



LA BIBLIOTECA DE ANTONIO PALOMINO. LAS FUENTES TEXTUALES DEL *MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA* (1715, 1724)

Gaetano Giannotta 

Universitat Jaume I

giannott@uji.es

RESUMEN: Este ensayo aborda el estudio de las fuentes textuales del *Museo pictórico y escala óptica* publicado por Antonio Palomino en 1715 y 1724. Tras demostrar el papel que el elemento libresco revistió en el proyecto editorial de Palomino, se reflexionará en torno a la conformación de su armazón bibliográfico. Secundariamente, se realizará un análisis de tipo estadístico de las fuentes, centrado en su contenido, cronología y en la procedencia geográfica de sus autores. Seguidamente, se pondrá el foco en los tratados de pintura y las biografías de artistas que configuraron la cultura artística del autor y, en conclusión, se meditará en torno al destino de su biblioteca particular.

PALABRAS CLAVE: Antonio Palomino, *Museo pictórico*, fuentes, biblioteca, *auctoritas*, teoría del arte.

ANTONIO PALOMINO'S LIBRARY. THE SOURCES OF THE *MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA* (1715, 1724)

ABSTRACT: This essay addresses the study of the textual sources of the *Museo pictórico y escala óptica* published by Antonio Palomino in 1715 and 1724. After demonstrating the role that books played in Palomino's editorial project, the contribution will turn to the formation of its bibliographic framework. Secondly, a statistical analysis of the sources will be carried out, focusing on their content, chronology, and the geographical origin of their authors. Next, attention will be directed toward the painting treatises and artists' biographies that shaped the author's artistic culture, and, in conclusion, reflection will be made on the fate of his personal library.

KEYWORDS: Antonio Palomino, *Museo pictórico*, sources, library, *auctoritas*, art theory.

LA BIBLIOTHÈQUE D'ANTONIO PALOMINO. LES SOURCES TEXTUELLES DU *MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA* (1715, 1724)

RÉSUMÉ: Cet essai examine les sources textuelles du *Museo pictórico y escala óptica* publié par Antonio Palomino en 1715 et 1724. Après avoir démontré le rôle que l'élément livresque joua dans le projet éditorial de Palomino, l'étude s'intéressera à la constitution de son appareil bibliographique. Dans un second temps, une analyse de nature statistique des sources sera menée, centrée sur leur contenu, leur chronologie et la provenance géographique de leurs auteurs. L'attention sera ensuite portée sur les traités de peinture et les biographies d'artistes qui façonnèrent la culture artistique de l'auteur et, en conclusion, une réflexion sera consacrée au destin de sa bibliothèque personnelle.

MOTS CLÉS: Antonio Palomino, *Museo pictórico*, sources, bibliothèque, *auctoritas*, théorie de l'art.

Recibido: 14/5/2026. Aceptado: 7/9/2026

1. Introducción

El primer tomo del *Museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino, publicado en 1715 por la imprenta madrileña de Lucas Antonio de Bedmar¹, se abre con una representación de la *Alegoría de la Óptica* en acto de señalar con su mano izquierda un libro que se balancea entre un atril y su muslo (fig. 1). Este libro es el elemento que desencadena el significado de la ilustración, realizada a partir de una lámina grabada por el valenciano Hipólito Rovira i Meri según dibujo del propio Palomino. De él la protagonista de la escena lee y aprende el funcionamiento de la perspectiva y de la refracción de las luces y las sombras sobre los objetos. De hecho, con la otra mano señala a dos angelotes ocupados en estudiar la pirámide visual, mientras que, a sus pies, otra pareja de ángeles se entretiene en analizar los efectos lumínicos de una antorcha sobre un plano con un objeto interpuesto.

¹ El *Museo pictórico y escala óptica* de Palomino sigue a la espera de una edición crítica. Hasta la fecha, el estudio más completo que se le ha dedicado es el de Francisco José León Tello y María Virginia Sanz Sanz (1979). Sobre su autor, véanse los volúmenes de Enrique Moya Casals (1928), Juan Antonio Gaya Nuño (1981) y Emilio María Aparicio Olmos (1966) y el catálogo de la exposición *Antonio Palomino y la noche barroca* (Riello, 2026).



Figura 1. Antonio Palomino (inv.),
Hipólito Rovira (gr.), Alegoría de la Óptica, 1715,
grabado calcográfico, Biblioteca del Museo del Prado, Madrid (Cerv/619).

Del fondo de la escena cuelga un cuadro que es toda una representación simbólica de las consecuencias del estudio y de la práctica originados por la lectura del volumen. Representa a la musa Calíope, acompañada por las personificaciones de la Música y la Poesía (Riello, 2022: 411-442). En el sistema de aprendizaje gradual armado por Palomino en su tratado con el nombre de “escala óptica”, Calíope es el numen tutelar del último grado, el del pintor perfecto (Palomino, 1724: 133). Por lo tanto, la estampa de Rovira i Meri resume visualmente el ascenso de la escala óptica, constituyendo una representación programática de toda la publicación. El papel del libro será central en ella, siendo la guía para alcanzar la perfección y, con ella, el Parnaso.



Figura 2. Antonio Palomino (inv.),
Juan Bernabé Palomino (gr.), *Alegoría de la Pintura*, 1723,
grabado calcográfico, Biblioteca del Museo del Prado, Madrid (Cerv/620).

Antonio Palomino y su sobrino Juan Bernabé Palomino y Fernández de la Vega reafirmaron este principio en el frontispicio del segundo tomo del tratado, que salió a luz en 1724 por la imprenta de la viuda de Juan García Infanzón (fig. 2). De nuevo, su significado se relaciona con el contenido del volumen, que en este caso versa sobre la práctica de la pintura. Por esto vemos a dos angelotes ejercitando el dibujo, a un grupo de muchachos copiando una réplica del *Hércules Farnesio* y a otro angelote preparando los colores. En el fondo de esta academia presidida por la *Alegoría de la Pintura*, que está dando los últimos retoques a un retrato de Luis I, encontramos una biblioteca repleta de volúmenes. Este elemento relaciona la lámina con el retrato que Juan Bautista Simó dedicaría a su maestro Antonio Palomino en 1726 (fig. 3). De hecho, a espaldas del retratado vemos una biblioteca bastante parecida a la del grabado. En ambos casos, aunque el elemento libresco se haya desplazado al último término de la composición, sigue preservando su importancia. El sentido de su omnipresencia es evidente: la actividad pictórica que se desarrolla en las escenas principales no sería posible sin el conocimiento previo que proporciona la lectura.

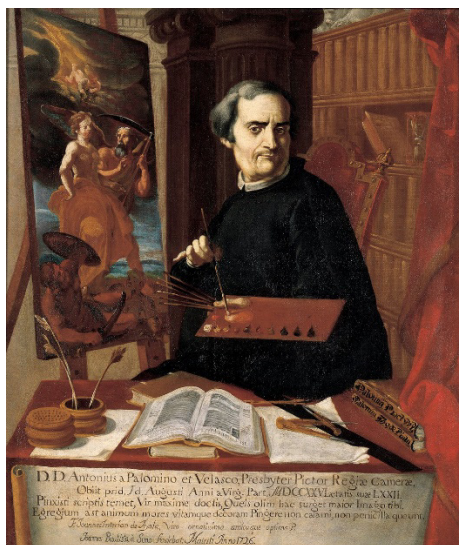


Figura 3. Juan Bautista Simó, *Retrato de Antonio Palomino*, 1726, óleo sobre lienzo, 75 x 65 cm, colección particular.

La consideración que Antonio Palomino otorgó a los libros en los dos frontispicios programáticos que abren su tratado se refleja también en el texto. El autor estimuló repetidamente a sus lectores a acudir directamente a las fuentes librescas para comprobar la veracidad de sus afirmaciones. En otras ocasiones lo hizo para excusar prolijidad, remitiendo a los autores que habían tratado con anterioridad el tema sobre el que estaba escribiendo. Por ejemplo, cuando trató de las razones por las que conviene incluir la pintura entre las artes liberales, presentó solo cuatro argumentaciones y añadió que “otras muchas alegaciones pone Butrón, con ingeniosa agudeza, donde las podrá ver el curioso” (Palomino, 1715: 78)². En otras circunstancias, los libros le sirvieron para corroborar una teoría. Al respecto, los párrafos del cuatro al nueve del capítulo décimo, libro II, son un buen ejemplo (Palomino, 1715: 163-170). En ellos, Palomino brindó un listado de 102 autores que habían escrito sobre pintura, óptica o perspectiva con el objetivo de demostrar la nobleza de su profesión. Por último, el autor solía remitir a textos concretos que, en su opinión, podían asesorar a sus lectores en el cumplimiento de una actividad concreta. Así, cuando en el tercer capítulo del último libro del tratado escribió de las ideas o asuntos que suelen representarse en la pintura, ofreció otro listado de libros

² Aquí Palomino se refiere a los *Discursos Apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, publicados por Juan de Butrón en 1626.

distinguiendo su utilidad según el tipo de contenido a pintar (Palomino, 1724: 148-150).

