

---

# LAS PINTURAS BARROCAS DE ANTONIO PALOMINO EN LA BÓVEDA DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO DE LA CARTUJA DE GRANADA

---

Alumno: Pedro Román Rodríguez

Tutor: José Javier Vélez Chaurri

Grado en Historia del Arte

Departamento Historia del Arte y la Música

Facultad de Letras, Gasteiz. UPV/EHU

Curso 2018/2019



## RESUMEN

Aunque en la ciudad de Granada su obra más reconocida es la Alhambra, en este trabajo nos hemos centrado en una obra barroca. Pretendemos estudiar la intervención de Antonio Palomino en las pinturas de la bóveda del Sagrario de la Cartuja granadina. La Cartuja de Granada acoge algunas de las obras que mejor representan al barroco español, como su sacristía y su capilla del *Sagrario*, construida por Francisco Hurtado Izquierdo a partir de 1709. En ella se encuentra la obra objeto de nuestro trabajo: las pinturas de la bóveda que llevó a cabo Antonio Palomino, el pintor español más importante del primer cuarto del siglo XVIII. Palomino, nacido en Córdoba, completó la capilla con una serie de cuadros y la decoración al fresco del techo, siendo partícipe del *bel-composto* que envuelve este espacio. Las pinturas de Palomino, realizadas a principios del siglo XVIII, complementan a las formas arquitectónicas diseñadas por Hurtado Izquierdo, uno de los grandes arquitectos del barroco español, y a las esculturas hechas por José de Mora, Duque de Cornejo y José Risueño.

En las pinturas que Palomino realiza en el *Sagrario* se intuye la influencia de artistas españoles como Juan Carreño o Claudio Coello, pero sobre todo la del italiano Lucas Jordán. Este pintor, que estuvo trabajando en la Corte de Madrid, fue su principal referente y quien lo introduce en la pintura decorativa de techos, ya desarrollada en Italia por los Carracci, Mitelli y Colonna. A través de este estilo, Palomino representó en la bóveda una glorificación que ensalza el Sacramento de la Eucaristía, y una apoteosis de la orden cartujana. Esta apoteosis barroca contiene un programa iconográfico creado por el propio Palomino, ya que sus estudios teológicos le capacitaban para ello.



## ÍNDICE

I. Introducción.....	6
II. La Cartuja de Granada .....	8
1. La fundación del Real Monasterio de La Cartuja de Granada: contexto histórico, patronazgo y construcción.....	10
III. La construcción de la capilla del Sagrario de la Cartuja de Granada: la integración barroca de las artes.....	13
IV. Antonio Palomino y la pintura al fresco de la bóveda de la capilla del Sagrario. ....	18
1. El encargo. Datos históricos. ....	18
2. Antonio Palomino y la pintura mural decorativa.....	18
3. Las pinturas escenográficas de la bóveda del Sagrario.....	21
V. El programa iconográfico. La exaltación de la Eucaristía por la orden de los cartujos. ....	26
VI. Conclusiones.....	31
VII. Bibliografía .....	33



## I. Introducción

Este trabajo trata sobre las pinturas que realiza Antonio Palomino en la bóveda del *Sagrario* de la Cartuja de Granada, obra maestra del Barroco de principios del siglo XVIII. El tema elegido se debe, además de por el interés que siempre hemos tenido por el barroco español, en concreto el andaluz y granadino, por el encanto que tiene la ciudad de Granada y su patrimonio artístico. He querido escoger esta obra por no ser tan conocida como lo puede ser la Alhambra o la Catedral, que atrae al turismo en masas. Dentro de la Cartuja, la elección del *Sagrario* es más personal, pues fue uno de los espacios que más me llamó la atención y, al fijarme en su bóveda, quise saber más sobre sus características estilísticas y sobre el programa que los cartujos dejaron a la posteridad. Además, nos interesó la figura de Antonio Palomino uno de los grandes artistas españoles del Barroco del que poco había conocido a lo largo del Grado.

El objetivo del trabajo es analizar la obra que realiza Palomino, estudiando el estilo barroco que le caracteriza y el programa iconográfico que planteó. Para ello hay que considerar la biografía del artista y conocer su evolución estilística, en la que han influido artistas españoles e italianos, y entender el programa pintado. Además, es importante saber la historia de la Cartuja de Granada y, en concreto, la construcción del *Sagrario*, una síntesis artística de formas arquitectónicas, esculturas y decoración pictórica, en la que, aparte de a Palomino, vamos a destacar al arquitecto barroco Hurtado Izquierdo.

Para abordar el presente trabajo, utilizamos una metodología histórico-artística que consta de dos partes fundamentales. Por un lado, la lectura y la valoración de la bibliografía existente sobre todo lo que rodea al tema elegido, como la Cartuja de Granada, el *Sagrario* y Antonio Palomino principalmente. Hemos leído una numerosa bibliografía y valorado los datos que nos ha proporcionado, para hacer una síntesis y aportar algunas ideas propias. Por otro lado, nuestro método necesita de la contemplación in situ de la obra, algo fundamental para el historiador del arte. Hemos acudido a ver las pinturas en dos ocasiones. Allí hemos realizado anotaciones y realizado fotografías. Hay que señalar que sin esta observación directa no hubiera sido posible realizar gran parte del trabajo, pues lo espectacular que es la obra casi no se puede explicar con palabras, por lo que hace difícil transmitir esa sensación en un trabajo escrito.

Para abordar este trabajo hemos analizado alguna bibliografía general sobre la pintura barroca española e italiana<sup>1</sup>. Pero el trabajo fundamental y específico sobre la Cartuja de Granada y el *Sagrario* es el de Emilio Orozco Díaz<sup>2</sup>, pues fue el primero en recopilar toda la información sobre el conjunto y sus intervenciones. Para abarcar el otro gran tema que hemos analizado, la figura de Antonio Palomino, hemos acudido a los trabajos de Aparicio Olmos<sup>3</sup> y Gaya Nuño<sup>4</sup>, pero sobre todo a la obra escrita del propio artista: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*<sup>5</sup>. Además, para completar el trabajo era necesario consultar la bibliografía de otros temas relacionados, como la construcción de la capilla del Sagrario por Hurtado Izquierdo<sup>6</sup> o el gran referente de Palomino, Lucas Jordán<sup>7</sup>. Por último, el programa iconográfico que analiza Orozco Díaz o el propio Palomino se complementa con el magnífico artículo de Rodríguez Gutiérrez de Ceballos<sup>8</sup>.

Finalmente, he valorado y ordenado toda la información conseguida a través de la bibliografía y la visita a la Cartuja, y de ahí hemos organizado este trabajo con la siguiente estructura. Tras esta introducción, el primer tema a abordar es la Cartuja de Granada, por lo que hay que hablar sobre su contexto, su construcción y fundación. Seguidamente pasamos al *Sagrario*, lo que implica comentar su construcción y lo que le rodea: el comitente, los artistas que intervienen, el estilo o el programa. En el siguiente apartado es necesario hablar sobre la obra, las pinturas de la bóveda. Aquí encontramos tres partes a tratar: los datos históricos del encargo, Antonio Palomino y la descripción de las pinturas y su estilo. El último punto es el programa iconográfico del que hemos hecho una lectura para entender lo representado por Palomino. Para acabar, exponemos las conclusiones y la bibliografía utilizada.

---

<sup>1</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992. PACCAROTTI, G., *La pintura barroca en Italia*, Madrid, Istmo, 2000.

<sup>2</sup> OROZCO DÍAZ, E., *La Cartuja de Granada*, León, Everest, 2005.

<sup>3</sup> APARICIO OLMOS, E. M., *Palomino. Su arte y su tiempo*, Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, 1966.

<sup>4</sup> GAYA NUÑO, A., *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*, Córdoba, Diputación Provincial, 1981. MORÁN TURINA, J. M., “En defensa de la pintura de Irala y Palomino”, *Goya*, 190 (1986), pp. 202-207.

<sup>5</sup> PALOMINO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica. (1715-1724)*, 3 vols, Madrid, Aguilar, 1988.

<sup>6</sup> RAYA RAYA, M. A., “Francisco Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del siglo XVIII” en MORALES, A. J. (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Bilbao, Junta de Andalucía, 2009, pp. 191-208.

