

ANTONIO PALOMINO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROGRAMA ICONOGRÁFICO: SIGNIFICADO Y PROCEDENCIA DEL CONCEPTO DE *IDEA*

ANTONIO PALOMINO AND THE CONSTRUCTION
OF HIS ICONOGRAPHIC PROGRAMMES: MEANING AND ORIGIN OF
THE NOTION OF *IDEA*

Gaetano Giannotta
Universitat Jaume I
<https://orcid.org/0000-0001-8547-7171>

ABSTRACT • Many studies revealed the meaning of Antonio Palomino's (1655-1726) pictorial production by using the iconographic method. However, a comprehensive analysis of the way how the king's painter constructed his images and how they acted on the viewer is still pending. This paper attempts to address this task by unveiling the meaning of the concept of *idea*, which is how Palomino called the process of invention and construction of an iconographic programme. By referring to the *Museo pictórico y escala óptica* and to artist's work, first of all, we will highlight its both speculative and practical nature. The dual nature of the *idea* will lead us to delve into the origin and provenance of this concept and, finally, into the way how Palomino assimilated it.

KEYWORDS: Antonio Palomino; Idea; Drawing; Painting Theory; Artistic Creation.

RESUMEN • Muchos estudios se han ocupado de desvelar mediante el método iconográfico el significado de la producción pictórica de Antonio Palomino (1655-1726), pero falta aún un análisis integral de la forma en que el pintor del rey construía sus imágenes y de cómo éstas actuaban en el observador. El presente artículo pretende abordar esta tarea desvelando el significado del concepto de *idea*, que es como Palomino se refería al proceso de invención y construcción de un programa iconográfico. Remitiéndonos al *Museo pictórico y escala óptica* y a la obra de ese artista, evidenciaremos, en primer lugar, su carácter a la vez especulativo y práctico. Esta doble naturaleza del concepto de *idea* nos llevará a profundizar en su origen y procedencia y, finalmente, en el modo en que Palomino lo absorbió.

PALABRAS CLAVES: Antonio Palomino; Idea; Dibujo; Teoría de la pintura; Creación artística.

En los cincuenta años que han transcurrido desde la introducción de la metodología iconográfica-iconológica en España por parte de Santiago Sebastián López (García Mahiques y Mínguez, 2023: 54-93), se han dedicado muchos estudios al análisis iconográfico de los programas pictóricos realizados por Antonio Palomino.¹ En torno a sus obras valencianas cito, en primer lugar, el libro que el fundador de la Sociedad Española de Emblemática dedicó, junto con María Reyes Zarranz Doménech, a la iglesia parroquial de San Juan del Mercado, donde Palomino había trabajado entre 1699 y 1702. El libro fue publicado en 1988 y reeditado *ad memoriam* en el año 2000. En el mismo año, Juan Vicente Llorens Montoro centró su atención en la cercana iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir, para la cual el pintor originario de Bujalance había diseñado el programa iconográfico que su discípulo Dionís Vidal pintaría entre 1691 y 1705. En 1996, a raíz de su tesis doctoral sobre los programas iconográficos del siglo XVIII en Valencia, David Vilaplana Zurita publicó un repaso del análisis iconográfico de la parroquia de San Juan del Mercado. En el ámbito de la restauración del programa decorativo de la antigua capilla de la Virgen de los Desamparados entre 1997 y 2008, Rafael García Mahiques ha realizado el análisis iconográfico de los frescos pintados por el pintor de Bujalance entre 1701 y 1702. Más recientemente, en mi tesis doctoral sobre el fenómeno de las arquitecturas parlantes en la Valencia tardo-barroca he repasado estos programas a la luz de las más recientes campañas de restauración y de una lectura diacrónica de este fenómeno que convirtió las mudas superficies arquitectónicas en verdaderos lienzos para discursos visuales. Para las obras que Antonio Palomino ha dejado fuera de la ciudad del Turia, es preciso mencionar el estudio que Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos dedicó a los frescos del sagrario de la cartuja de Granada, pintados por nuestro artista en 1711. Finalmente, Teresa Zapata Fernández de la Hoz ha aplicado el método iconográfico al programa decorativo efímero realizado por Palomino en ocasión de la entrada en Madrid de Mariana de Neoburgo en 1690.