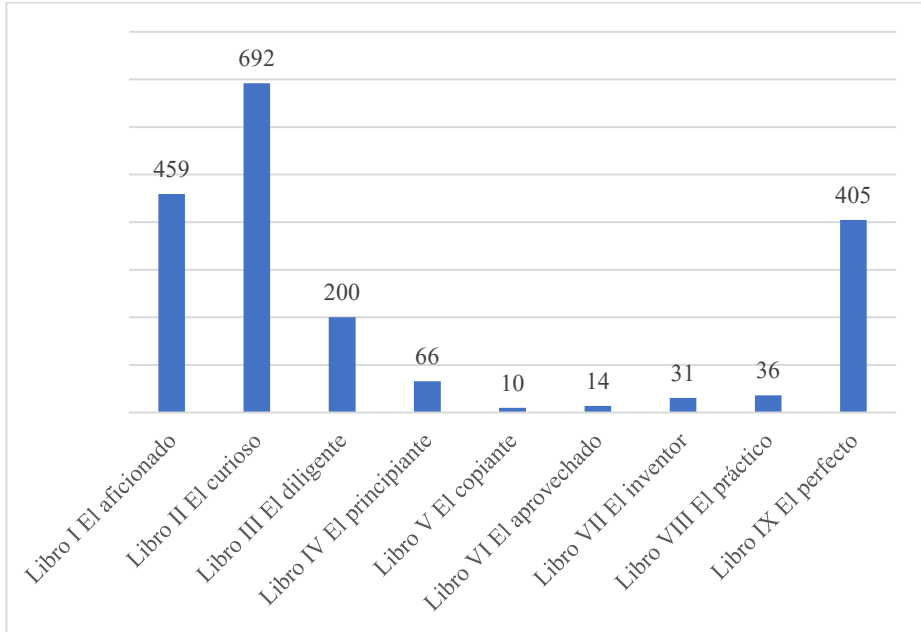


Figura 4. Citas del *Museo pictórico y escala óptica*.

La relevancia del elemento libresco en el *Museo pictórico y escala óptica* se patentiza también en el sinfín de citas que adornan sus páginas. En ningún momento su autor ocultó su deuda hacia las fuentes a las que había acudido para redactar su tratado y enfrentarse adecuadamente a la elaboración de los contenidos de sus pinturas. Desde un punto de vista meramente cuantitativo, en el número de citas presentes en cada libro del tratado se distinguen visiblemente dos tendencias, que nos parecen relacionadas claramente con los temas abordados en ellos (fig. 4).

Los libros en los que Palomino remitió a sus fuentes con más frecuencia fueron los primeros dos y el último, que son los más densos en cuanto a contenido teórico. El primero, donde Palomino reflexionó en torno al significado de la pintura, su origen y partes constituyentes, contiene 459 notas. El segundo, donde pretendió probar la liberalidad y nobleza de esta profesión, tiene 692 entradas, superando por sí solo todos los libros que componen el segundo tomo del tratado. En su último libro, donde el autor explicó los tipos iconográficos empleados en sus obras y detalló sus fuentes, encontramos poco más de cuatrocientas citas. Del resto de los libros que conforman

el *Museo pictórico* solamente el tercero supera el centenar de entradas. Se trata del libro donde Palomino recopiló los principios de geometría y matemática de Euclides, copiando casi sin enmienda los *Elementos geométricos de Euclides* traducidos y comentados por el matemático y cosmógrafo jesuita Jacobo Kresa en un volumen publicado en 1689. En el resto del tratado las citas se reducen drásticamente.

La conclusión más evidente de este rápido estudio estadístico es que el principal objetivo de las fuentes citadas por Palomino en el *Museo pictórico* fue otorgar *auctoritas* a su razonamiento. Este aparato erudito se convirtió en una necesidad en las secciones más teóricas y especulativas del tratado. En cambio, se suavizó drásticamente en sus partes prácticas, donde la propia experiencia del artista destaca como principal o incluso única fuente.

En esta introducción, además de las tendencias cuantitativas de las citas del *Museo pictórico y escala óptica* y de su relación con el contenido teórico de sus distintas secciones, queremos señalar también algunos usos formales. Antonio Palomino empleó indistintamente dos tipos de citación, a saber, la textual y la extratextual. Las citas textuales son muy escasas y en la gran mayoría de los casos van acompañadas también por su respectiva nota al margen. Por ejemplo: “Y así me ha parecido oportuno [...] poner aquí los documentos, o conclusiones, que a este fin trae Joaquín de Sandrart en su eruditísimo libro de la Academia del Arte de la Pintura (2.)” (Palomino, 1724: 139). Y en nota: “[...] (2.) *Ioachim de Sandrart in Academ. Nobilis. Artis Pictoriae, part. 1. cap. 15.*”³

En el ejemplo traído a colación, Palomino citó su fuente dentro del texto a través del nombre completo del autor y el título de su obra traducido al castellano. También es habitual encontrar solo el nombre del autor consultado o solo el título de su obra. En ocasiones, empleó estas citas para presentar a su fuente incluyendo también un breve currículum con tal de homenajearla. Por ejemplo, a la hora de advertir sobre los errores en la representación de las imágenes sagradas, recomendó al lector el volumen que “está hoy escribiendo el reverendísimo padre maestro Fray Juan Interián de Ayala (de la esclarecida, Real y Militar Orden de la Merced Calzada, del Claustro, Teólogo, y Catedrático jubilado de la Universidad de Salamanca)” (Palomino, 1724: 150)⁴.

Las citas extratextuales son mucho más frecuentes. Ya en la primera edición del *Museo pictórico* encontramos dos formas de llamar la nota. La primera y más habitual es la numeral –(1.), (2.), etc.–, que empieza de nuevo en cada capítulo. La

³ Se refiere a la *Academia nobilissimæ artis pictoriæ* publicada por Joaquim von Sandrart en 1683.

⁴ El libro en cuestión es el *Pintor Christiano y Erudito*, publicado en latín en 1730 y traducido al español en 1782.

segunda, menos recurrente, está caracterizada por el símbolo (*). Sospechamos que fue empleada para incluir notas posteriores a la primera redacción del texto; llamada con un asterisco, la nueva nota no habría turbado la numeración de las anteriores haciendo necesaria una revisión ortotipográfica de todo el capítulo.

Casi todas las notas a las que nos estamos refiriendo están en latín, lo cual pone de manifiesto el esfuerzo de Palomino para traducir todas las referencias textuales en otros idiomas, los títulos e incluso los nombres de los autores para uniformar lingüísticamente el aparato bibliográfico de su tratado. En nuestra opinión, esta obsesión por latinizar las fuentes pretendía, sobre todo, incrementar su *auctoritas* y, en consecuencia, proporcionar más crédito a la obra y a su autor. Aun así, el sistema de citación es tan simple que, en ocasiones, es difícil interpretar la referencia. En la mayoría de los casos, nombres y títulos se encuentran abreviados al máximo. Además, el autor utilizó constantemente la forma “*ibi*” para referirse a una obra ya mencionada con anterioridad

2. La gestación de la *biblioteca ideal* de Antonio Palomino

Hasta la fecha no se ha hallado ningún documento que pueda dar cuenta y razón de la extensión y de la composición de la biblioteca personal de Antonio Palomino. Esta debía ser ingente; si no, su poseedor no habría recomendado a su lector “que el pintor tenga libros” (Palomino, 1724: 139), ni Juan Bautista Simó le habría retratado en un espacio que se parece mucho más al estudio de un docto que al taller de un pintor (fig. 3). Después de todo, refiriéndose concretamente a los textos centrados en la pintura, él mismo confesó: “Y los más señalados de los latinos, los franceses, italianos, y españoles, están en mi estudio” (Palomino, 1715: 170). Poco más podemos decir de la colección libresca que nuestro artista conservaba, repartida quizás entre su hogar y su taller, y a la que acudía directamente mientras trabajaba en su tratado o preparaba alguna pintura. Por esta razón, tenemos que acudir al *Museo pictórico* y a otras pocas fuentes de las que disponemos para reconstruir ideal e hipotéticamente el principal aparato erudito de su producción teórica y pictórica. A él nos referiremos en este apartado con la expresión *biblioteca ideal*.