<sup>7</sup> HERMOSO CUESTA, M., *Lucas Jordán y la Corte de Madrid*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada”, en MARÍN, N., GALLEGO MORELL, A. (coords.), *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979.



## II. La Cartuja de Granada

La Alhambra (*Fig. 1.*) es el conjunto arquitectónico más importante de Granada, pero el panorama artístico granadino no solo se reduce a los jardines y palacios islámicos. Emilio Orozco Díaz propone enfocar el panorama artístico granadino desde tres ángulos estilísticos: el musulmán, centrado en la Alhambra principalmente; el renacentista, que se manifiesta en la Capilla Real o el Palacio de Carlos V (*Fig. 1.*), y el barroco, presente en la fachada de la catedral y en La Cartuja<sup>9</sup>.



*Fig. 1. Granada. Vista de la Alhambra y el Palacio de Carlos V.*

Debido a la conquista musulmana, Granada no profundizó en la vida cristiana de la Edad Media, por lo que el Gótico no tuvo tanta influencia como en otras partes de la Península Ibérica. Esto permitió que el Renacimiento, en un primer lugar, y el Barroco, más tarde, se manifestase tempranamente en el territorio granadino. El proceso constructivo iniciado en el siglo XVII se continuará en el siglo XVIII, pues el clero contaba con rentas que le permitían realizar obras monumentales<sup>10</sup>. En Andalucía, y en particular en la ciudad de Granada, el Barroco va a pervivir con gran fuerza hasta finales del siglo XVIII, encontrándonos uno de los ejemplos más expresivos en La Cartuja de Granada (Sagrario y Sacristía).

La Cartuja se encuentra en el noroeste de Granada, en el barrio de Albaicín. Se trata de una rica zona a los pies de una ladera que antiguamente estaba formada por

---

<sup>9</sup> OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, p. 4.

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ MIRANDA, M. del. A., “Francisco Hurtado Izquierdo: apuntes biográficos y producción artística en Córdoba y provincia”, en RODRÍGUEZ MIRANDA, M. del A., PALOMINO RUIZ, I., DÍAZ GÓMEZ, J. A. (Coords.), *El legado inequívoco de una época: “Especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo”*, Córdoba, Asociación “Hurtado Izquierdo”, 2019, pp. 8-55. RAYA RAYA, M. A., *Op. cit.*, pp. 191-208.

huertos, cármenes (viviendas urbanas típicas de Granada) y viñas. Era un bello lugar fértil y un paraje encantador lleno de huertos placenteros, floridos jardines y aguas dulces, que gustó mucho a los árabes.

El conjunto muestra una gran variedad de estilos, debido a su largo proceso de construcción, que van desde el gótico tardío hasta el Neoclasicismo, pasando por la culminación del Barroco en la que nos vamos a fijar. El arte barroco conventual “*supone la expresión del espíritu religioso exaltado del ascetismo y misticismo*” característica de los cartujos y en él destaca su “*verbosidad plástica y cromática*”<sup>11</sup>.

En la Cartuja, como en todos los monasterios, nos encontramos con diferentes estancias, patios, la iglesia, etc (Fig. 2.). El claustro principal está destruido, pero queda un pequeño claustro (conocido como el *claustrillo*) en torno al cual se organizan las dependencias generales, como el refectorio, salas capitulares o capillas. Estas son obras muy sobrias del siglo XVI y comienzos del XVII. A través del *claustrillo* se accede a la iglesia, edificio de principios del XVII, aunque su interior está recargado con una decoración de la segunda mitad del siglo. Tras la cabecera de la iglesia encontramos el *Sagrario (Sancta Sanctorum)*, obra de comienzos del XVIII de Hurtado Izquierdo y, por último, la *Sacristía*, obra de mediados del siglo XVIII, que nos ofrece una estancia luminosa y blanca en donde todo vibra y fluye con formas ondulantes dando sensación de que todo está en movimiento<sup>12</sup>.

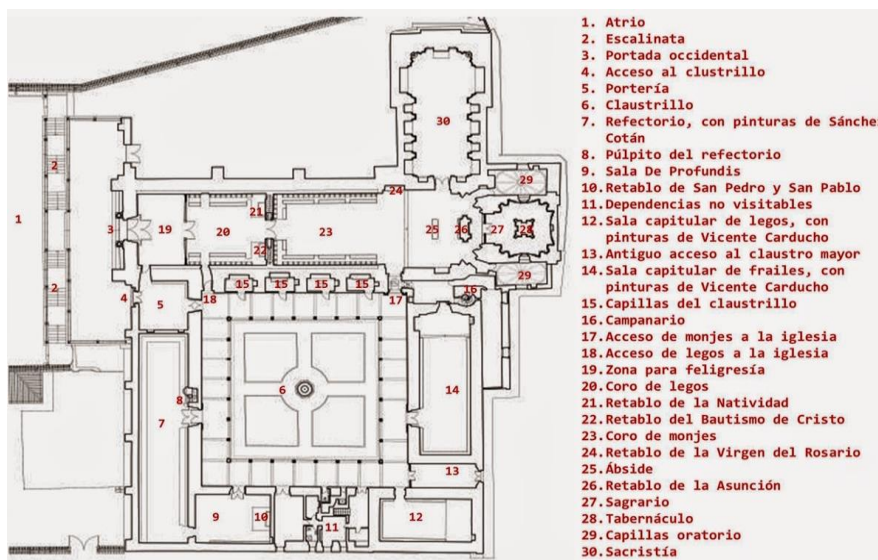


Fig. 2. Cartuja de Granada. Plano actual.

<sup>11</sup> NAVASCUÉS PALACIO, P., *Monasterios en España*, Barcelona, Lunweg Editores, 2000, p. 143.

<sup>12</sup> OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, pp. 4-7.

## 1. La fundación del Real Monasterio de La Cartuja de Granada: contexto histórico, patronazgo y construcción.

Siguiendo a fray Rodrigo de Valdepeñas en el *Libro del principio fundación y prosecución de la Cartuxa de Granada*<sup>13</sup>, sabemos que, en 1458, el prior del Monasterio del Paular quería realizar otra Casa de la Orden. Esta idea fue aprobada por el prior de cartuja de las Cuevas de Sevilla, visitador principal de la Provincia, y los priores de las Casas de Aniago y de Miraflores. Sin embargo, el proyecto no se inició hasta 1506, cuando se nombra prior del Paular a Diego de Lujan, quien favoreció la recuperación del proyecto fundacional. Tras la aprobación de la nueva fundación por parte del Capítulo General de los cartujos, se confía en Juan de Padilla, prior de Aniago y visitador general, la construcción de una nueva Casa, pero sin determinar lugar. Se busca un lugar para la nueva edificación en los reinos de Galicia y Castilla y León, siendo Zamora el lugar elegido. Allí se comenzó la obra, “*pero como Dios tenía elegido el sitio en otra parte*”, se paralizaron los trabajos<sup>14</sup>.

Tras siete años, el *Gran Capitán*, Gonzalo Fernández de Córdoba, ofreció un terreno en lo alto de la ladera de Aynadamar (Granada) y se implicó con varias donaciones para traer la Cartuja a Granada. Juan de Padilla conocía la devoción de este personaje y su intención de erigir un templo dedicado a la Virgen. Según la tradición, el lugar elegido fue desde donde el Gran Capitán vio la ciudad de Granada y luchó contra los nazaritas. Gonzalo Fernández de Córdoba pretendía construir allí un templo para que orasen por él y su nombre se perpetuase en el tiempo, ya que tenía intención de utilizarlo como panteón familiar. El nombre que iba a llevar la nueva fundación era el de la Cartuja de Nuestra Señora de Jesús. En 1513 y 1514 se consiguieron las oportunas licencias del Rey y del arzobispo de Granada Antón de Rojas<sup>15</sup>.

Después de celebrar una misa en el lugar elegido, Juan Padilla dejó al cargo de todo el proceso fundacional y constructivo al prior del Paular. La realización de las obras quedó en manos de fray Alonso de Ledesma, “*fraile del Paular y hombre devoto, ejemplar y medianamente entendido para los edificios*”. La traza y el inicio de la

---

<sup>13</sup> Fray Rodrigo de VALDEPEÑAS, *Libro del principio, fundación y prosecución de la Cartuja de Granada. (Y noticia de algunos de sus preladados)*, Transcripción del manuscrito, introducción e índices por Beatriz Esteban Muñecas, Salzburg, Universität Salzburg, 2003.