Estas contribuciones han tenido el mérito de desvelar el significado de algunos de los programas iconográficos que Antonio Palomino diseñó y que, posteriormente, él o sus discípulos concretaron. Asimismo, han brindado interesantes puntos de partida para analizar en su conjunto la manera en la cual el pintor de Bujalance construía sus imágenes y, en consecuencia, la forma en que éstas actuaban en el observador. Inevitablemente, el primer paso de este novedoso tema de estudio es el análisis del origen del concepto de *idea*, que es como Palomino definía sus programas iconográficos. Éste será el objetivo de la presente contribución. He de señalar que, para lograrlo, contamos con una fuente de primer nivel: el *Museo pictórico y escala óptica* que Palomino publicó en tres tomos entre 1715 y 1724.² A la hora de abordar la manera en que su autor proyectaba un programa visual, es particularmente relevante el capítulo tercero de su último libro, titulado «De las ideas, o asuntos que

1. La biografía de Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (1655-1726) se ha construido a partir de una monografía que Enrique Moya Casals (1928) le dedicó con motivo del segundo centenario de su fallecimiento. Este autor revisó la información proporcionada por las recopilaciones biográficas de los siglos XVIII y XIX a la luz de nuevos hallazgos documentales (Ceán Bermúdez, 1800, IV: 29-41). Una nueva y más actualizada monografía fue publicada por Juan Antonio Gaya Nuño en 1956 (1981 [2ª ed.]). Dos años después, Rafael Aguilar (1958) dio a la imprenta un pequeño volumen en el cual dio a conocer importantes documentos cordobeses en torno al pintor y su familia. Evidentemente, los datos biográficos de Palomino se han ido incrementando también en la medida en que se le han atribuido nuevas obras. Aun así, algunas fases de su trayectoria siguen siendo muy borrosas y, sobre todo, falta aún un catálogo razonado de su producción pictórica.

2. He empleado la edición Aguilar de 1947. Sobre el rol del *Museo pictórico y escala óptica* en la tratadística española véanse las contribuciones de Francisco José León Tello y María Virginia Sanz (1989 y 1994) y Andrés Úbeda de los Cobos (2001).

suelen discurrirse en las obras de consecuencia, que se ofrecen en la pintura» (Palomino, 1947: 647-657). Antes de analizar su contenido, conviene detenerse en la colocación de este capítulo dentro del *Museo pictórico y escala óptica*. Eso porque, como se deduce del título, Antonio Palomino concibió su tratado como una sucesión ordenada de grados a través de los cuales el aficionado debía pasar para convertirse en un pintor completo. Estos grados son nueve y equivalen al número de libros que componen el tratado: el libro I está dedicado al aficionado; el libro II, al curioso; el III, al diligente. Con él acaba el primer tomo del tratado, que aborda la pintura desde una perspectiva teórica. A partir del segundo tomo la atención se centra en su sentido práctico y, por lo tanto, el libro IV se dirige al principiante; el V, al copiante; el VI, al aprovechado; el VII, al inventor; el VIII, al práctico; y, finalmente, el libro IX, al perfecto. Aquí es donde Palomino brindó sus indicaciones para construir un programa iconográfico exitoso, es decir, en el último peldaño de esta escala formativa que el aficionado ha tenido que recorrer para transfigurarse en un pintor perfecto.

Llegado a este nivel, el artista será capacitado para «formar las ideas para las pinturas», que «es empresa tan difícil, que aun los hombres más doctos se han reconocido insuficientes» (Palomino, 1947: 647). Según el autor del tratado, esta dificultad estribaba en el nivel de abstracción de los asuntos a pintar que, cuanto más elevado fuera, más complicada hacía su «reducción [...] en forma perceptible a el sentido de la vista». Por esta razón, Palomino recomendó que fueran los pintores los responsables de este ejercicio intelectual previo a la realización material de la obra. A su decir, incluso la gracia de la pintura y el deleite que el artista encontraría en su realización dependían del grado de libertad que el comitente de la obra le dejaría para formular su contenido. Trajo a colación dos anécdotas en las que se había visto directamente implicado. En primer lugar, relató el embarazo de Luca Giordano frente a los asuntos religiosos que Carlos II le sugería para sus encargos.³ Por esta razón, el napolitano le pidió el asesoramiento de un pintor. Se daba la casualidad de que el soberano contase con un pintor que en su juventud había cursado estudios humanísticos y recibido las órdenes menores. A partir de ese momento, Palomino asesoró a Giordano en sus encargos regios, mientras asimilaba el novedoso estilo figurativo que el napolitano había traído a la corte.⁴ La segunda anécdota se refiere a su trabajo en el coro de la iglesia conventual de San Esteban de Salamanca. Al parecer, antes de su llegada, dos teólogos del convento habían preparado dos programas iconográficos distintos. El pintor dijo que no los vería antes de que el prior del cenobio dominico viera el suyo que, finalmente, fue elegido, destruyéndose los otros.