Lector amigo, habiendo sido las letras el empleo de mis primeros años, me amaneció tan desde luego la inclinación a el arte de la Pintura [...], adquirí algunos libros, de los que el idioma español nos dispensó el desvelo de nuestros mayores, para que éstos pudiesen suplir la voz viva, que entonces me faltaba. Y habiendo en ellos observado otros autores, pasé de la ciudad de Córdoba a esta Corte, donde hallé muchos, en varios idiomas, y en especial el de la *Perspectiva Práctica* del Vinola, en toscano: donde habiendo observado los comentarios, con que la ilustra en doctísimos problemas, el

padre maestro Fray Ignacio Dante [...] noté en ellos cierta profundidad maravillosa [...]. De aquí pasé a ver otros muchos autores que tratan de la óptica demostrativa [...]. Esta consideración me movió a tomar la pluma, junto con la de haber visto la Pintura en diferentes autores, así canonistas, como teólogos [...] (Palomino, 1715: “Prólogo al Lector”, s/p).

Estas palabras proceden del prólogo de la *Theorica de la pintura* y sirvieron a Palomino para justificar su proyecto editorial. Como en el frontispicio que hemos analizado más arriba, también en este texto los libros tienen un papel preponderante. De hecho, constituyeron la herramienta mediante la cual el autor entró en contacto con los principios teóricos de la pintura en los años en que, en Córdoba, su vocación religiosa se veía contrarrestada por su afición al arte del pincel. Por lo que respecta a esta etapa de su formación mencionó, de manera genérica, volúmenes en lengua española que pudo haber adquirido personalmente o consultado en la rica biblioteca del real convento dominico de San Pablo, de cuyo colegio fue alumno. Sin embargo, en estos años la ciudad no contaba con muchas otras bibliotecas relevantes y Palomino buscó en Madrid cauces de conocimiento más abundantes.

Los encontró principalmente en publicaciones en otros idiomas entre las que destacó *Le due regole della prospettiva pratica* de Jacopo Barozzi da Vignola (1583), publicadas póstumas y comentadas por el dominico Egnatio Danti. Esta obra le reveló que el dominio de la pintura dependía del conocimiento de la matemática, por lo que decidió, por una parte, cursar esta disciplina en el Colegio Imperial bajo la guía de Jacobo Kresa y, por otra, recopilar más textos de óptica, geometría y perspectiva. Mientras tanto, acudiendo a otro tipo de fuentes –según escribió, fueron principalmente canónicas y teológicas–, fue construyendo también su teórica de la pintura.

Es lícito preguntarse dónde encontró Palomino textos de contenido tan dispar antes de que su nombramiento como pintor del rey en 1688 le diera potencialmente acceso a la biblioteca de palacio. En primer lugar, señalamos que, durante sus primeros años en Madrid, el artista se había ganado el favor de Francisco Casimiro Antonio Pimentel de Quiñones y Benavides, XII conde-duque de Benavente. Las pruebas de esta relación son numerosas⁵; pero, quizá, la más elocuente sea que, al

⁵ En 1686 el conde-duque transmitió a Palomino la orden de Carlos II de encargarse de su primera obra cortesana, es decir, la decoración del techo de la Galería del Cierzo del cuarto de la reina en el alcázar. El 28 de diciembre de 1690, Benavente actuó como testigo del testamento que el pintor-tratadista y su esposa otorgaron alarmados por una grave enfermedad de la segunda. En 1697 Palomino envió una carta a su protector, participándole de su feliz llegada a Valencia y de los obsequios que le hacían el virrey la nobleza de esta ciudad. A todo ello añadimos que en 1690 dedicó al conde-duque su primera publicación conocida: los

menos desde 1685 y hasta 1694, Palomino y su familia vivieron en la plaza de la Cruz Verde, a escasos metros del palacio de Anglona, principal residencia de los Benavente en Madrid⁶. Es posible que en este palacio el conde-duque albergara parte de los casi quinientos volúmenes procedentes de la Fortaleza de Benavente y que en 1633 habían parado en el palacio de Cigales (Herrero, 1942: 18-33; Simal López, 2002).

Otro fondo que Palomino pudo aprovechar durante sus primeros años en Madrid fue el de la biblioteca del Colegio Imperial (Miguel Alonso, 1996). Se trataba de una biblioteca de uso estrictamente interno, cuya colección ya en la primera mitad del siglo XVII destacaba por la variedad temática y lingüística asegurada por la afluencia constante de profesores y estudiosos extranjeros que transcurrían una temporada en la institución y donaban a su librería algún ejemplar de sus obras (Saint-Charles, 1664: I, 320). Lamentablemente, no nos ha llegado ningún catálogo de la colección libresca del colegio anterior a la expulsión de los jesuitas (Bartolomé Martínez, 1988: 315-388). Aun así, no es arriesgado imaginar a nuestro artista consultando entre sus estanterías los libros “en varios idiomas” de los que hizo mención en el tratado, mientras en sus aulas asistía a las clases de matemática de Kresa. Después de todo, él mismo manifestó en más de una ocasión su familiaridad con los espacios de la biblioteca jesuita. Por ejemplo, hablando del retrato que su maestro Juan de Alfaro había hecho del padre de la Compañía Mateo de Moya, escribió que se ubicaba “en la librería del Colegio Imperial, como entramos a mano izquierda” (Palomino, 1724: 400).

Una vez nombrado pintor del rey *ad honorem* en 1688, Palomino pudo acceder también a la biblioteca de palacio. Durante el reinado de Carlos II el espacio destinado para esta función era la torre noreste del alcázar, la llamada Torre Dorada (Santiago Páez, 1994: 318-343). En su cuarta planta se custodiaba un total de 2.635 obras, de las cuales solo unas 2.000 procedían de la biblioteca que Felipe IV había reunido en la Torre Alta (Bouza, 2005). Por lo que respecta a su temática y en relación con los intereses de Palomino, destacaban especialmente la sección dedicada a la historia, el apartado de arquitectura, pintura, escultura, medallas y estampas, el de las matemáticas, astronomía, aritmética, perspectiva y astrología, los historiadores y poetas clásicos, el bloque de teología positiva y moral, historia eclesiástica y obras de

Geroglíficos reales sagrados a las funerales honras de la Serenísima Reyna Nuestra Señora Da. Maria Luisa de Borbón; y que, en numerosísimas ocasiones en el *Museo pictórico*, se refirió a él y a su esposa como sus señores y protectores.

⁶ Así lo atestigua en la tasación de los bienes de Juan de Castañeda publicada por Díaz, 1947: 121-128.

devoción y piedad y, finalmente, un abundante grupo de “libros varios de diversas lenguas”.

A partir de 1711 el pintor asistió también al configurarse de la Real Librería, donde Felipe V haría confluir todos los fondos librescos incautados a los partidarios de la línea austriaca durante la Guerra de Sucesión (Sánchez Mariana, 1944: 344-351). Entre los más destacables se encontraban el de Fabricio Pignatelli, duque de Terranova y Monteleón, incautado en 1707; el de Gaspar Ibáñez de Segovia, marqués de Mondéjar, que estaba compuesto por unos 6.000 volúmenes; el del arzobispo de Valencia Antonio Folch de Cardona y el del duque de Uceda, uno de los más extraordinarios. El propio Palomino confesó en distintas ocasiones haber accedido a esta Real Librería. Por ejemplo, en el prólogo del *Parnaso*, criticó las miniaturas de un códice del Apocalipsis que había visto “en la Real Pública Librería de esta Corte (que a beneficio común está manifiesta a expensas de su Majestad, Dios le guarde)” (Palomino, 1724: 232). Tenemos constancia también de su presencia en el real monasterio de San Lorenzo de El Escorial, cuya famosa biblioteca pudo visitar mientras asistía a Luca Giordano en sus encargos⁷.

Nos quedan por mencionar las bibliotecas que el pintor-tratadista pudo visitar durante sus numerosos viajes. Ya hemos aludido a la que el arzobispo Folch de Cardona había formado en el palacio episcopal de Valencia y que estaba abierta al público (Gil Saura, 2014: 173-185). Palomino pudo visitarla durante su estancia en esta ciudad en 1697 y, de nuevo, entre 1699 y 1702. Otro fondo importante que pudo consultar es el del convento de San Esteban de Salamanca, que en el siglo XVIII contaba con unos 6.000 títulos (Vivas Moreno, 2000: 71-103). En el *Parnaso* Palomino mencionó las bibliotecas de algunos de los artistas biografiados y, en algunas ocasiones, aludió también al provecho que había sacado de ellas. Por ejemplo, contó que Juan de Alfaro dejó “en su espolio varios libros y papeles muy cortesanos” y que él había conseguido hacerse con “algunos apuntamientos de la vida de Velázquez, su maestro, de Pablo de Céspedes y de Becerra, que nos han sido de mucha utilidad para este Tratado” (Palomino, 1724: 400)⁸. Otra biblioteca de artista que mencionó fue la del pintor valenciano, afincado en Murcia, Senén Vila, “hombre de honradísimos respetos, histórico en lo sagrado, y gran humanista: pues para descansar en sus tareas, tenía en su obrador (que era célebre) un trozo de librería de selectísimos autores, en que se divertía” (Palomino, 1724: 484)⁹. También vio la “librería, y estudio de pintura, que se estimó en seis mil ducados” de Francisco Solís (Palomino, 1724:

⁷ Sobre esta biblioteca, véase Andrés, 1970.