<sup>14</sup> OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>15</sup> RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., “La Cartuja de Nuestra Señora de la Asunción de Granada”, en MÍNGUEZ CORNELLES, V. M. y ZURIAGA SENENET, V. F., *Memoria y arte del espíritu cartujano. Las cartujas valencianas*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2010, pp. 121-128.



construcción data de 1515, pero el lugar escogido presentaba numerosas dificultades e inconvenientes, por lo que finalmente se decidió cambiar la zona de edificación. Debido a este cambio, el Gran Capitán dejó de estar interesado en el templo y los cartujos tuvieron que conseguir nuevas licencias y un nuevo terreno, trasladándose a la zona baja de la ladera de Aynadamar.

El encargado de levantar la Cartuja fue el citado fray Alonso de Ledesma, quién siguió en las obras la típica organización de las cartujas que se veía desde la Casa Madre de Grenoble. En 1517 se comenzó la nueva construcción realizándose cuatro celdas y una capilla de la iglesia. En 1526 se finalizó el claustro, rodeado de celdas, con un cementerio en el interior, tal y como había trazado fray Alonso. También se empezó la iglesia (*Fig. 3.*), el *claustrillo*, varias capillas más, el refectorio y la sala capitular. En 1545, con las obras muy avanzadas, adoptó el nombre de Cartuja de la *Asunción de Nuestra Señora*. La construcción definitiva de la iglesia y el claustrillo se llevó a cabo en el siglo XVII, sobre los cimientos del siglo anterior. Posiblemente, la iglesia iba a estar encuadrada por cuatro torres, pero solo se concluyó la de la cabecera en el lado de la epístola en 1642<sup>16</sup>.



*Fig. 3. Cartuja de Granada. Interior de la iglesia. Al fondo, la capilla del Sagrario.*

<sup>16</sup> OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, pp. 12-16.

La Capilla del Sagrario, situada en el centro de la cabecera, no estaba en el proyecto inicial. La idea de construirla, siguiendo el ideal de la cartuja, surgió a mediados del siglo XVII. Hubo que esperar al siglo XVIII para que Hurtado Izquierdo proyectara el Sagrario y se iniciaran sus obras. Ya avanzada esta capilla, se comenzó con las obras de la Sacristía (*Fig. 4.*) situadas en el lado del evangelio de la cabecera. La portada, ya neoclásica, es obra de fines del siglo XVIII.

En el siglo XIX la invasión francesa provoca la destrucción de parte del conjunto. Además, la finca y el claustro fueron objeto de la Desamortización, quedando en ruinas. En 1891, la Cartuja fue adquirida por la Compañía de Jesús, instalando en ella un colegio y noviciado; sin embargo, en 1943, uno de sus superiores mandó destruir parte del complejo. Más tarde pasó a pertenecer al campus universitario, construyéndose cerca las facultades de humanidades. Esta circunstancia ha servido para mantener en pie parte de la Cartuja de Granada, aunque supuso la desnaturalización del entorno del monasterio<sup>17</sup>.



*Fig. 4. Cartuja de Granada. Interior de la Sacristía. Traza de Hurtado Izquierdo.*

---

<sup>17</sup> RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., *Op. cit.*, pp. 129-134.

### III. La construcción de la capilla del Sagrario de la Cartuja de Granada: la integración barroca de las artes.

El Sagrario de la Cartuja de Granada, obra maestra del barroco español, se comenzó a construir a principios del siglo XVIII, aunque ya había proyecto desde mediados del siglo XVII. Los monjes de la Cartuja decidieron llevar a cabo la obra más impresionante de su conjunto, una capilla del Sagrario, al igual que en otros monasterios de la Orden. “*Los sagrarios de las catedrales estaban hechos para exhibir la Sagrada Forma y permitir su culto, ya que en ocasiones era difícil de ver por los fieles debido a los diferentes elementos que se habían ido levantando*”<sup>18</sup>, por lo que en el sagrario cartujano se pretendía exaltar la eucaristía mediante un excepcional conjunto barroco del que formaban parte un espacio arquitectónico, un baldaquino rodeado de esculturas y numerosas pinturas y una bóveda pintada al fresco. En su construcción no se reparó en gastos y el resultado fue un rico conjunto barroco realizado en materiales nobles, en el que participaron los mejores artistas de la Granada de comienzos del siglo XVIII. La Capilla del Sagrario es uno de los mejores ejemplos de integración de artes del barroco europeo del momento. Orgullosa, Hurtado Izquierdo dijo al acabar la obra que “*en la Uropa no ai cosa como ella*”, destacando su excepcionalidad<sup>19</sup>.

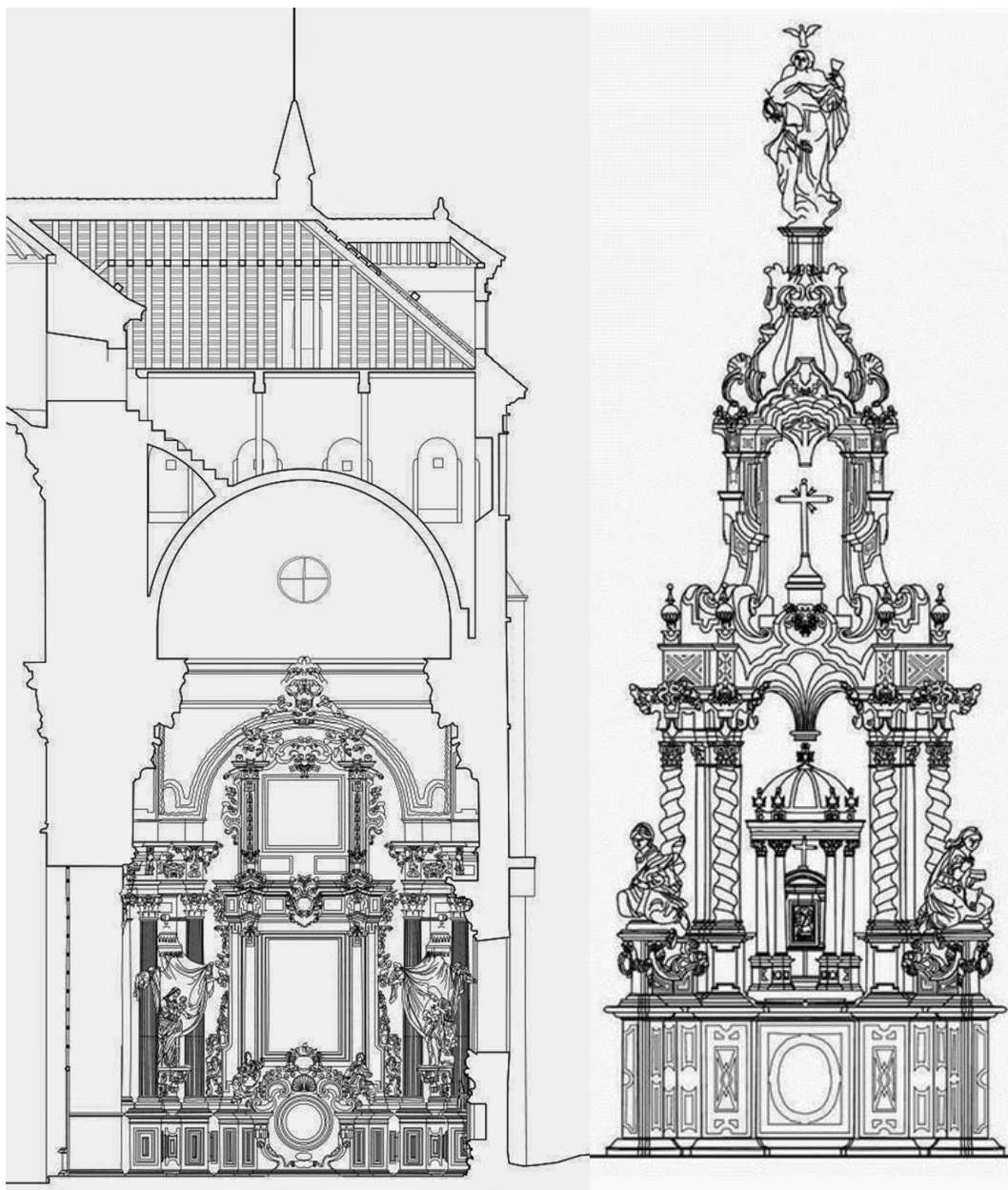
La obra arquitectónica comenzó en 1704 y fue concluida en 1720. El encargado de su traza fue Francisco Hurtado Izquierdo (*Fig. 5.*), uno de los más prestigiosos arquitectos del barroco español. Había nacido en Lucena (Córdoba) en 1669 y sus primeros trabajos se centraron en la realización de retablos, como el de San Pedro de Alcántara (Córdoba). A su ingenio corresponden la Sacristía del Cardenal Salazar en la Catedral de Córdoba, el Sagrario de la Cartuja de Granada y el Sancta Sanctorum de la Cartuja de El Paular. Estas tres bellísimas obras fueron concebidas como “una obra de arte total”, pues diferentes ámbitos artísticos quedan integrados en el conjunto. Hurtado destacó por sus diseños decorativos en los que alternaba mármol y jaspe con superficies blancas de movidas yeserías que, con la luz, producían efectos deslumbrantes. También destacó en la utilización constante de la columna salomónica<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Op. cit.*, p. 98.