Con estos dos ejemplos, Palomino pretendía confirmar la superioridad de los pintores en el proceso de invención de un programa iconográfico. Aun así, no se opuso a la implicación de «los dueños de la obra». Sólo recomendó que, cuando el comitente se arrogara «la descripción de la idea, o asunto», dejase al pintor «el modo de practicarla» (Palomino, 1947: 649).⁵ Aquí el autor sugirió una distinción muy clara entre dos vertientes de la *idea*, remontando a la tradición clásica que había distinguido la *ἰδέα* o *species* del *εἶδος* o *forma*; es decir, había diferenciado el contenido –en este caso, de la pintura– de su concreción iconográfica. De estas dos vertientes de la *idea* la primera es abstracta, conceptual, incluso extra-artística, y en su formulación puede intervenir, en ocasiones, el aficionado. El propio

3. En torno al enfrentamiento entre artistas como construcción literaria, véase el clásico volumen de Ernst Kris y Otto Kurz (1979) y, en particular, las págs. 22 y ss.

4. Sobre Luca Giordano en España véanse el catálogo de la exposición *Luca Giordano y España* coordinado por Isabel Morán Suárez (2003) y las contribuciones de Andrés Úbeda de los Cobos (2008).

5. La cursiva es mía.

Palomino (1947: 651) la definió como el «concepto formal intelectual, fabricado en la mente del artífice». Una serie de sinónimos que empleó para referirse a él –asuntos, argumentos, discursos, conceptos, historia, etc.– pone el foco sobre el carácter supra-formal de esta primera vertiente de la *idea*. La segunda es concreta, sensibilizadora y, evidentemente, es una prerrogativa del ámbito artístico.

LA DOBLE NATURALEZA DE LA IDEA Y SU RELACIÓN CON LA RETÓRICA

El carácter dual del concepto de *idea* adoptado por Antonio Palomino se deduce también de otro pasaje del *Museo pictórico*, en el cual su autor explicó que la «llaman los filósofos especie impresa [*sic*: empresa], que después la constituye expresa la reducción a el acto externo, ya con la retórica de las voces; o ya con la muda elocuencia de los pinceles» (1947: 651). Esta comparación entre un arte visual y un arte discursivo no es casual y remonta de nuevo al clasicismo y a su exigencia por representar de forma narrativa y mediante imágenes los contenidos de la poesía épica (Praz, 1979: 9-31). *Ut pictura poesis*, había apuntado Horacio: como la pintura, la poesía debería ser capaz de construir imágenes, de ceñirse a la realidad visual. Antonio Palomino defendió este principio en muchas ocasiones con el objetivo de demostrar la superioridad de la pintura sobre las artes de la palabra. Con todo, considero que un fragmento del *Museo pictórico* lo manifiesta de la forma más cristalina. Me refiero a un pasaje que empieza con la pregunta: «¿a quién no admira, en la breve extensión de una tabla, ver representados, en un instante, los varios acontecimientos de un asedio, que para describirle, gastaría muchas páginas un libro?» (Palomino, 1947: 216). En efecto, el autor pasa a describir dicho asedio hasta el más minucioso detalle: se detiene en la organización del campamento y de las tropas, en su ataque a los muros y fortificaciones; hace referencia a la ferocidad de los soldados y el alboroto de los asediados, los acosos, las violaciones, las fugas. Ahorro al lector una cita que ocupa tres páginas, en columna doble, del *Museo pictórico*, pero al final de tan pormenorizada descripción el autor reconoce que «todo esto nos muestra la Pintura en una sola vista, en un abrir de ojos» (Palomino, 1947: 218).

Mientras escribía este pasaje, su autor debía de tener en mente las numerosas escenas de batalla y de asedio que decoraban los reales sitios. Como pintor del rey, Palomino tenía acceso a los lienzos de Peter Snayers, Diego Velázquez, Juan Bautista Maíno, Jusepe Leonardo, o al fresco escurialense de la *Batalla de San Quintín*. Como estos autores, había estudiado las estampas de Antonio Tempesta, que imitó a la hora de enfrentarse a la *Derrota de Orán*, obra autógrafa de la colección de la Fundación Banco Santander [fig. 1]. En una cartela pintada en la esquina izquierda inferior del cuadro se lee una descripción de la escena que nos recuerda el citado pasaje del *Museo pictórico*:

Año de 1698. A. Prim.º de Marzo, en las cercanías de Orán, sitiaron mil caballos. D. Álvaro Rey de Mequinez una compañía de caballos. Cristianos naturales los más de esta ciudad, alférez y comandante don Josephe de Angulo y Merino, siendo el lance imposible de socorro y la fuerza tan superior en los bárbaros con sobrado valor y espíritu dijo a los suyos soldados de Jesucristo, ahora es tiempo de sacrificar la vida por la Santa Fe. Viva J.H.S. y metiendo mano a la espada salió con los bárbaros en cuyo combate mostró cada soldado lo ardiente de su valor y estrago que hicieron en ellos. Quedando al fin derrotados, preso y herido D. Josephe alférez, trece compañeros que fueron llevados presos. Camino de 300 leguas hasta Mequinez donde a 31 de Marzo dieron la vida por la Fe. Antonio Palomino *fecit*.