⁸ El alcance del aprovechamiento de esta fuente en el *Parnaso* ha sido estudiado por Riello, 2018: II, 1069-1090.

⁹ Véase Caballero Carrillo, 1985.

406). Otra, que le dejó fascinado especialmente por la cantidad de libros sobre pintura que reunía, fue la que el canónigo-pintor Vicente Vitoria tenía en su villa extraurbana de Ruzafa, en Valencia (Palomino, 1724: 495)¹⁰.

3. Las fuentes del *Museo pictórico*. Una aproximación estadística

En su volumen *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*, Francisco José León Tello y María Virginia Sanz han abordado el tema de las fuentes del *Museo pictórico y escala óptica*, ofreciendo un listado muy exhaustivo de los autores, textos y géneros citados por su autor en cada libro del tratado (1979: 138-152). A continuación, nos proponemos un objetivo distinto: realizar un análisis de tipo estadístico de las fuentes, centrándonos especialmente en su temática, cronología y origen geográfico.

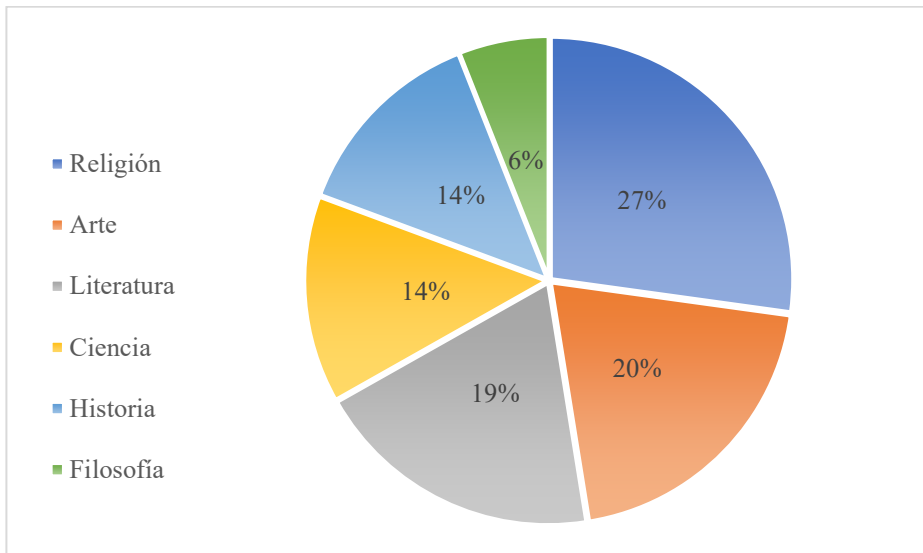


Figura 5. Contenido temático de las fuentes del *Museo pictórico y escala óptica*.

No hemos querido abordar el tema de las ediciones manejadas por nuestro artista, una labor titánica que no viene al caso para el objetivo de este ensayo. Además, solo en raras ocasiones Palomino mencionó la edición consultada o hizo referencia a

¹⁰ Sobre Vitoria, véase Bassegoda i Hugas, 1994: 38-62.

algún dato que nos guíe en este sentido. Asimismo, sabemos que manejó distintas ediciones de un mismo texto. Es lo que ocurrió, por ejemplo, con la *Iconologia* de Cesare Ripa. En su descripción del programa iconográfico para el arco de la Plaza de la Villa erigido en ocasión de la entrada de Mariana de Neoburgo en Madrid en 1690, empleó la edición paduana de 1611, indicando con precisión el número de página citado (Palomino, 1724: 153-158). Pero, en otras ocasiones, mencionó alegorías que encontramos solamente a partir de la edición en dos volúmenes de 1630. Hemos de confesar también que, debido al complejo sistema de citación al que hemos aludido más arriba, nos ha resultado imposible identificar un puñado de referencias. Aun así, también de estas fuentes ignotas hemos dado cuenta en el análisis estadístico de los contenidos, puesto que el contexto en el que fueron citadas nos los desvela.

Empezamos por el ámbito temático (fig. 5), donde las protagonistas son las obras de contenido religioso, que reúnen a 118 autores. Se han incluido en este apartado las Sagradas Escrituras –citadas 301 veces–, los comentarios bíblicos y las obras exegéticas, las concordancias y los tesauros, las homilias y los sermones, obras de doctrina, bulas papales y decretos conciliares, hagiografías y textos de historia eclesiástica. Dentro de este grupo se incluye también un buen número de textos que versan específicamente sobre las imágenes sagradas, su origen sobrenatural y su función litúrgica¹¹. Entre ellas destacan cuatro que tratan concretamente otras tantas imágenes o sucesos milagrosos que han sido objeto de culto local. Nos referimos al volumen de Juan Bautista Ballester Torá sobre el Cristo de El Salvador de Valencia (1672), al de Vicente Carbonell en torno al milagroso hallazgo de las sagradas formas de Alcoy (1672), el de Jaime Prades, que ha centrado su defensa de las imágenes sagradas en las virtudes de la Virgen de la Fuente de la Salud de Traiguera (1597), y el de Pedro de Tobar, que trata de la Virgen de Chiquinquirá del reino de Nueva Granada (1694).

El segundo grupo temático cuantitativamente más amplio es el constituido por los escritos sobre arte, donde se contabilizan a 88 autores. En él se han incluido los tratados sobre pintura, arquitectura, escultura y otras artes, las biografías de artistas, las guías de viaje y las descripciones de monumentos. Evidentemente, dentro de este grupo, los tratados sobre pintura son los más numerosos, alcanzando casi la mitad del total. Por la importancia que tuvieron en la configuración de la cultura artística de Antonio Palomino, los abordaremos por separado en el siguiente apartado. También las biografías de artista, que constituyeron un claro modelo para el *Parnaso*, están

¹¹ Andrade, 1669; Ballester Torá, 1672; Carbonell, 1672; Andrea Gilio, 1550; Ghini, 1595; Gretser, 1625; Molanus, 1619; Paleotti, 1582; Prades, 1597; Tobar y Buendía, 1694; Vásquez, 1594.

bien representadas en esta categoría, incluyendo a diecisiete autores entre los que, evidentemente, sobresale Vasari.

Menos numerosos, 84, son los autores de obras literarias y humanísticas, entre las que incluimos poesías, comedias, comentarios, manuales de retórica y oratoria, glosarios, recopilaciones de emblemas y armas. El grupo de obras pertenecientes a la filosofía y las ciencias naturales es más reducido, contando con sesenta autores, una tercera parte de los cuales ha escrito específicamente sobre perspectiva y óptica. Siguen las obras de contenido histórico-político, las geografías, las biografías de personajes ilustres, los manuales de gobierno y las recopilaciones de leyes y edictos, con 58 autores. Finalizamos con los textos de contenido filosófico, en cuyo grupo hemos reunido solamente a veintiséis autores. Con todo, uno de ellos, santo Tomás de Aquino, es, con sus 77 menciones, uno de los más citados del *Museo pictórico*.

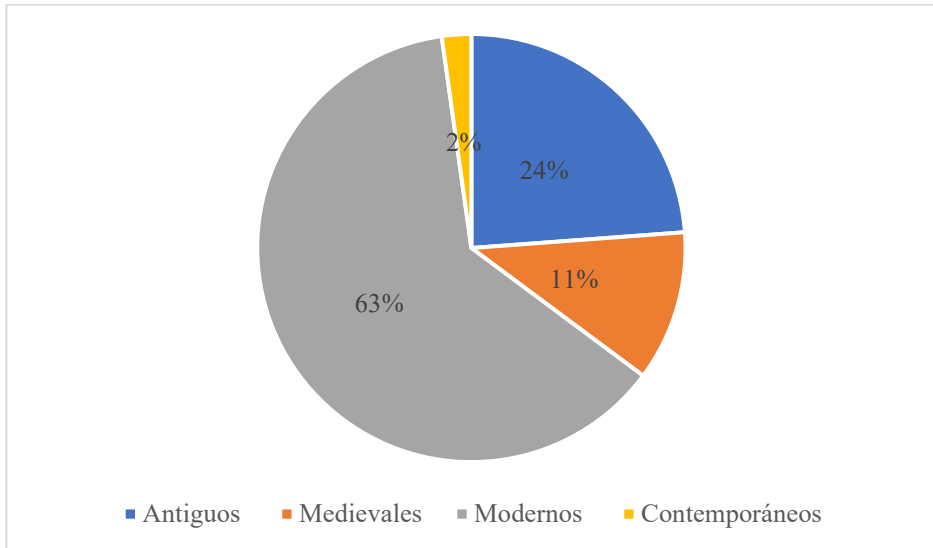


Figura 6. Cronología de las fuentes del *Museo pictórico y escala óptica*.