<sup>19</sup> OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, p. 69.

<sup>20</sup> RODRÍGUEZ MIRANDA, M. del. A., *Op. cit.*, pp. 8-55. RAYA RAYA, M. A., *Op. cit.*, pp. 191-208.



*Fig. 5. Cartuja de Granada. Alzado de la capilla del Sagrario. Traza de Hurtado Izquierdo.*

*Fig. 6. Cartuja de Granada. Capilla del Sagrario. Alzado del tabernáculo. Traza de Hurtado Izquierdo.*

No se sabe con seguridad si el Sagrario estaba previsto cuando se proyectó la iglesia o si la idea surgió a mediados del siglo XVII. Sin embargo, sabemos que el cabildo de la catedral de Granada es quien pone en contacto a Hurtado Izquierdo con la comunidad de cartujos, ya que había quedado fascinado con sus trabajos en la catedral. El *Sagrario* de la cartuja granadina ya lo habían iniciado los monjes en 1704, pero hubo que derribar gran parte de lo construido por ellos. Es en 1709 cuando, por iniciativa del prior Francisco de Bustamante, comienza a intervenir el arquitecto de Lucena, Hurtado Izquierdo. El arquitecto trabajó en esta obra con gran entusiasmo y devoción, pues según



el prior, no se preocupó por la compensación económica. Sin embargo, la obra sobrepasa los presupuestos iniciales, llegando a costar 500.000 reales. Allí trabajó durante años hasta concluir la en 1720. Lo que realizó fue un espacio en el que se unen arquitectura, escultura y pintura. También se encargó del altar mayor de la iglesia, tras el que se abre un gran arco de medio punto acristalado que cierra la nave y transparenta el espacio del Sagrario<sup>21</sup>. Francisco Hurtado Izquierdo, seguramente realizó su proyecto en una muy íntima unión con canteros como Atienza, los escultores José de Mora, Duque de Cornejo y José Risueño, y el pintor Antonio Palomino, quienes levantaron el tabernáculo, esculpieron varias imágenes y pintaron todo el recinto.

El *Sagrario* es característico de los templos cartujanos españoles. Es un espacio arquitectónico que se sitúa tras la capilla mayor, con la que se comunica mediante puertas por lo general acristaladas. Si el cartujo pasa parte de su vida aislado e incomunicado en su celda, el sagrario es la celda de Cristo al quedar oculta a la vista del público tras el altar mayor<sup>22</sup>. Como señala Orozco Díaz, el Sagrario es una muestra del ideal estético barroco, “tanto en lo referente a la unidad integradora de todos los elementos formales e ideológicos, como a la conjunción de todas las artes en el más pleno colectivismo estético”<sup>23</sup>. La arquitectura integra a las demás artes en un conjunto con función estética y religiosa. La potencia expresiva del Sagrario se explica por la espiritualidad de los cartujos, en cuyas vidas está muy presente el silencio y la sensibilidad.

Hurtado Izquierdo, máximo arquitecto andaluz del Barroco, proyectó para el sagrario de la cartuja granadina una capilla de planta cuadrada y una cúpula sobre pechinas (trapezoidales y con un hueco que integra una concha) que se apoyan en cuatro arcos adosados<sup>24</sup>. Hurtado enriquece la traza dándole dinamismo y buscando compenetración con el tabernáculo central (*Fig. 6.*), obra que sirve de eje al *Sagrario*. El tabernáculo y la arquitectura del Sagrario se compenetran en un juego de cóncavos y convexos, de entrantes y salientes, de zonas rehundidas y zonas avanzadas. No hay nada en reposo y todo se mueve, se agita, se curva, se retuerce y se desborda, creando un conjunto vibrante. Los elementos propiamente arquitectónicos se esconden bajo el desbordamiento de lo ornamental. La ornamentación se intensifica con el brillo del oro, los mármoles rojos resaltados con oros, y la multiplicación de molduras ondulantes. A

---

<sup>21</sup> OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, pp. 45-50.

<sup>22</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Op. cit.*, pp. 101-102.

<sup>23</sup> OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, p. 48.

<sup>24</sup> RAYA RAYA, M. A., *Op. cit.*, pp. 191-208.



ello se unen pinturas, lienzos y frescos, y esculturas de gran movimiento. Hurtado hace que nos olvidemos de la arquitectura encerrándonos en un espacio trascendente, misterioso y espiritual.

Orozco Díaz resalta la grandiosidad del Sagrario: *“Bajo una luz de penumbra, en una total agitación de las formas, brillan oros y relumbran mármoles de distintos colores, con movidas figuras y desbordante decoración, pero impulsando todo su dinamismo a la concentración contemplativa en torno al tabernáculo que, como una gran custodia, se levanta hacia una cúpula de luminosa visión celestial”*<sup>25</sup>. Todo se mueve en función del tabernáculo central. Su composición piramidal da un sentido ascendente que hace fijarnos en la cúpula de Palomino (Fig. 7.), pero también el interior del tabernáculo hace concentrarnos hacia abajo mediante las bóvedas colgantes, fijándonos ahora en el Santísimo Sacramento. Esto se potenciaría con la urna de plata y cristal (desaparecida con la invasión francesa), ya que en ella se reflejaba la luz que entra por la ventana del fondo.



Fig. 7. Cartuja de Granada. Capilla del Sagrario. Tabernáculo de Hurtado Izquierdo y pinturas de Antonio Palomino.

<sup>25</sup> OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, p. 7.

La síntesis de las artes y la integración de los elementos es algo característico del Barroco<sup>26</sup>. Las esculturas no solo forman parte del conjunto, sino que por separadas perderían sentido. En los ángulos del tabernáculo hay cuatro *virtudes* con mucho dinamismo y en posiciones imprecisas, pareciendo ser impulsadas hacia arriba por los basamentos sobre los que están colocadas. También encontramos *virtudes* en los cuerpos con óculos que dan la misma sensación de dinamismo, de inestabilidad y de flotantes. Las Virtudes posiblemente las realizara Risueño a partir de unos dibujos de Palomino, con la intervención de Cornejo. Además, encontramos a angelillos volando que levantan los cortinajes que contienen las imágenes sobre repisas que hay en los ángulos del recinto, consiguiendo una integración perfecta en la arquitectura. Son San José, San Bruno (de Mora), San Juan Bautista (de Risueño) y la Magdalena (de Cornejo), cuyas expresiones son muy teatrales.

Al hacer la traza del *Sagrario*, no se dio importancia a la decoración pictórica, pero en 1711 los cartujos ya encargan al cordobés Antonio Palomino seis lienzos para adornar los frentes. Antes de que acabase los lienzos, se le encargó que realizase los frescos de la cúpula. La idea de escoger a Palomino fue gracias al consejo de Francisco Hurtado Izquierdo. Palomino tuvo ayuda del escultor José Risueño, a quien se consideraba el mejor dibujante de Andalucía. Palomino ya había demostrado sus dotes como pintor en obras de la Corte, Salamanca y Valencia y era considerado en esos momentos como el mejor fresquista español. Además de sus dotes con la pintura era un teórico y tratadista y tenía los conocimientos suficientes como para proponer un programa iconográfico relacionado con la Orden Cartujana. Orozco Díaz explica que la pintura y la escultura del *Sagrario* no son simples adornos, sino que son “*elementos integrados, tanto en la concepción plástica, visual y dinámica, como en la expresión de un sentido espiritual de exaltación del Sacramento de la Eucaristía, junto con la glorificación de la Orden cartujana*”<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> GALLEGO Y BURÍN, A., *El Barroco granadino*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956.