Fig. 1. Antonio Palomino, *Derrota de Orán*, 1698. Madrid, Fundación Banco Santander.

Por esta razón, el lienzo de la *Derrota de Orán* –que es posible fechar en el mismo año de 1698, cuando sabemos que Palomino ya estaba trabajando en su tratado (Riello, 2022: 411-442)– constituye una especie de complemento visual, de ilustración extratextual del citado paso del *Museo pictórico* y viceversa, pues contribuye a demostrar la superioridad del lenguaje visual sobre el lenguaje escrito y hablado o, al menos, a admitir su igualdad.

Esto ocurre porque se reconocen al artista las mismas habilidades del orador, que a partir de la sistematización de Cicerón se han sintetizado en *inventio*, *dispositio* y *elocutio*.⁶ Desde la perspectiva retórica, la *inventio* es la elección del contenido del discurso, la *dispositio* es su planificación y organización y la *elocutio* corresponde con su expresión. Antonio Palomino apuntó en muchas ocasiones a la afinidad entre estas habilidades oratorias y la pintura. En particular, a la hora de definir y analizar las partes constituyentes de la segunda, distinguió entre el argumento, la economía y la acción, a las cuales añadió propiedades exclusivas de la pintura como la simetría, la luz, la perspectiva y la gracia (Palomino, 1947: 99-124). El argumento es «el asunto, caso, historia, o concepto que se ha de expresar». Tras definirlo, Palomino se ocupó de clasificar todos los tipos de argumento que competen a la pintura, reuniéndolos bajo las macro-categorías de argumento histórico y argumento metafórico. El primero «está ceñido a las puntualidades de la historia», el segundo deriva en su totalidad del ingenio del artista. La economía es «la buena disposición y colocación de las figuras y

6. A las cuales se añaden la *memoria* y la *pronuntiatio*, que se refieren a la ejecución del discurso.

demás partes, de que se compone el asunto». La acción es «aquella actitud, postura, o movimiento en cada figura, más proporcionado a la expresión del asunto».

Como se ve, la relación entre la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* retóricas y la pintura es total. En este sentido, Antonio Palomino recopiló una larga tradición que, remontándose a Vitruvio, se había preocupado por demostrar que su arte era el resultado de un proceso intelectual y creativo (Dorra, 2002: 45-67; González García, 2015: 281-437). Para hacerlo, había enlazado las categorías griegas de *ἰδέα* y *εἶδος* –traducidas por los latinos como *species* y *forma*– con los conceptos retóricos de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* (Panofsky, 2022: 29-57). Como anticipaba, Vitruvio (2010: 114-117) fue el primero en reaprovechar la sistematización ciceroniana del arte oratorio para subrayar la doble naturaleza del proceso proyectual, que es a la vez inteligible y sensible. El teórico de la arquitectura introdujo en su arte la *inventio* definiéndola como «la explicación de cuestiones no resueltas y el método de los pensamientos nuevamente hallados en la mente con agudeza del ingenio».⁷ Por su parte, «la *dispositio* es la apropiada colocación de las cosas y la elegante apariencia del edificio en las diferentes composiciones, desde el punto de vista de la calidad». En su traducción al vulgar del *De Architectura* vitruviano, Daniele Barbaro (1987: 29-30) confirmó estas interrelaciones conceptuales, que en ese momento fueron impulsadas por la restauración de la función narrativa y de la substancia mimética del arte clásico durante el Renacimiento (García Mahiques, 2009: 75-113).

Ya en el ámbito de la pintura fue Leon Battista Alberti (1804: 45) quien dividió ese arte en: la *circonscriptione*, que es la delimitación que el artista hace del espacio de la representación; la *compositioni*, es decir, la conjunción en un único espacio de las diferentes superficies que se encuentran en el espacio delimitado por la representación; y finalmente las *receptioni di lume*, que son el resultado de la unión de las diferentes luces y colores que se encuentran en el mismo espacio. Un siglo después, también Ludovico Dolce organizó la labor del pintor en torno a tres actividades que evocan la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* retóricas: la *inventione*, es decir, la elección del tema a representar y su composición en la mente del artista; el *disegno*, eso es, el boceto preparatorio del cuadro; y el *colorito*, que constituye el acabado final del cuadro (Carrere y Saborit, 2000; Lee, 1982).