Para analizar la cronología de las fuentes consultadas por Antonio Palomino hemos reunido a los autores en cuatro grupos (fig. 6). El primero está constituido por los que han vivido hasta el siglo V y cuentan con 86 entradas. Entre los autores medievales hemos incluido a los que han florecido entre los siglos VI y XIV. Palomino consultó a 41. El grupo más nutrido es el constituido por los autores modernos. Se trata de 226 escritores que han vivido entre los siglos XV y XVII. Finalmente, los menos numerosos son los autores que han florecido a caballo entre el

seis y setecientos, siendo contemporáneos de Palomino. Hemos identificado solamente a ocho.

Por lo que respecta al origen geográfico de estas fuentes (fig. 7), señalamos que predominan netamente los autores italianos con 107 entradas. Siguen los españoles con 67, los franceses con 55 y los autores de Oriente Medio –principalmente, bizantinos y egipcios, con 48–. Entre los clásicos, los autores latinos superan levemente a los griegos, con veintiuno y diecisiete entradas respectivamente. También flamencos, alemanes e ingleses están modestamente representados.

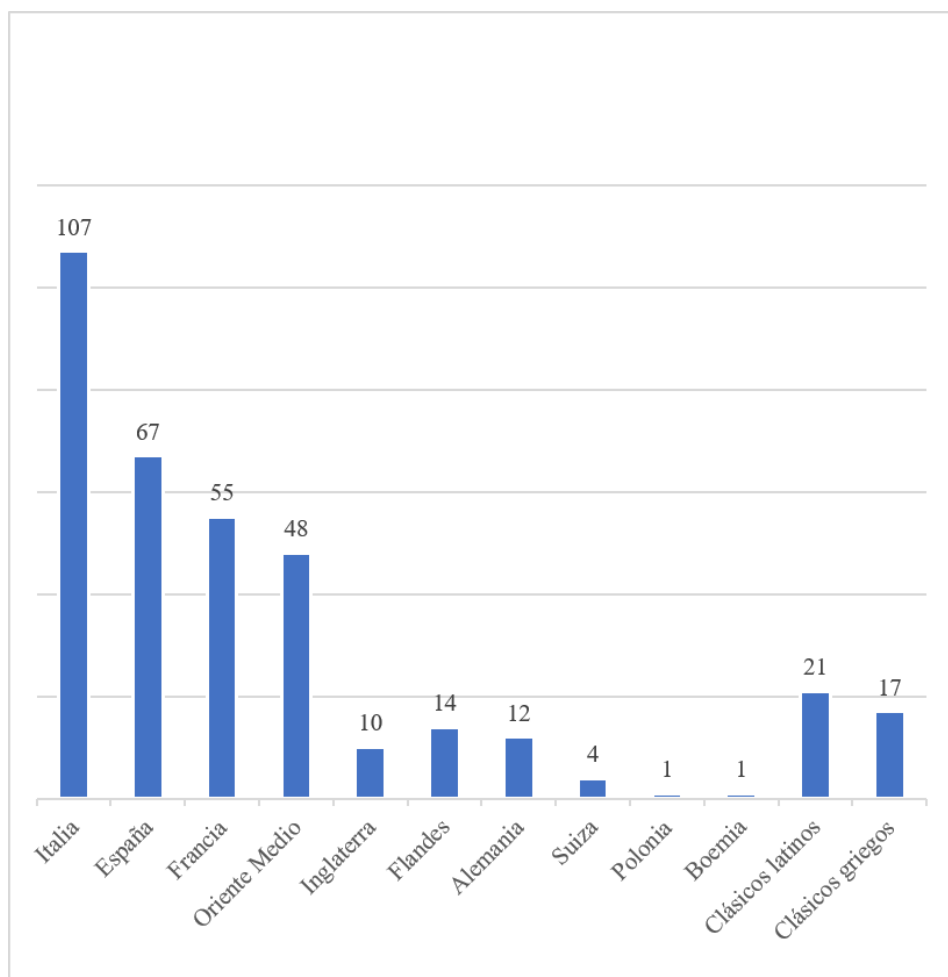


Figura 7. Origen geográfico de los autores citados en el *Museo pictórico y escala óptica*.

A la luz de los datos estadísticos que se han consignado en este apartado, podemos convenir con los estudiosos que han abordado con anterioridad el análisis de las fuentes del *Museo pictórico y escala óptica* en que el aparato erudito que acompañó la labor teórica de su autor fue verdaderamente ingente y que fue uno de los resultados más evidentes de su formación filosófica y teológica juvenil. Sin embargo, creemos necesario matizar estas afirmaciones a la luz de algunos de los resultados obtenidos y de un análisis comparativo con otras bibliotecas de artistas que se han estudiado con la misma metodología (García Rodríguez, 1996; Martín González, 1985: 125-143).

En concreto, frente a la insistencia de la historiografía en enfatizar la educación tomística de Palomino, sorprende la escasez del fondo filosófico que manejó. Lo cierto es que priman los volúmenes de contenido teológico, pero esto no le diferenciaba de sus colegas, que encontraban en las fuentes sagradas y doctrinales inspiración para los asuntos que tenían que pintar y los modelos para su correcta representación. Además, aunque la formación de Palomino fuera prevalentemente humanística y muy dada a la especulación abstracta, las fuentes que aprovechó delatan también su enorme interés para llevar estas pesquisas a los ámbitos más pragmáticos de la pintura mediante la aplicación de ciencias exactas como la matemática, la geometría, la óptica y la perspectiva, que prevalecían entre sus fuentes de contenido científico. Podemos concluir, entonces, que la cultura de Antonio Palomino aspiraba al universalismo.

Asimismo, no nos parece exacto limitar el origen de su erudición a su etapa juvenil. Hemos considerado cómo Palomino aprovechó cada circunstancia que su trayectoria vital y profesional le brindó para satisfacer su anhelo de conocimiento. A este propósito, aunque a primera vista nos parezcan pocos los autores contemporáneos que citó en las páginas del *Museo pictórico*¹², su conocimiento pone de manifiesto que su autor se mantenía alerta ante las novedades que se publicaban en torno a los

¹² Se trata de Élisabeth Sophie Chérone, autora de un *Livre des principes à dessiner* publicado en París (1706); Juan Ferreras, autor de una *Synopsis historica-cronológica de España* en dieciséis volúmenes, publicada a partir de 1700; Jacobo Kresa, que, como apuntamos más arriba, tradujo a Euclides al español; Juan Lacavallería Dulach, autor de un tesoro de frases y expresiones españolas titulado *Bibliotheca Musarum* (1681); Jacques Ozanam, del cual Palomino citó el *Cours de mathématiques* de 1693 y un tratado sobre perspectiva de 1711; Roger de Piles, autor de un manual de principios de pintura publicado en París (1708); Andrea Pozzo, autor de la *Perspectiva pictorum et architectorum* en dos volúmenes (1693 y 1698); y Martín de Torrecilla, del cual mencionó la *Suma de todas las materias morales* en dos tomos (1691).

temas que más le interesaban. En este aspecto se diferenció de la gran mayoría de sus colegas, mucho más atentos a autores clásicos y consagrados.

Para terminar, queremos señalar la total ausencia de diccionarios que pudieran acompañarle en la labor de traducción de textos publicados en idiomas tan dispares. Esto no significa que no los poseyera; en efecto, en los inventarios de sus colegas figuran abundantemente. Pero se guardó bien de citarlos y, al contrario, insinuó su habilidad para leer “en varios idiomas” y, en alguna ocasión, exhortó a su lector a procurar, por lo menos, “entender la lengua italiana, ya que no entienda la latina” (Palomino, 1715: “Prólogo al Lector”, s/p; 1724: 146).