<sup>27</sup> OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, pp. 50-61.

## IV. Antonio Palomino y la pintura al fresco de la bóveda de la capilla del Sagrario.

### 1. El encargo. Datos históricos.

Las pinturas de la cúpula del Sagrario de la cartuja de Granada fueron llevadas a cabo por el mejor pintor español del primer cuarto del siglo XVIII, Antonio Palomino, entre 1712 y 1720. Y tanto por su estilo como por la iconografía y el programa que se despliega en ellas es una de las obras cumbre del barroco español de esa centuria. Cuando se pensó llevar a cabo la capilla del Sagrario, los cartujos no dieron mucha importancia a la pintura. Únicamente decidieron colocar seis lienzos para adornar los frentes que fueron encargados a Antonio Palomino, seguramente por la mediación del arquitecto del *Sagrario*, Francisco Hurtado Izquierdo. Tras contemplar los magníficos lienzos y consultar los medios con los que contaban los cartujos, el prior Francisco de Bustamante, decidió encargar a Palomino la decoración al fresco de la bóveda del *Sagrario* en 1712, algo que no estaba previsto en el proyecto inicial. Palomino tuvo la ayuda de José Risueño, y al propio pintor se debe la formulación del programa iconográfico<sup>28</sup>.

### 2. Antonio Palomino y la pintura mural decorativa.

Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco, hijo de Bernabé Palomino y María Andrea Lozano, nació en Bujalance (Córdoba) el 1 de diciembre de 1655<sup>29</sup>. Su familia se trasladó a Córdoba para que recibiese una educación adecuada. Durante su juventud estudió gramática, filosofía, teología y jurisprudencia, y frecuentó el taller de pintura de Valdés Leal. Palomino le enseñó sus trabajos y Valdés le aconsejó en su labor como pintor. El pintor Juan de Alfaro le recomendó ir a la Corte y Palomino aceptando la sugerencia se desplazó hasta Madrid en 1678; allí mejoró su técnica y completó su formación con estudios de matemáticas y óptica. En 1688 fue nombrado pintor del rey, y trabajó en escenografías efímeras para la llegada de María Ana de Neoburgo y en la decoración del techo del Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Madrid.

Esta situación privilegiada del pintor cordobés estuvo a punto de truncarse por la llegada del pintor napolitano Lucca Giordano (1632-1705) en 1692. Sin embargo, sucedió todo lo contrario, pues Palomino mejoró su estilo al lado de Jordán y entre ambos surgió una buena amistad. A Palomino le van surgiendo trabajos, como las pinturas para decorar

---

<sup>28</sup> NAVASCUÉS PALACIOS, P., *Op. cit.*, p. 144.

<sup>29</sup> GAYA NUÑO, A., *Op. cit.* MORÁN TURINA, J. M., *Op. cit.*, pp. 202-207.



el Hospital del Buen Suceso o el Oratorio de Ayuntamiento de Madrid. Su éxito le llevó en 1699 a Valencia para pintar las bóvedas de la iglesia de los Santos Juanes y la basílica de los Desamparados. Tras la muerte de Carlos II y temeroso por los problemas de la sucesión al trono español, Jordán volvió a Italia dejando una profunda influencia en varios pintores como Palomino, a través de obras como la pintura de la bóveda de la escalera del monasterio de El Escorial (*Fig. 8.*). Con su marcha de la corte madrileña, solo quedaba un pintor de prestigio en la España de comienzos del siglo XIX: Antonio Palomino. Entre 1705 y 1715 residió en Salamanca, Granada y Córdoba, lugares donde hizo más grande su nombre. Su última obra pictórica fue la decoración del Sagrario de la Cartuja de El Pualar (Madrid) en 1723. Murió el 12 de agosto de 1726 en Madrid.



*Fig. 8. Monasterio de El Escorial. Bóveda de la escalera. La Gloria de la Monarquía Hispánica. Lucas Jordán.*

Los frescos que pintó en Valencia, Granada y Salamanca le dieron buena fama, pero lo que más nombre le dio fue el tratado que escribió titulado, *El museo pictórico y escala óptica*, donde Palomino supo plasmar, de forma magistral, sus conocimientos sobre la pintura y el arte y donde, en opinión de Ceán Bermúdez, “*desenvolvió todos los*

*elementos del arte de la pintura con método y claridad*<sup>30</sup>. El tratado es una obra fundamental de la historiografía artística española. En 1708 ya había terminado su obra, pero es en 1715 cuando obtuvo la licencia para publicar el primer tomo. Este tomo, dedicado a la teoría, lo dividió en tres partes: *El aficionado*, dedicado a analizar el origen de la pintura; *El curioso*, que trata del origen divino y la naturaleza de la pintura; y *El Diligente* o *Teoría de la pintura*, lleno de definiciones, problemas geométricos o debates sobre el color. El segundo tomo se publicó en 1724 y trata la práctica de la pintura con consejos pedagógicos, nociones de anatomía, preparaciones de telas, sus imprimaciones, explicaciones de técnicas como el fresco, fórmulas para paisajes o retratos. En el mismo año, en el tercer tomo, *El Parnaso español, pintoresco y laureado*, añadió las biografías de numerosos artistas. El historiador Juan Antonio Gaya Nuño decía sobre el libro que “es bastante más que una curiosidad bibliográfica o una recopilación sólo utilizable en el tiempo en que vio la luz; es, sencillamente una enciclopedia de arte español, así como un tratado de teoría y práctica de la pintura, perpetuamente vigente, siempre acreedor a consulta”<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> CEAN BERMÚDEZ, J. A., “Biografía”, en PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Imp. Viuda de Juan García Infançon, 1715-1724; citamos por la edición de Madrid, Aguilar, 1988, vol. I, p. 30.

<sup>31</sup> GAYA NUÑO, A., *Op. cit.*, pp. 45-48. LEÓN TELLO, J. y SANZ SANZ, V., *Teoría española de la pintura en el siglo XVIII. El tratado de Palomino*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1979.

### 3. Las pinturas escenográficas de la bóveda del Sagrario.



Fig. 9. Cartuja de Granada. Pinturas de la bóveda de la capilla del Sagrario. Antonio Palomino.

El *Sagrario* se encuentra tras el presbiterio de la iglesia. Al cruzar el arco de entrada, el sentido ascendente del tabernáculo central provoca la que elevemos la mirada hacia la cúpula ilusionista (Fig. 9.). Los frescos de Palomino dilatan el espacio, haciendo que el pequeño espacio del *Sagrario* diseñado por Hurtado Izquierdo parezca más amplio. Estas pinturas representan la glorificación del Santísimo Sacramento y de la Iglesia triunfante. Su “misión” era representar la apoteosis de los cartujos y de la Eucaristía, propuesta pensada por el propio Palomino junto a los Cartujos y que está recogida en el tomo segundo de su *Museo Pictórico*<sup>32</sup>.

Palomino quiso integrar su pintura dentro de una concepción formal e ideológica, por lo que las pinturas de la cúpula refuerzan el sentido de apoteosis sacramental del conjunto. Nos presenta una cúpula ilusionista con la visión de la Gloria, en la que el punto central es la custodia con el Santísimo Sacramento. Esta se ubica sobre el globo del mundo que sostiene San Bruno (Fig. 10) ascendiendo en una nube luminosa. La visión la

<sup>32</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Op. cit.*, vol. II, pp. 489-494. OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, pp. 62-65.



rodean una multitud de arcángeles y serafines. Muy cerca del Sacramento están los doctores de la Iglesia. Encima nos encontramos con el trono de la Santísima Trinidad acompañado de ángeles y serafines. A su derecha queda la Virgen María seguida de las Santas Vírgenes y el Cordero. Al otro lado vemos a San Juan Bautista con el grupo de los profetas, patriarcas, anacoretas y solitarios. Más arriba del trono se disponen los apóstoles y el resto del conjunto lo completan varios ángeles y serafines, y otros santos mártires<sup>33</sup>.