PROCEDENCIA DEL CONCEPTO DE IDEA

Como es evidente, la interrelación entre artes visuales y artes discursivas había surgido en un contexto de *renovatio* clásica, cuya principal preocupación fue otorgar carácter especulativo al quehacer artístico. Por esta razón, los artistas intentaron poner en segundo plano el aspecto manual de su profesión para beneficio de la idea mental que la originaba. En su *Libro di pittura*, Leonardo (2019: 65) había apuntado que la «*pittura è cosa mentale*». Su rival Miguel Ángel (2016: 676) lo había reafirmado escribiendo que «*si dipinge col ciervello, et non con le mani*». En este mismo contexto Giorgio Vasari había introducido el concepto de *idea*, vinculándolo con el más célebre de *disegno* (Panofsky, 2022: 74-82). De hecho, según su planteamiento teórico, *disegno* significaba a la vez proyecto y dibujo, es decir, implicaba simultáneamente la concepción de la obra, o *idea* que brotaba de la mente del artista, y su

7. He utilizado la traducción proporcionada por Gabriela Solís Rebolledo y Juan Ignacio del Cueto Ruíz-Funes (2020).

concreción sensible. Esta dualidad aseguró a la creación artística un carácter superior, intelectual, incluso sagrado, puesto que el pintor creaba a partir de una visión, un acto contemplativo que se acercaba a la experiencia mística. En las *Vidas* de Vasari, el artista se había hecho dios: el «divino Rafael», el «divino Miguel Ángel», etc. En este sentido, no debe olvidarse que, quizá más que otros artistas contemporáneos suyos, Antonio Palomino concibió su propia carrera y producción artística como una misión evangelizadora. Una vocación a la cual, cuando era joven, había tenido que renunciar para su afición hacia la pintura y que recuperó sólo un año antes de fallecer, cuando tomó los hábitos de la Venerable Orden Tercera de San Francisco. Su concepto de *idea*, entendida como proyección formal del diseño teleológico en la mente del artista, no puede entenderse sin el reconocimiento de esta vocación religiosa que ha de ser propia del artista perfecto.

Por ser el resultado directo de la contemplación espiritual, el dibujo que de este acto contemplativo derivaba participaba de su misma naturaleza metafísica. Por esta razón, Federico Zuccaro (1607) lo había llamado «*scintilla della divinità*», chispa de lo divino. Al principio de su tratado, llamativamente titulado *Idea de' pittori, scultori et architetti*, el mismo autor distinguió entre *disegno interno* y *disegno esterno*, correspondiéndose el primero con la idea (Panofsky, 2022: 95-102). Curiosamente, Antonio Palomino reaprovechó esta distinción en el séptimo libro del *Museo pictórico*, donde se preocupó de analizar el proceso de invención de una pintura (1947: 560 y ss.). El dibujo interno o composición mental constituía el segundo nivel de este proceso, que empezaba con la indagación del asunto a pintar. El paso sucesivo era el perfeccionamiento de la invención en razón del dibujo y así sucesivamente.

Buscar la razón de estas analogías entre Alberti, Dolce, Vasari, Zuccaro, incluso Vitruvio y nuestro Palomino nos lleva a la gran fábrica del monasterio del Escorial, donde Felipe II había reunido a los más prestigiosos artistas italianos de la época. Entre ellos estaban el propio Federico Zuccaro y su discípulo Bartolomé Carducho, hermano de Vicente Carducho. Gracias a ellos la fábrica escorialense se convirtió en el crisol de una teoría del arte de raíz italiana que los artistas locales asimilarán y desarrollarán a lo largo del siglo XVII (Pascual Chenel, 2019: 281-293). En 1633 vieron la luz los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, que en el diálogo tercero dividió ese arte en dos especies: la intelectual o especulativa y la visible o actuada (1865: 98 y ss.). El pintor florentino no se preocupó de definir la primera, exhortando a su ficticio discípulo a leer la definición que de ella habían dado Zuccaro y Giovanni Battista Paggi.

Ya hemos hablado de Zuccaro y de su distinción entre *disegno interno* y *esterno*. Paggi, pintor genovés que vivió entre 1554 y 1627, fue el autor de un tratado titulado *Definizione e divisione della Pittura*, que Carducho pudo consultar. Hoy en día es imposible analizar la definición que Paggi dio de la pintura intelectual o especulativa porque el tratado resulta perdido. Aun así, en las cartas que el pintor genovés envió a su hermano en 1590 ha quedado el testimonio de su concepción de la pintura como unión de la especulación intelectual y de la observación de la naturaleza; de la misma manera, su obra prueba su afán por el reconocimiento de la pintura como un arte científico y noble (Frascarolo, 2017: 185-196).