4. Los tratados de pintura en el *Museo pictórico*: la configuración de la cultura artística de Antonio Palomino

Si en el apartado anterior hemos ofrecido una visión general de las fuentes citadas en el *Museo pictórico y escala óptica*, en este nos centraremos en las que contribuyeron a configurar su cultura artística, además de constituir el modelo por excelencia de los tres tomos de su obra. Nos referimos a los tratados de pintura y a las biografías de artistas. Antonio Palomino nos facilitó esta tarea proporcionando un extenso listado de autores que habían tratado sobre pintura (1715: 163-170). Sorprendentemente en ningún otro apartado del *Museo pictórico* volvió a mencionar muchos de los textos citados en aquella ocasión. Esto sugiere que, aunque los conociera, su contenido no influyó mucho más en su teórica de la pintura, a pesar de que algunos presentasen muchas analogías con su proyecto editorial. Es el caso, por ejemplo, del tratado *Della nobilissima pittura e della sua arte* de Michelangelo Biondo (1549), que también ponía en relación el progreso en la destreza pictórica con las vidas de los más famosos artistas que la habían practicado, o de *Il microcosmo della pittura* de Francesco Scannelli (1657), que también estaba dividido en dos libros dedicados a la teoría y a la práctica de la pintura respectivamente. Sospechamos, además, que estos textos no formaron parte de la biblioteca de Palomino, que pudo haberlos ojeado esporádicamente en colecciones ajenas sin repercutir en los contenidos del *Museo pictórico*. Otra posibilidad es que se tratara de citas indirectas, como ocurrió con los escritos de Paolo Pino, Juan Rodríguez de León o Ludovico Dolce, que confesó haber leído a través de las obras de Francisco Pacheco (1990) y Vicente Carducho (1979).

Solamente una decena de tratados repercutieron verdaderamente en el *Museo pictórico* y así lo atestigua el número de veces que su autor se refirió a ellos. Pero, no se trató solamente de un mero juego erudito. Como demostraremos, estos textos fueron el auténtico germen del pensamiento artístico del pintor-tratadista.

En seis ocasiones este citó las obras de Leonardo da Vinci (1651) y Federico Zuccaro (1607), cuya influencia ha sido ampliamente demostrada en otros trabajos (Giannotta, 2024: 37-47)¹³. Siguen las obras de Giovanni Paolo Lomazzo y Gaspar Gutiérrez de los Ríos, con ocho y nueve citas respectivamente. Del primero, Palomino utilizó dos tratados: uno sobre el arte de la pintura en general (1584) y otro titulado *Della forma delle muse* (1591), que posiblemente le sugirió la organización de la estructura del *Museo pictórico* en nueve libros dedicados a las musas. Por su parte, la *Noticia general para la estimación de las artes* de Gutiérrez de los Ríos (1600) fue uno de los textos que más aprovechó para los apartados centrados en argumentar la nobleza de la pintura. El *De pictura* de Alberti (1999), con catorce citas, la *Tractatio de poesi et pictura* de Antonio Possevino (1594) con quince, el *Arte de la pintura* de Pacheco (1990) con diecisiete, y el *De arte graphica liber* de Charles Alphonse de Fresnoy (1695) con diecinueve dan paso a los tres tratados más usados por nuestro artista.

Los *Diálogos* de Vicente Carducho fueron mencionados 34 veces y no podía ser de otra manera porque, si como aseguró Francisco Calvo Serraller se trató del “primer tratado barroco español” (1979: xiii-xxxi), el *Museo pictórico*, que fue el último, compartió con aquellos una naturaleza esencialmente académica, un elevado valor testimonial y numerosos elementos tardíos. En muchos aspectos podríamos incluso considerar a Palomino como un *alter ego* de Carducho. Ambos artistas partieron de una sólida formación humanística, muy dada a la especulación abstracta, que se concretó en la publicación de una obra teórica. Desde el punto de vista estilístico, los dos fueron artistas de transición y, por esta razón, la historiografía posterior ha menospreciado su producción pictórica. Ambos se esforzaron por la dignificación intelectual de su profesión (Gállego, 1996). Los dos, finalmente, fueron responsables de los proyectos artísticos más ambiciosos de la orden cartuja en su monasterio de El Paular, en Segovia. Nos referimos a la serie de 56 lienzos que Carducho realizó para el claustro entre 1626 y 1632 (Beutler, 1998) y a la decoración del sagrario y trasagrario, que fue la última obra al fresco realizada por Palomino entre 1723 y 1724.

El segundo tratado sobre pintura más citado en el *Museo pictórico*, con 74 entradas, es el *De pictura veterum libri tres* de François de Jun, o Franciscus Junius, el Joven (1637). Junius fue principalmente filólogo y, de hecho, el propósito de su volumen fue establecer una estética de este arte basada en los principios y conceptos propios de la retórica antigua (Nativel, 1996: 25-111). A Palomino interesó sobre todo su libro tercero, donde Junius había perfilado las partes constituyentes de la pintura

¹³ Sabemos que Palomino leía la edición francesa del *Tratado de la pintura* de Leonardo (1651).

sobre el modelo de los *elementa* de la retórica ciceroniana. Para él la pintura se componía de invención o historia, proporción o simetría, color, movimiento, disposición o economía y, por último, la gracia. Esta subdivisión fue totalmente aceptada por Palomino, que la adoptó sin enmiendas en los capítulos del siete al nueve del libro I del *Museo pictórico* (1715: 48-66).

El tratado de pintura más citado, y abundantemente copiado, por el pintor-tratadista fue el *Graphice id est De arte pingendi* de Johann Scheffer, o Joannus Schefferus (1669), que contabiliza 93 entradas. El humanista sueco es más conocido por su historia del pueblo indígena sami que por su afición al arte, que, aun así, le impulsó a escribir un breve tratado sobre pintura. El total desconocimiento de esta obra en España incitó a Palomino a servirse al máximo de ella. Así, tradujo al español muchos pasajes y los insertó sin más en su discurso. En otras ocasiones, desarrolló conceptos de ámbito práctico que habían sido sugeridos por Scheffer y que apenas tenían equivalente en la literatura artística española. Es el caso de la división de la pintura en especies (Palomino, 1715: 31-48; Scheffer, 1669: 54-62); o de la atención a las herramientas que se recomiendan al principiante para empezar a dibujar y pintar (Palomino, 1724: 12-13, 26-30; Scheffer, 1669: 89-96); o del esmero en la clasificación de los colores, de su origen y distinto uso (Palomino, 1724: 35-38; Scheffer, 1669: 158-187).

Sobre todo, Scheffer brindó a Palomino una fuente sobre la que cimentar el proceso educativo del principiante que nuestro artista adoptó totalmente en los capítulos del cuatro al ocho del libro IV del *Museo pictórico*. Según el humanista sueco, el principiante debía empezar trazando líneas de todos los tipos. Después, debía comenzar a dibujar por separado las partes principales del cuerpo humano. En tercer lugar, pasaría a combinarlas para perfilar figuras enteras. Entonces, las figuraría en distintas posiciones y, luego, les añadiría las luces y las sombras para crear la tridimensionalidad. Finalmente, aplicaría distintas capas de color con vistas a representar los volúmenes y los escorzos (Scheffer, 1669: 206-215). También en el ámbito teórico la *Graphica* incidió en el pensamiento de Antonio Palomino; especialmente, en lo que respecta a la utilidad de la pintura. En su opinión, este arte muestra todas las obras de la naturaleza y del hombre, ilustra la historia, fomenta y preserva la memoria, aclara lo que las palabras no pueden, forma las costumbres, conmueve poderosamente el alma, adorna todo haciéndolo más atractivo y deleitable y, sobre todo, otorga a las cosas una especie de eternidad. En el capítulo ocho del libro II del *Museo pictórico* Palomino reunió todos estos aspectos bajo la categoría de “propiedades accidentales de la pintura” (1715: 129-146).

También las biografías de artistas que consultó contribuyeron a configurar su cultura artística, además de representar un modelo evidente para el *Parnaso español*

pintoresco laureado. Vasari fue, con diferencia, el autor más citado de este género. Como observó Gerard Baldwin (1960: 1-22), el *Proemio* de sus *Vidas* fue, ante todo, un tratado en sí mismo, finalizado a instruir sobre las principales materias concernientes a la arquitectura, la escultura y la pintura. En el apartado dedicado a esta última, Vasari había ofrecido una serie de instrucciones prácticas sobre la preparación de las superficies y de los colores para pintar al temple, al óleo y al fresco; había razonado sobre la forma de ejecutar los cartones preparatorios para los frescos y las distintas maneras de transferirlos a la pared, etc. Estas mismas recomendaciones y normas, basadas en igual medida en la experiencia y en el conocimiento de las fuentes y el estudio de los modelos, las encontramos también en el *Museo pictórico*.

Joaquim von Sandrart, que fue citado once veces por Palomino, fue el autor de la *Teutsche Academie*, que pretendía delinear una historia y teoría del arte alemán a partir de las biografías de sus representantes más eminentes¹⁴. Por esta razón la citamos aquí, aunque esto no debe ocultar el enorme aporte teórico de este texto, que con razón ha sido definido por Michèle-Caroline Heck “une académie de papier”, que “reflète la conception d’un art dont la connaissance est le fondement, et se veut à la fois enseignement théorique et pratique artistique” (2006: 57-83). La principal deuda de Palomino hacia la *Teutsche Academie* se materializó en un capítulo del *Museo pictórico* en el cual reflexionó en torno a las veinticinco conclusiones de Sandrart para la mayor perfección de la pintura (Palomino, 1724: 138-145; Sandrart, 1683: 36-38).