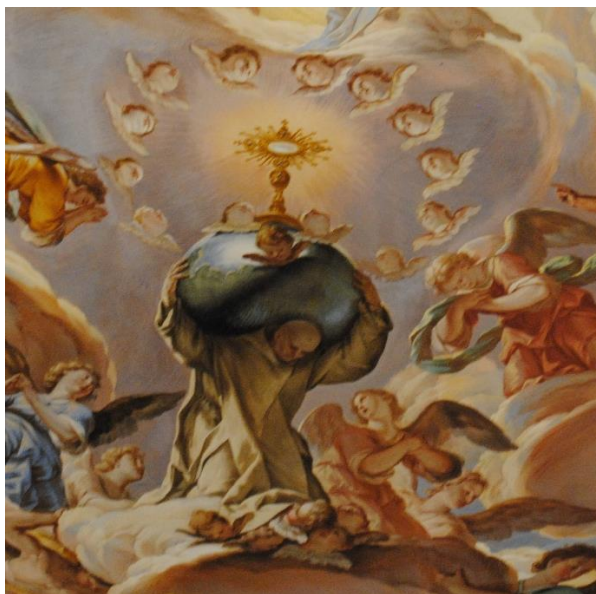


Fig. 10. Cartuja de Granada. Bóveda de la capilla del Sagrario. San Bruno. Antonio Palomino.

En la parte baja de la cúpula, sobre un gran anillo dorado fingido, hay cuatro figuras alegóricas sentadas en distintos pedestales. Se trata de la Fe, la Religión, el Silencio y la Soledad. Entre estas alegorías podemos ver unas medallas doradas y ovaladas envueltas en cartelas coronadas por un jarrón de flores. Cada medalla contiene un pasaje del Nuevo Testamento simulando un grabado. Finalmente, las pechinas están destinadas a la imagen de los cuatro evangelistas.

Las pinturas de la cúpula de la cartuja de Granada, realizadas por Palomino, responden a un estilo plenamente barroco e ilusionista propio de comienzos del siglo XVIII. Estas pinturas no son únicamente un mero adorno, por el contrario, son parte fundamental de la concepción plástica, visual y dinámica del conjunto y de su mensaje espiritual: la exaltación del Sacramento de la Eucaristía y la glorificación de la orden cartujana. La técnica que utiliza nuestro artista es el fresco, habilidad que dominaba por completo.

---

<sup>33</sup> OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, pp. 64-66.

La cúpula contiene la escena principal, con la característica apoteosis barroca, y la parte inferior de la cúpula tiene un anillo a modo de cornisa donde sitúa una serie de medallones decorativos. Elimina las arquitecturas fingidas siguiendo las nuevas concepciones traídas por Lucas Jordán concibiendo esta apoteosis celeste como una unidad. Este espacio lo llena de figuras volantes que forman un torbellino de movimiento. Esto provoca una ilusión óptica en la que parece que el cielo se abre sobre la arquitectura del *Sagrario*. Esta pintura está llena de agitación y movimiento, y es perceptible el gran dominio de la perspectiva de Palomino, característica que debe a sus estudios sobre matemáticas, algo que podemos comprobar en sus audaces escorzos<sup>34</sup>.

Los personajes visten con decoro y presentan anatomías muy precisadas. En Granada, San Bruno lleva el mundo en su cabeza y, en El Escorial, Lucas Jordán representa a Felipe II con el mundo en sus manos entregándoselo a la Trinidad. Las pinturas de la bóveda del Sagrario de la Cartuja de Granada deben mucho a lo que aprendió Palomino con la estancia en España del napolitano Lucas Jordán. Ese estilo es característico de la pintura romana decorativa de techos que desarrollaron artistas como Cortona o Pozzo. Todo el conjunto se envuelve con un colorido vibrante de gran luminosidad que crea un efecto de distancia entre el fiel y la visión celestial. Este efecto se consigue gracias a los cambios de tonos y colores, y a las sombras transparentes. Las nubes rosadas y las partes brillantes y de azul transparente sugieren lo aéreo e infinito.

Estas pinturas de la Cartuja de Granada responden a un segundo período en la pintura de Palomino, pues había pasado de tener un lenguaje pictórico de contención en los gestos de las figuras y la composición y de dar gran importancia al dibujo, característico de la escuela madrileña del último tercio del siglo XVII, a otro lenguaje más barroco aprendido junto a Lucas Jordán. Este lenguaje presentaba una paleta más aclarada, composiciones más unitarias, el dominio de los escorzos y el desarrollo de espacios celestes. La disposición de planos, los audaces escorzos y los efectos cromáticos crean en la Cartuja granadina una composición de visión celeste con carácter apoteósico, un rasgo que refleja que estas pinturas se vinculan perfectamente a la evolución de la pintura barroca decorativa europea.

---

<sup>34</sup> CEAN BERMÚDEZ, J. A., *Op. Cit.*, p. 30. OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, pp. 67-71.





Fig. 11. *Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Bóveda pintada por Antonio Palomino.*

La pintura mural decorativa tuvo una gran importancia en España y estuvo muy ligada a la italiana ya que, en un primer momento, eran los pintores italianos quienes se encargaban de los frescos<sup>35</sup>. En 1658 llegaron a España por mediación de Velázquez, los fresquistas boloñeses, Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, quienes, según Palomino, fueron los primeros en España en usar, con gran maestría, el fresco y la pintura de techos. Son estos dos artistas los que supusieron una novedad en el panorama pictórico español con el dominio de la *quadratura*, la cual se pondría de moda en la Corte rápidamente. Los dos pintores ya habían desarrollado la pintura decorativa de techos en Bolonia, teniendo como referencia a los Carracci (sobre todo, Annibale). Mitelli y Colonna tuvieron gran influencia en destacados pintores españoles, como Juan Carreño, Francisco Rizi y Claudio Coello. Las nuevas ideas de los italianos las trasladan Carreño y Rizi a la bóveda de la iglesia de San Antonio de los alemanes de Madrid, pinturas que servirán de modelo a Palomino en el techo de los Desamparados de Valencia (*Fig. 11.*), obra del mismo estilo que las pinturas del *Sagrario*. Si comparamos las obras, podemos ver que la distribución espacial es similar, pues como ya hemos indicado, la cúpula contiene la escena de la apotheosis, y la parte inferior presenta un anillo donde se sitúan unos medallones decorativos<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> PACCAROTTI, G., *Op. cit.*, pp. 319-321.

<sup>36</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Op. cit.*, pp. 403-405.

En 1692, durante el reinado de Carlos II, llega a España Lucas Jordán. Esto no debe extrañar, pues ya en la Corte se conocía la obra del napolitano por el envío de numerosos óleos y, además, hay que tener en cuenta la dependencia política de Nápoles respecto a la monarquía española, por lo que era fácil que trabajase para el monarca español. Carlos II llama a Lucas Jordán para decorar la bóveda de la escalera del monasterio de El Escorial, una obra admirada por Palomino. Lucas Jordán era el fresquista más importante de Europa en su momento y su llegada a España supone un impulso para el arte nacional, pues trae las ideas del barroco pleno. Renueva el sistema decorativo eliminando las arquitecturas fingidas y concibiendo las apoteosis celestes como una unidad<sup>37</sup>. Jordán se convirtió en referencia fundamental para Palomino y su obra en la escalera de El Escorial, *La Gloria de la Monarquía Hispánica*, fue una verdadera academia para Palomino, donde aprendió el nuevo estilo decorativo. Palomino admiró de primera mano el fresco escorialense e incluso es posible que llegara a colaborar en el programa iconográfico o al menos diera algunas sugerencias<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> HERMOSO CUESTA, M., *Op. cit.*, pp. 57-66.

<sup>38</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Op. cit.*, pp. 405-407.

## V. El programa iconográfico. La exaltación de la Eucaristía por la orden de los cartujos.

Se ha pensado que el programa iconográfico se debía al prior Francisco de Bustamante, aunque por sus amplios conocimientos y erudición parece evidente que detrás del mismo está Palomino. Para su definición Palomino tuvo como principales fuentes el libro *Psalmodia Eucarística* del mercedario Melchor Prieto, que le sirvió para la idea y concepción del programa, y la *Iconología* de Cesare Ripa, usada para la concreción de algunas iconografías<sup>39</sup>.