Aunque no contengan una definición manifiesta del término *idea*, en muchas ocasiones los *Diálogos* de Carducho hicieron eco de la distinción entre los componentes intelectuales y sensibles de la pintura. Como ejemplo, cito lo que el pintor y tratadista florentino escribió a propósito de la *Escuela de Atenas* de la *Stanza della Signatura*, que Rafael realizó «con singular *composición y pensamiento*, tan bien ejecutadas en el dibujo, afectos y colorido, con tanta belleza y majestuosa Arquitectura, que parece igualó la *mano* a la *idea*» (1865: 33).⁸

8. La cursiva es mía.

En estas palabras resuena el eco de las categorías retóricas de *inventio* y *dispositio*, aquí traducidas con *pensamiento* y *composición*, y de la distinción entre la *idea* y su posterior concreción mediante la actividad de la mano. Actividad que se da, primeramente, en el *disegno*, como recuerda otro paso trascendental de los *Diálogos* en el cual, respondiendo a su discípulo que le preguntaba qué hacer para ser un buen pintor, Carducho dijo: «dibujar, especular y más dibujar» (1865: 70).

LA INGENUIDAD DEL ARTE DE LA PINTURA

El principal objetivo de los tratados de Vasari, Zuccaro, Paggi y muchos otros había sido proporcionar un fundamento teórico al proceso de dignificación de la profesión y de la producción pictórica que había caracterizado el ambiente italiano del siglo XVI. En España el debate en torno a la dignificación de las artes fue la directa consecuencia de la presencia de estos artistas en la península, pero encontró su origen en otra cuestión, mucho menos idealista por su origen económico y jurídico, conocida como *ingenuidad de las artes* (Gállego, 1995: 63-81). Con esta expresión se identificó una de las mayores preocupaciones de los pintores que trabajaron en España en el siglo XVII: que su producción fuera exentada del pago de los impuestos. Preocupados por demostrar el carácter intelectual del quehacer artístico, los protagonistas del debate convirtieron esa exención tributaria de la pintura en el principal acicate para la defensa de la nobleza de este arte y de la profesión de pintor.

El asunto inició en 1625, cuando el fiscal Juan Balboa Mogrobojo pidió al Real Consejo de Hacienda que se intimase a algunos pintores madrileños de pagar las alcabalas del 10% de todas las pinturas que habían vendido. Entre los pintores citados se encontraban Eugenio Cajés y, sobre todo, Vicente Carducho. Tras una serie de intercambios de opiniones entre la acusa y los artistas, en 1629 se redactó el *Memorial informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el señor fiscal de su Magestad, en el Real Consejo de Hacienda sobre la exención del Arte de la Pintura*, que incluía las opiniones de relevantes personajes del ambiente sociocultural del momento, como el poeta Lope de Vega, el poeta y pintor Juan de Jáuregui, el abogado de los Reales Consejos Juan Alonso de Butrón, etc. (Sánchez Jiménez y Sáez, 2018: 49-57). El 11 de enero de 1633 el pleito terminó con sentencia favorable para los pintores, que fueron absueltos del pago de las alcabalas por sus propias pinturas, pero quedaron obligados por las que vendieran como intermediarios de otros. El mismo año Vicente Carducho publicó sus *Diálogos*, incluyendo en ellos una copia del *Memorial* y de la sentencia del 11 de enero.

Pese a que ésta sentara jurisprudencia, a menudo se intentó ignorarla para volver a cargar sobre los pintores. En mayo de 1636 el contador Gabriel Pérez de Carrión mandó que todos los pintores de Madrid declarasen todo lo que habían vendido desde enero del año anterior a efectos de cobranza de la alcabala. En esta ocasión, entre los personajes que se pretendía cargar se encontraban Diego Velázquez y, de nuevo, Vicente Carducho. Se abrió un nuevo pleito, cuya sentencia del 9 de julio de 1638 finalmente confirmó la de 1633. Pero tampoco este pleito fue suficiente para que terminaran las pretensiones de los alcabaleros hacia los pintores. De hecho, hubo otro juicio en Valladolid y otro en Madrid en 1676, pero todos terminaron con la validación de la sentencia de 1633 y de la ingenuidad de la pintura.