5. Coda: el destino de una biblioteca de artista

Cualquier historiador que haya abordado, aunque indirectamente, el tema de las fuentes del *Museo pictórico* y *escala óptica* no ha podido evitar reconocer la inmensa cultura y erudición de su autor, que debía reflejarse en la amplitud de la biblioteca a la que acudía, ahora para resolver algún problema teórico complejo, ahora para buscar inspiración para el tema o la iconografía de alguna pintura. Lamentablemente, hasta que no se encuentre documentación específica, si es que existe, cualquier análisis del principal aparato erudito que acompañó en todas sus fases el proceso creativo de Antonio Palomino puede ser exclusivamente hipotético. En este ensayo hemos llevado a cabo esta tarea intentando ser rigurosos y respetuosos con las pocas fuentes de las que disponemos. Entre todas ellas, sobresale evidentemente el tratado mismo, que hemos manejado como una brújula bibliográfica para reconstruir el proceso de gestación de la *biblioteca ideal* de Palomino y su composición. Nos ha servido también para apreciar su bibliofilia, que quedó reflejada no solamente en las fuentes

¹⁴ Palomino manejó la edición de 1683 en lengua latina de este texto, que se había publicado en alemán entre 1675 y 1679.

de su tratado, sino también en la imagen póstuma que sus discípulos dejaron de él (fig. 3).

Desconocemos la suerte de la biblioteca particular de Antonio Palomino tras su fallecimiento en el agosto de 1726. Es posible que algunos volúmenes se vendieran para pagar sus deudas¹⁵. Otros debieron repartirse entre sus herederos y alguna información al respecto nos brinda el inventario y tasación *post mortem* de los bienes de su hijo mayor, el también pintor Francisco Esteban Palomino Pérez de Castro (Agulló y Cobo, 1994: 86-93).

El registro de los libros que se encontraban en su poder se realizó el 21 de febrero de 1727, cuatro meses después de su fallecimiento. Entre los ítems encontramos, ante todo, “quarenta paquetes de libros sin encuadernar: *Práctica de los pintores*. Su autor don Antonio Palomino, de la primera y segunda ympresión, y cada paquete de los menzionados compone veinte libros”. Asimismo, Francisco Esteban conservaba cinco ejemplares encuadernados de la *Práctica*, seis de las doce láminas de cobre de las estampas del tratado y varias otras herramientas de trabajo que habían pertenecido a su padre.

Pasando a los libros propiamente dichos, se registraron los siguientes: una crónica festiva de la canonización de Fernando III, posiblemente la que redactó Fernando de la Torre Farfán en 1671 para las celebraciones que se llevaron a cabo en Sevilla y que estaba acompañada por las bellísimas ilustraciones de los aparatos festivos que engalanaron la catedral hispalense¹⁶; dos volúmenes con los grabados de las columnas trajana y antonina de Roma, sin duda, los realizados por Pietro Santi Bartoli y Giovanni Pietro Bellori en torno a 1673 y en 1704 respectivamente¹⁷; el *Tratado de pintura* de Leonardo da Vinci¹⁸; y los tres volúmenes de la *Mística ciudad de Dios* de María de Jesús de Ágreda (1670)¹⁹. A ellos hay que añadir “doze libros del mismo tamaño de distintos autores. Nuebe libros en quarto de diferentes vidas de Santos. Más diez y ocho libros mui maltratados, pequeños, tocantes al Arte de la pintura y de la música, más diferentes pa[pe]les y estampas tocantes al Arte de la pintura”.

¹⁵ Aún en 1729 su yerno Sebastián Arce solicitaba a la Junta de Obras Reales su salario retrasado para saldar “las deudas crezidas” (León Tello y Sanz Sanz, 1979: 358-359).

¹⁶ “Vn libro yntitulado *Pompa y trimphos del Santo Rey don Fernando*, de a folio”.

¹⁷ “Otros dos yguales *Columna trajana*, el vno y el otro *Columna antonina*, en estampa con su encuadernación en pasta”.

¹⁸ “Otro de a folio yntitulado *Leonardo Dauinzi*”.

¹⁹ “Vn juego de libros en octauo *Mística Ziudad de Dios*”.

Solamente uno de los volúmenes identificados en este inventario fue citado por Antonio Palomino en el *Museo pictórico*. Nos referimos al tratado de Leonardo, que el pintor-tratadista leía y citaba en su edición parisina de 1651. ¿Cuántos de los libros que se encontraban en poder de Francisco Esteban en 1726 procedían de la biblioteca de su padre? Es imposible saberlo. Lo que es cierto es que, aunque esta colección nos parezca muy insignificante respecto a la que hemos intentado reconstruir en este ensayo –lo cual, por otra parte, se refleja también en la escasa producción de su propietario–, ha de valorarse cómo Antonio Palomino fue capaz de transmitir a su hijo la importancia de los libros para la práctica pictórica.

Agradecimientos

Esta investigación se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de investigación “Antonio Palomino (1655-1726): catálogo razonado de sus obras”, financiado por la Fundación Ramón Areces (Investigador principal: Gaetano Giannotta. Referencia: CIHP26A8509).

Referencias bibliográficas

- ÁGREDA, M. J. de (1670). *Mystica Ciudad de Dios [...]*. Madrid, Bernardo de Villadiego, 3 vols.
- AGULLÓ Y COBO, M. (1994). *Documentos para la historia de la pintura española I*. Madrid, Museo del Prado.
- ALBERTI, L. B. (1999). *De la pintura y otros escritos sobre arte*, introducción, traducción y notas de la Villa, R. de. Madrid, Tecnos.
- ANDRADE, A. de (1669). *Veneración de las Santas Imágenes [...]*. Madrid, Joseph Fernández de Buendía.
- ANDRÉS, G. de (1970). *La Real Biblioteca del Escorial*. Madrid, Aldus.
- APARICIO OLMOS, E. M. (1966). *Palomino, su arte y su tiempo*. Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- BALDWIN BROWN, G. (1960). “Introduction essay”. En Vasari, G., *Vasari on technique: being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the Lives of the most excellent painters, sculptors and architects*, edición de G. Baldwin, traducción de L. S. Maclehouse. Nueva York, Dover, pp. 1-22.

- BALLESTER TORÁ, J. B. (1672). *Identidad de la Imagen del Santo Christo del Salvador de Valencia [...]*. Valencia, Jerónimo Vilagrassa.
- BAROZZI DA VIGNOLA, J. (1583). *Le due regole della prospettiva pratica [...]* con i comentarij del R.P.M. Egnatio Danti. Roma, Francesco Zannetti.
- BARTOLOMÉ MARTÍNEZ, B. (1988). “Las librerías e imprentas de los jesuitas (1540-1767): una aportación notable a la cultura española”. *Hispania sacra*, 40.81, 315-388.
- BASSEGODA I HUGAS, B. (1994). “Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i colleccionista”. *Butlletí del MNAC*, 2, 38-62.
- BEUTLER, W. (1998). *Vicente Carducho en El Paular*. Colonia, Verlag Locher.
- BIONDO, M. (1549). *Della nobilissima Pittura e della sua arte, del modo e della dottrina di conseguirla agevolmente*. Venecia, alla insegna di Appolline.
- BOUZA, F. (2005). *El libro y el cetro. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*. Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- BUTRÓN, J. de (1626). *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura [...]*. Madrid, Luis Sánchez.
- CABALLERO CARRILLO, M. R. (1985). *Pintura barroca murciana: Senén y Lorenzo Vila*. Murcia, Alfonso X el Sabio.
- CALVO SERRALLER, F. (1979). “Vida, obra, personalidad y fortuna histórica de Vicente Carducho”. En Carducho, V., *Diálogos de la Pintura: Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, edición de F. Calvo Serraller. Madrid, Turner, pp. XIII-CXXXIII.
- CARBONELL, V. (1672). *Celebre centuria que consagro la ilustre y real villa de Alcoy a honor y culto del soberano Sacrame[n]to del Altar [...]*. Valencia, Iuan Lorenço Cabrera.
- CARDUCHO, V. (1979). *Diálogos de la Pintura [...]*, edición de F. Calvo Serraller. Madrid, Turner.
- Colonna Traiana eretta dal Senato, e popolo romano all'imperatore Traiano Augusto nel suo foro in Roma [...]* (1673). Roma, Gio. Giacomo de Rossi.
- Columna Cochlis M. Aurelio Antonino Augusto [...]* (1704). Roma, ex Chalcographia Dominici de Rubeis.
- CHÉRONE, É. S. (1706). *Livre des principes à dessiner [...]*. París, s/e.