La cúpula ilusionista contiene la visión de la Gloria y el triunfo celeste de Cristo Sacramentado, manifestado en el centro de la composición mediante la custodia con el Santísimo Sacramento, rodeada de ángeles. Está colocada sobre el globo del mundo sostenido sobre los hombros de San Bruno, “*sagrado atlante de este místico cielo*” que asciende sobre una nube luminosa. La disposición guarda relación con el escudo de los cartujos: una cruz sobre la esfera terrestre y debajo “*stat crux dum volvitur urbis*”, traducido como “*la tierra gira pero la cruz permanece*”<sup>40</sup>. San Bruno sujeta el mundo como si fuera el titán Atlas, pues el santo en solitario intenta salvar a la humanidad mediante la oración, al igual que los cartujos. Arriba se encuentra la Santísima Trinidad (*Fig. 12.*) acompañada de ángeles y serafines. Dios Padre pone la mano sobre una esfera pequeña terrestre transportada por un serafín.



Fig. 12. Cartuja de Granada. Bóveda de la capilla del Sagrario. De izq. a der.: la Virgen, la Trinidad y San Juan Bautista. Antonio Palomino.

<sup>39</sup> Fray Melchor PRIETO, *Psalmodia Eucharística*, Madrid, Luis Sánchez, 1622. RIPA, C., *Iconología* (1593), 2 vols, Madrid, Akal, 2007.

<sup>40</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Op. cit.*, pp. 103 y 104.

En el lado izquierdo están la Virgen María (*Fig. 12.*) y el coro de las santas vírgenes Vírgenes, que van coronadas de flores que llevan palmas y atributos propios de cada una, como Santa Águeda con los pechos cortados sobre una bandeja, Santa Inés con el cordero o Santa Bárbara con la torre. En el lado opuesto, aparecen San Juan Bautista (*Fig. 12.*) y el coro de los profetas, patriarcas, anacoretas y ermitaños. San Juan señala hacia arriba y porta una vara con una cartela en la que podemos ver “*ECCE AG...*”. Esto se refiere a “*ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundo*”, es decir, “*este es el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo*”, pues fue él quien usó primero el cordero como prefiguración de Cristo. Tras San Juan Bautista, se pueden reconocer algunos anacoretas como San Pablo Ermitaño o santas cartujanas como Santa Roselina de Villeneuve, aunque más conocidos encontramos a Santo Domingo de Guzmán y San Francisco de Asís.

En la parte superior podemos ver a los apóstoles de forma sedente en dos filas. Podemos reconocer a San Pedro con las llaves, San Pablo con la espada, San Mateo con la lanza, Santiago el mayor con el bordón de peregrino y la concha, San Judas Tadeo con una maza y San Andrés con la cruz en aspa<sup>41</sup>. A la izquierda hay una serie de figuras, algunas arrodilladas y otras sedentes, precedidas por San José con su vara florecida. Este grupo corresponde a la familia de Cristo (*Fig. 13.*). Detrás de San José hay dos mujeres: la más anciana es Santa Ana y la más joven podría ser María de Cleofás, hermana de la Virgen. Tras ellas se encuentran San Joaquín y los padres de San Juan Bautista (Isabel y Zacarías). Bajo Santa Ana está San Pedro Nolasco con el escudo de la Orden de la Merced, de la que fue fundador. En las manos lleva unos grilletes, pues la orden estaba dedicada a la redención de cristianos cautivo. Junto a él está San Ignacio de Loyola, fundador de los jesuitas. Porta un estandarte con las letras IHS, monograma del nombre de Jesús usado como símbolo de la orden. Seguido está San Antonio de Padua el niño Jesús sentado y unos lirios, símbolo de pureza.



*Fig. 13. Cartuja de Granada. Bóveda de la capilla del Sagrario. Familia de Cristo. Antonio Palomino.*

<sup>41</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Op. cit.*, vol. II, pp. 489-494.

Bajo esta nube observamos otro grupo de figuras. Este pertenece a los personajes asociados al Antiguo Testamento. El primero que encontramos desde la izquierda es el rey David, vistiendo sus galas reales. A su lado aparece Moisés anciano y barbado portando un pergamino en el que se lee “*Comeditis festiantes Agnus exod 12*”, extracto del Éxodo, concretamente del pasaje de la institución de la Pascua, en el que Dios ordena a Moisés y Aarón que las familias del pueblo de Israel sacrifiquen un cordero y utilicen su sangre para marcar sus hogares y después lo coman. Con esto, Palomino quiere enlazar la Eucaristía con la Pascua judía. Seguido de Moisés, un guerrero con espada representa a Gedeón, héroe de Israel. Al lado, podemos ver a Isaac desnudo y con los ojos vendados preparado para el sacrificio, por lo que los otros personajes seguramente sean Abraham y su esposa Sara.

Más abajo hay otro grupo sobre otra nube. En ella tenemos a las Carmelitas y las Dominicas, entre las que destaca Santa Teresa de Jesús con la mirada mística hacia arriba y con el gesto de escribir con pluma sobre un libro. Un poco más a la derecha, una figura femenina vestida como ermitaña representa a María Magdalena.

Cerca del Sacramento están los doctores de la Iglesia, entre los que está San Jerónimo como penitente, San Agustín con el hábito agustino y el corazón en llamas; San Gregorio Magno leyendo su libro con lupa; y Santo Tomás de Aquino con San Buenaventura. Los evangelistas se colocan en las pechinas. Aparecen sedentes en una nube acompañados por su atributo. Todo ello lo rodean ángeles, arcángeles y serafines, algunos con instrumentos y papeles de música<sup>42</sup>. Esta composición es como una visión apocalíptica del Cordero místico con la diferencia que este ha sido sustituido por la Eucaristía en su custodia.

Además, hay cuatro figuras alegóricas y cuatro medallones simulados colocados en el perímetro de la cúpula. Las alegorías aparecen sentadas y su representación sigue la *Iconología* de Ripa (*Fig. 15.*). Además, a cada una le acompaña un texto relacionado. Una de las figuras es la Fe (*Fig. 14.*)<sup>43</sup>, como imagen del misterio eucarístico y de la vida monástica, a la que le acompaña el texto “*dichosos los que no han visto y han creído*”. La Religión Monástica es una alegoría en la que Palomino une rasgos y atributos de la Religión y la Penitencia. Aparece representada como una matrona con un velo sobre el

---

<sup>42</sup> OROZCO DÍAZ, E., *Op. cit.*, pp. 64-66.

<sup>43</sup> RIPA, C., *Op. cit.*, vol. I, pp. 401-404.

rostro. Los cilicios y disciplinas son instrumentos de mortificación y ascetismo. La cartela recoge un extracto del evangelio de Lucas: “*estén ceñidos vuestros lomos y las lámparas encendidas en vuestras manos*”. La tercera figura alegórica es el Silencio<sup>44</sup>, representado a través de un anciano con el dedo índice en la boca y acompañado de un pato con una piedra en el pico, pues la piedra impide graznar al animal. En la mano lleva un ramo de albérchigo, arbusto consagrado en la Antigüedad a Harpócrates, dios del silencio, por tener la hoja semejante a la lengua humana. La frase que le acompaña está extraída de *La Conjuración de Catalina* de Salustio y dice: “*no pasar su vida en silencio*”. La última alegoría es la Soledad<sup>45</sup>, alusión a la celda cartujana. Aparece como una matrona vestida de blanco como símbolo de pureza y simplicidad. Sobre la cabeza lleva al pájaro solitario que menciona David en los salmos, en la mano derecha lleva un libro queriendo señalar que la vida del cartujano tiene que ser dedicada al estudio y la meditación, y bajo el brazo izquierdo tiene una liebre, pues es un animal solitario. El texto de la cartela está extraído de los Salmos y significa “*semejante al pájaro solitario en el tejado*”<sup>46</sup>.