El 12 de septiembre de 1696, cuando al menos judicialmente la cuestión estaba zanjada, un pintor ajeno a los pleitos protocolizó ante el notario madrileño Juan Mazón de

Benavides todas las ejecutorias ganadas a favor de la liberalidad de su profesión. Ese pintor era Antonio Palomino, que posteriormente las dio a conocer también mediante el *Museo pictórico* (1947: 137-153).⁹ En la práctica, lo que hizo fue emular lo que en 1633 había hecho Vicente Carducho, que en la última parte de sus *Diálogos* había hecho eternos los documentos que llevaron a la sentencia del 11 de enero de aquel año. De esta manera, el pintor de Bujalance unificó su trayectoria profesional con la de los artistas que habían luchado judicialmente para defender la nobleza del arte, la cual a su vez arraigaba en las teorizaciones de los pintores italianos que pisaron la fábrica escorialense.

CONCLUSIÓN

El objetivo de esta contribución ha sido desvelar la procedencia del concepto de *idea* empleado por Antonio Palomino para describir el germen intelectual de sus programas iconográficos. En primer lugar, remitiéndonos a su *Museo pictórico*, hemos definido este concepto, reconociendo en él una doble vertiente: la especulativa o extra-formal hace que la *idea* pueda originar los contenidos de las artes visuales, pero también de las discursivas, justificando la aplicación a la pintura de las categorías retóricas de *inventio*, *dispositio* y *elocutio*. La segunda vertiente de la *idea* palominesca es la formal o sensible, que hace concreto mediante el dibujo el proyecto intelectual que está en la mente del artista. La relación entre idea y dibujo o *diseño interno* y *externo* nos ha llevado hasta Giorgio Vasari y Federico Zuccaro, que transmitieron a Palomino su consideración del acto artístico como un hecho teleológico y una misión evangelizadora. Zuccaro nos ha conectado también con la fábrica escorialense, que es donde se gestó la teoría artística española del siglo XVII, de la cual Palomino fue el último representante. El primero había sido Vicente Carducho, que también estuvo implicado en los pleitos que, tras la sentencia del 11 de enero de 1633, aseguraron la ingenuidad de la pintura. Emulando lo que este pintor había hecho en sus *Diálogos*, Antonio Palomino tomó el relevo de la lucha para la dignificación de la pintura y de la profesión artística. Su concepto de *idea* fue un compendio de las teorías que justificaron esta lucha y, a la vez, la principal arma para llevarla a cabo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, R. [1958]. *Nuevos datos para la biografía de Palomino*, Bujalance, Servicio de publicaciones: Junta local del Centro coordinador de bibliotecas.
- Alberti, L. B. [1804]. *Della Pittura e della Statua di Leonbattista Alberti*, Milán, Società Tipografica de' Classici italiani.
- Barbaro, D. [1987]. *I Dieci libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutti et commentati da Monsignor Barbaro*, edición facsímil de la de 1567, Milán, Il Polfilio.

9. En aras de exhaustividad señalo que Antonio Palomino intervino también en el conocido pleito de los pintores madrileños contra la Confradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores, dato que refuerza su implicación en los procesos de legitimación de la profesión pictórica. Véanse al respecto las contribuciones de Enrique Lafuente Ferrari (1944) y Pilar Moreno Puertollano (1986).