- DÍAZ, S. J. (1947). “Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas”. *Archivo español de arte*, 20.78, 121-128.
- FERRERAS, J. (1700-1727). *Synopsis historica-cronológica de España [...]*. Madrid, Francisco de Villa-Diego, 16 vols.
- FRESNOY, C. A. de. (1695). *De arte graphica liber: the art of painting*. Londres, J. Heptinstall y W. Rogers.
- GÁLLEGO, J. (1995). *El Pintor de artesano a artista*. Granada, Diputación Provincial de Granada.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, M. C. (1996). *Bibliotecas de artistas madrileños (1580-1750)* (tesis doctoral inédita). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- GAYA NUÑO, J. A. (1981). *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*. Córdoba, Diputación Provincial.
- GHINI, C. (1595). *Dell'imagini sacre dialoghi*. Siena, Luca Bonetti.
- GIANNOTTA, G. (2024). “Antonio Palomino y la construcción de un programa iconográfico: significado y procedencia del concepto de idea”. *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 16, 37-47. <https://doi.org/10.7203/imago.16.28115>
- GIL SAURA, Y. (2014). “Antonio Folch de Cardona (1657-1724). Biografía cultural de un religioso y político, bibliófilo y coleccionista entre Valencia y Viena”. *Ars longa: cuadernos de arte*, 23, 173-185. <https://doi.org/10.7203/arslonga.23.11973>
- GILIO, G. A. (1550). *Trattato de la emulatione che il Demonio ha fatta a Dio ne l'adorazione, ne' sacrificii e ne le altre cose appartenenti alla divinità*. Venecia, s/e.
- GRETSEY, J. (1625). *Syntagma de imaginibus manu non factis de que aliis a sancto Luca pictis*. S/l, s/e.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G. (1600). *Noticia general para la estimación de las artes*. Madrid, Pedro Madrigal.
- HECK, M. C. (2006). *Théorie et pratique de la peinture. Sandrart et la Teutsche Academie*. París, Éditions de la Maison de sciences de l'homme.
- HERRERO, M. (1942). “La biblioteca del conde de Benavente”. *Bibliografía Hispánica*, 2, 18-33.

- INTERIÁN DE AYALA, J. (1782). *El Pintor christiano, y erudito [...]*, t. I. Madrid, Joaquín Ibarra.
- JUN, F. de. (1637). *De pictura veterum libri tres*. Ámsterdam, Iohannem Blaeu.
- KRESA, J. (1689). *Elementos geométricos de Euclides [...]*. Bruselas, Francisco Foppens.
- LACAVALLERÍA DULACH, J. (1681). *Bibliotheca Musarum [...]*. Barcelona, Antonio Lacavallería.
- LEÓN TELLO, F. J. Y SANZ SANZ, M. V. (1979). *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*. Madrid. Universidad Autónoma de Madrid.
- LOMAZZO, G. P. (1584). *Trattato dell'arte della pittura*. Milán, Paolo Gottardo Pontio.
- LOMAZZO, G. P. (1591). *Della forma delle muse [...]*. Milán, Paolo Gottardo Pontio.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1985). “Bibliotecas de artistas: una aplicación de la estadística”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 61, 125-143.
- MIGUEL ALONSO, A. (1996). *La Biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro de Madrid*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MOLANUS, J. (1619). *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum libri III*. Lión, Laurent Durand.
- MOYA CASALS, E. (1928). *El Magno Pintor del Empíreo. Descripción de los frescos y relación de otras obras del insigne maestro Don Antonio Palomino de Castro*. Melilla, La Hispana.
- NATIVEL, C. (1996). “Junius et le *De pictura veterum*”. En Junius, F., *De Pictura veterum. Livre I*, edición de C. Nativel. Ginebra, Droz, pp. 25-111.
- OZANAM, J. (1693). *Cours de mathématiques*. París, Jean Jombert, 5 vols.
- OZANAM, J. (1711). *La perspective theorique et pratique [...]*. París, chez C. Jombert.
- PACHECO, F. (1990). *El Arte de la Pintura*, edición de B. Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra.
- PALEOTTI, G. (1582). *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diuiso in cinque libri [...]*. Bolonia, s/e.

- PALOMINO, A. (1689). *Geroglíficos reales sagrados a las funerales honras de la Serenísima Reyna Nuestra Señora Da. Maria Luisa de Borbón [...]*. S/l, s/e.
- PALOMINO, A. (1715). *El museo pictorico y escala optica: tomo I: theorica de la pintura [...]*. Madrid, Lucas Antonio de Bedmar.
- PALOMINO, A. (1724). *El museo pictorico y escala optica: tomo segundo: practica de la pintura [...]*. Madrid, viuda de Juan García Infançon.
- PILES, R. de (1708). *Cours de Peinture par principes*. París, Jacques Estienne.
- POSSEVINO, A. (1594). *Tractatio de poesi et pictura ethnica, humana et fabulosa [...]*. Lión, Joannes Pillehotte.
- POZZO, A. (1693-1698). *Perspectiva pictorum et architectorum*. Roma, Giovanni Giacomo Komarek, 2 vols.
- PRADES, J. (1597). *Historia de la Adoración y uso de las santas imagenes, y de la imagen de la fuente de la salud [...]*. Valencia, Felipe Mey.
- RIELLO, J. (2018). “Las siete vidas de Velázquez (y la penúltima interpretación de Las meninas)”. En Cañestro Donoso, A. (coord.), *Scripta artium in honorem prof. José Manuel Cruz Valdovinos*, vol. II. Alicante, Universtat d’Alacant, pp. 1069-1090.
- RIELLO, J. (2022). “Sin pasar por las aduanas de Italia: la ‘pintura española’ y las paradojas de una confirmación identitaria”. En Riello, J. y Marías, F. (eds.), *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*. Madrid, Abada Editores, pp. 411-442.
- RIELLO, J. (com.). (2026). *Antonio Palomino y la noche barroca*. Valencia, Generalitat Valenciana, Museo de Bellas Artes de Valencia.
- SAINT-CHARLES, L. J. de (1664). *Traicté des plus belles bibliothèques publiques et particulieres qui ont esté, & qui sont à présent dans le monde*, vol. I. París, Rolet de Duc.
- SÁNCHEZ MARIANA, M. (1994). “La biblioteca real de Felipe V en el alcázar”. En Checa, F. (dir.), *El Real Alcázar de Madrid*. Madrid, Nerea, Comunidad de Madrid, pp. 344-351.
- SANDRART, J. van (1683). *Academia nobilissimæ artis pictoriæ*. Nuremberg, Christian Rhodius.
- SANTIAGO PÁEZ, E. (1994). “Las bibliotecas del alcázar en tiempos de los Austrias”. En Checa, F. (dir.), *El Real Alcázar de Madrid*. Madrid, Nerea, Comunidad de Madrid, pp. 318-343.

- SCANNELLI, F. (1657). *Il microcosmo della pittura [...]*. Cesena, por il Neri.
- SCHEFFER, J. (1669). *Graphice id est De arte pingendi liber singularis cum indice necessario*. Nuremberg, ex officina Endteriana.
- SIMAL LÓPEZ, M. (2002). *Los condes-duques de Benavente en el siglo XVII. Patronos y coleccionistas en su villa solariega*. Benavente, Centro de Estudios Benaventanos Ledo del Pozo.
- TOBAR Y BUENDÍA, P. de (1694). *Verdadera historica relacion del origen, manifestacion, y prodigiosa renovacion [...] de la Imagen de la sacratissima Virgen Maria [...] Nra. Sra. del Rosario de Chiquinquira [...]*. Madrid, Juan García Infanzón.
- TORRE Y FARFÁN, F. de la. (1671). *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla al nuevo culto del [...] rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon [...]*. Sevilla, viuda de Nicolás Rodríguez.
- TORRECILLA, M. de. (1691). *Suma de todas las materias morales arregladas a las condenaciones pontificias de nuestros muy Santos Padres Alejandro VII y Inocencio XI*. Madrid, Antonio Román, 2 vols.
- VÁSQUEZ, G. (1594). *De cultu adorationis libri tres [...]*. Alcalá, ex officina Ioannis Gratiani, apud viduam.
- VINCI, L. da. (1651). *Traitté de la peinture de Leonard de Vinci donné au public et traduit d'italien en françois [...]*. París, Jacques Langlois.
- VIVAS MORENO, A. (2000). “La biblioteca del convento de los dominicos de San Esteban de Salamanca en el siglo XVIII”. *Revista general de información y documentación*, 10.2, 71-103.
- ZUCCARO, F. (1607). *L'idea de' pittori, scultori et architetti*. Turín, Agostino Disserolio.