Fig. 14. *La Cartuja de Granada. Bóveda de la capilla del Sagrario. Alegoría de la Fe. Antonio Palomino.*

Fig. 15. *Alegoría de la Fe. Cesare Ripa.*

Las medallas ovaladas están envueltas en cartelas y coronadas por un jarrón con flores, y contienen historias del Nuevo Testamento que hacen alusión a la Eucaristía. Un medallón contiene la *Última Cena*, episodio de la institución histórica del Sacramento. Otro tiene la representación del ayuno de Cristo en el desierto y su posterior refacción por los ángeles, haciendo referencia al ayuno de la vida cartujana y a la Eucaristía. Otra escena es la de Jesús en casa de Marta y María, siendo María la personificación del silencio y la vida contemplativa. La última medalla contiene la escena de la cena de Jesús con los discípulos de Emaús, que hace referencia a la Eucaristía y a la vida solitaria que hacían esos discípulos.

<sup>44</sup> RIPA, C., *Op. cit.*, vol. II, pp. 314-315.

<sup>45</sup> *Ibid.*, vol. II, p. 320.

<sup>46</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., *Op. cit.*, pp. 104-106.



La interpretación del programa del Sagrario la ofrece Palomino en *El Museo Pictórico*, y *Escala Óptica*, manifestando que su trabajo iba más allá de sus funciones artísticas: “*Con todo lo cual queda formado en este recinto un concepto de la iglesia militante, donde con el principal fundamento de la Fe se erige el sagrado edificio de la religión monástica; y especialmente es un panegírico mudo de la santa religión cartujana, fundándose con singularidad en el silencio, contemplación y doctrina; por cuyos medios se asegura el logro de la bienaventuranza eterna en la Jerusalén triunfante, representada en la gloria que se expresa en todo el ámbito de la cúpula; dirigiéndose los inciensos de esta santa comunidad a el mayor obsequio de este soberano Señor Sacramentado*”<sup>47</sup>. En conclusión, se trata de una glorificación del Santísimo Sacramento y de la Iglesia triunfante.

---

<sup>47</sup> PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *Op. cit.*, vol. II, pp. 489-494. NAVARRETE PRIETO, B., “Dibujos de Antonio Palomino en el British Museum de Londres y la Biblioteca Nacional de España del Sagrario de la Cartuja de Granada”, *Archivo español de arte*, 333 (2011), pp. 59-60.

## VI. Conclusiones

Las pinturas de la bóveda de la capilla del Sagrario de la Cartuja de Granada son una de las obras más importantes de la pintura barroca española de la primera mitad del siglo XVII y fueron realizadas por Antonio Palomino, pintor y teórico cordobés y el más importante artista de su época. Las pinturas las llevó a cabo entre 1712 y 1720 y se integran perfectamente con la arquitectura y la escultura de la capilla, conformando un esplendoroso conjunto barroco.

La Cartuja de Granada fue un ambicioso proyecto artístico que se empezó a principios del siglo XVI y se culminó a finales del siglo XVIII, por lo que no hay unidad estilística. El *Sagrario* (1704-1720) responde al barroco granadino de principios del siglo XVIII. Se trata de una obra maestra del barroco granadino en la que las formas arquitectónicas, las esculturas y la decoración pictórica envuelven al espectador. La arquitectura del *Sagrario* fue diseñada por Hurtado Izquierdo, gran arquitecto del barroco español, que, además, es quien encarga la parte escultórica a José de Mora, Duque de Cornejo y José Risueño y recomienda a Antonio Palomino para la pintura. Con esto se consigue, como hemos señalado, una integración de todas las artes, el *bel-composto* que ya se había desarrollado en Italia, que dilata el pequeño espacio del Sagrario haciéndolo parecer más grande.

Antonio Palomino fue el mejor pintor español de principios de siglo XVIII, y en la Cartuja granadina intentó seguir las enseñanzas de Lucas Jordán, quien hizo despertar en él el gusto por las grandes composiciones que se realizaban en Italia, apoteosis llenas de figuras religiosas en las que terminó siendo un maestro. Así lo hemos comprobado en la Cartuja, donde encontramos un fresco con una pintura movida y luminosa, de tonos claros, de grandes espacios celestes, con dominio de la perspectiva y escorzos, y de carácter apoteósico. Palomino supo adaptar las formas de Lucas Jordán al gusto español y a su manera de trabajar, más acorde con el pintor Claudio Coello. El cordobés creó un estilo propio y personal a partir de las influencias de la escuela madrileña y de la pintura de techos italiana. Este estilo se puede ver, primero, en la bóveda Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia, después en el Sagrario de la Cartuja de Granada y, finalmente, en el Sagrario de la cartuja del Paular de Madrid, última obra de Palomino.

Además de un gran tratadista, Palomino fue también un estudioso de la Teología, algo que le permitió desarrollar en las pinturas de la Cartuja, un programa acorde con la



Iglesia y la orden cartujana. Realizó en el techo una apoteosis barroca digna de los maestros italianos con la glorificación del Santísimo Sacramento de la Eucaristía, donde la figura de San Bruno cobra especial protagonismo, pues, encima de una nube, como si fuera un atlante, lleva sobre sus hombros la bola del mundo en la que se posa la custodia con el Santísimo Sacramento, y todo ello presidido por la Trinidad y rodeado de ángeles, serafines, santos, vírgenes y mártires.

## VII. Bibliografía

- APARICIO OLMOS, E. M., *Palomino. Su arte y su tiempo*, Valencia, Institución Alfonso El Magnánimo, 1966.
- GALLEGO Y BURÍN, A., *El Barroco granadino*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1956.
- GAYA NUÑO, A., *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*, Córdoba, Diputación Provincial, 1981.
- HERMOSO CUESTA, M., *Lucas Jordán y la Corte de Madrid*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.
- LEÓN TELLO, J. y SANZ SANZ, V., *Teoría española de la pintura en el siglo XVIII. El tratado de Palomino*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1979.
- MORÁN TURINA, J. M., “En defensa de la pintura de Irala y Palomino”, *Goya*, 190 (1986), pp. 202-207.
- NAVARRETE PRIETO, B., “Dibujos de Antonio Palomino en el British Museum de Londres y la Biblioteca Nacional de España del Sagrario de la Cartuja de Granada”, *Archivo español de arte*, 333 (2011), pp. 59-67.
- NAVASCUÉS PALACIO, P., *Monasterios en España*, Barcelona, Lunwerg Editores, 2000.
- OROZCO DÍAZ, E., *La Cartuja de Granada*, León, Everest, 2005.
- PACCIAROTTI, G., *La pintura barroca en Italia*, Madrid, Istmo, 2000.
- PALOMINO Y VELASCO, A., *El Museo Pictórico y Escala Óptica. (1715-1724)*, 3 vols., Madrid, Aguilar, 1988.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Fray Melchor PRIETO, *Psalmodia Eucharística*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.
- RAYA RAYA, M. A., “Francisco Hurtado Izquierdo y su proyección en el arte andaluz del siglo XVIII” en MORALES, A. J. (coord.), *Congreso Internacional Andalucía Barroca*, Bilbao, Junta de Andalucía, 2009, pp. 191-208.

RIPA, C., *Iconología* (1593), 2 vols, Madrid, Akal, 2007.

RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., “La Cartuja de Nuestra Señora de la Asunción de Granada”, en MÍNGUEZ CORNELLES, V. M. y ZURIAGA SENENET, V. F., *Memoria y arte del espíritu cartujano. Las cartujas valencianas*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2010, pp. 121-128.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., “Lectura iconográfica del Sagrario de la Cartuja de Granada”, en MARÍN, N., GALLEGO MORELL, A. (coords.), *Estudios sobre la literatura y arte: dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 95-112.

RODRÍGUEZ MIRANDA, M. del. A., “Francisco Hurtado Izquierdo: apuntes biográficos y producción artística en Córdoba y provincia”, en RODRÍGUEZ MIRANDA, M. DEL A., PALOMINO RUIZ, I., DÍAZ GÓMEZ, J. A. (Coords.), *El legado inequívoco de una época: “Especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo”*, Córdoba, Asociación “Hurtado Izquierdo”, 2019, pp. 8-55.

Fray Rodrigo de VALDEPEÑAS, *Libro del principio, fundación y prosecución de la Cartuja de Granada. (Y noticia de algunos de sus prelados)*, Transcripción del manuscrito, introducción e índices por Beatriz Esteban Muñecas, Salzburgo, Universität Salzburg, 2003.