- Buonarroti, M. [2016]. *Rime e lettere*, ed. de Antonio Corsaro y Giorgio Masi, Milán, Bompiani.
- Carducho, V. [1865]. *Diálogos de la pintura por Vicente Carducho*, edición facsímil de la de 1633, Madrid, imprenta de Manuel Galiano.
- Carrere, A. y Saborit, J. [2000]. *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra.
- Ceán Bermúdez, J. A. [1800]. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, 6 tomos, Madrid, en la Imprenta de la viuda de Ibarra.
- Dorra, R. [2002]. *La retórica como arte de la mirada*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Frascarolo, V. [2017]. «Gio. Bapt. Paggius Genuensis F. La Nobilissima scienza della pittura di Giovanni Battista Paggi», *Venezia arti*, 26, 185-196 <<https://doi.org/10.14277/2385-2720/VA-26-17-11>>.
- Gállego, J. [1995]. *El Pintor de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- García Mahiques, R. [2007a]. «La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I): El ámbito de la gloria», *Archivo español de arte*, 80 (317), 67-83 <<https://doi.org/10.3989/aearte.2007.v80.i317.33>>.
- García Mahiques, R. [2007b]. «La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (II): el ámbito alegórico», *Archivo español de arte*, 80 (318), 161-176 <<https://doi.org/10.3989/aearte.2007.v80.i318.38>>.
- García Mahiques, R. [2009]. *Iconografía e iconología. Volumen 2. Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- García Mahiques, R. y Mínguez, V. [2022]. *Santiago Sebastián López (1931-1995)*, Granada, CEHA: Colección Figuras de la Historia del Arte.
- Gaya Nuño, J. A. [1981]. *Vida de Acislo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*, Córdoba, Diputación Provincial.
- Giannotta, G. [2023]. *La elocuencia de la arquitectura. Invención, ejecución y fruición de los programas iconográficos del tardo-barroco valenciano (1693-1792)*, tesis doctoral inédita, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I <<http://dx.doi.org/10.6035/14118.2023.752634>>.
- González García, J. L. [2015]. *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de oro*, Madrid, Akal.
- Kris, E. y Kurz, O. [1979]. *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra.
- Lafuente Ferrari, E. [1944]. «Borrascas de la Pintura y triunfo de su excelencia», *Archivo español de arte*, 17 (62), 90-103.
- Lee, R.W. [1982]. Ut pictura poesis. *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra.
- León Tello, F. J. y Sanz Sanz, M. V. [1989]. *La teoría española en la pintura en el siglo XVIII. El tratado de Palomino*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- León Tello, F. J. y Sanz Sanz, M. V. [1994]. *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Llorens Montoro, J.V. [1988]. *El programa iconográfico del templo de San Nicolás obispo y las obras de Antonio Palomino en Valencia*, Valencia, Ecir.
- Llorens Montoro, J.V. [1990]. *Antonio Palomino i la pietat valenciana del segle XVII: estudi iconogràfic-contextual*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim.
- Morán Suárez, I. (coord.). [2003]. *Luca Giordano y España. Catálogo de la exposición: Madrid, Palacio Real, 7 de marzo-2 de junio de 2002*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- Moreno Puertollano, P. [1986]. «Los pintores madrileños y la cofradía de Nuestra Señora de los Siete Dolores», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 23, 51-68.

- Moya Casals, E. [1928]. *El magno pintor del emperio: descripción de los frescos y relación de otras obras del insigne maestro Don Antonio Palomino de Castro: con motivo de su II Centenario, juntamente con datos históricos interesantes, de tan excelso artista del siglo XVII-XVIII*, Melilla, Imprenta La Hispana.
- Palomino de Castro y Velasco, A. [1947]. *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar.
- Panofsky, E. [2022]. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra.
- Pascual Chenel, Á. [2019]. «Dibujar, especular y más dibujar. Los Carducho y Cajés, entre la formación italiana y la escuela española», *Boletín de Arte*, 40, 281-293 <<https://doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.6496>>.
- Praz, M. [1979]. *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus.
- Riello, J. [2022]. «Sin pasar por las aduanas de Italia: la 'pintura española' y las paradojas de una confirmación identitaria», en J. Riello y F. Marías (eds.), *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*, Madrid, Abada, 411-442.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. [1979]. «Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada», en A. Gallego Morel; A. Soria y N. Marín (coords.), *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 95-112.
- Sánchez Jiménez, A. y Sáez, A. J. [2018]. *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- Sebastián López, S. y Zarranz Doménech, M.R. [2000]. *Historia y mensaje del templo de los Santos Juanes*, Valencia, Federico Doménech S.A.
- Solís Rebolledo, G. y del Cueto Ruíz-Funes, J.I. [2020]. «Cicerón, Vitruvio, Daniele Barbaro y Andrea Palladio: el proceso creativo clásico de la *inventio-dispositio* y el concepto de *disegno* del Renacimiento italiano», *Acta poética*, 41 (1), 133-156 <<https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2020.1.869>>.
- Úbeda de los Cobos, A. [2001]. *Pensamiento artístico español del siglo XVIII: de Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Úbeda de los Cobos, A. [2008]. *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- Vilaplana Zurita, D. [1996]. *Arte e historia de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia*, Valencia, Consell valencià de Cultura.
- Vinci, L. da. [2019]. *Libro di pittura*, ed. de Maria Teresa Fiorio, Milán, Abscondita.
- Vitruvio, P. M. [2010]. *Architettura*, trad. de Silvio Ferri, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli.
- Zapata Fernández de la Hoz, T. [1997-8]. «La entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690). Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia», *Anuario del Departamento de Historia y teoría del Arte*, 9-10, 257-276.
- Zapata Fernández de la Hoz, T. [2016]. «La Orden del Toisón de Oro. Historia, mitología, alegorías y símbolos para una decoración efímera de la entrada en la Corte de María Ana de Neoburgo (1690)», en V. Mínguez e I. Rodríguez Moya (eds.), *Visiones de un Imperio en fiesta*, Madrid, Fundación Carlos de Amberes, 671-704.
- Zuccaro, F. [1607]. *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Turín, Agostino Disserolio.

