, pp. 9-11.

Shapiro, Meyer: *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

Stepánek, Pavel: «Una llave para las llaves de Las lanzas», *Velázquez (1599-1999), visiones y revisiones*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2002, pp. 153-166.

Terrón Reynolds, María Teresa, «Reflexiones acerca de la obra de Antonio Palomino en Extremadura», *Norba: revista de arte*, 10, 1990, pp. 249-252.

Zapata Fernández de la Hoz, Teresa; Gómez Aragüete, Juan Carlos, «Dos nuevos dibujos de Claudio Coello en la Biblioteca Nacional de España», *Archivo Español de Arte*, 351, 2015, pp. 310-314.

#### **Páginas web:**

«Capilla de Santa Teresa» – Catedral de Córdoba. Diócesis de Córdoba  
<http://www.diocesisdecordoba.com/capillas/santa-teresa-o-del-cardenal-salazar>  
Último acceso: 15-7-2017.

«Juan Luis Zambrano» - Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico  
<http://www.iaph.es/sys/productos/PinturaMural/Biografia/zambrano.html> Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Último acceso: 22-7-2017.

«La Coronación de la Virgen» - Colección - Museo Nacional del Prado  
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-coronacion-de-la-virgen/5f39f2cc-0197-4522-aecf-1d8e3b2e4ae7> Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Último acceso: 20-7-2017.

«Palomino y Velasco, Acisclo Antonio» - Museo Nacional del Prado  
<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/palomino-y-velasco-acisclo-antonio/1cdc6108-2bfb-42c3-b455-8c714e6fbed1> Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Último acceso: 28-6-2017.

«Santa Águeda» - Colección - Museo Nacional del Prado Museo Nacional del Prado,  
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-agueda/2e565a8a-8fo4-4d1d-b8fc-3db7ccf3f651> Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Último acceso: 24-7-2017.