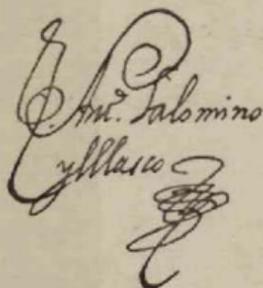


JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

PALOMINO



J. A. Gaya Nuño
Palomino

SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE CÓRDOBA

José Antonio Muñoz García
ABOGADO
PROFESOR MERCANTIL
CÓRDOBA

Juan Antonio GAYA NUÑO

Nació en Tardelcuende (Soria) el 29 de enero de 1913. Estudió el bachillerato en Soria, y Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid, donde se licenció en 1931, se graduó de Doctor en 1933, y obtuvo el Premio Extraordinario del Doctorado en 1935. Perteneció al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez. Profesor de Cursos de Verano en las Universidades de Oviedo, Santiago de Compostela y Santander.

Es autor de numerosos libros sobre arte antiguo y moderno, entre los que citamos: *Historia del Arte Español, El románico en la provincia de Soria, Eugenio Lucas, Zurbarán, Clará, Arquitectura y escultura románicas, El arte español en sus estilos y en sus formas, Picasso, Salvador Dalí, Autorretratos, Cossio, Zurbarán en Guadalupe, La pintura española del medio siglo, La pintura románica en Castilla, La pintura del siglo XX, historia y guía de los Museos de España, etc., etc.* Ha publicado también un libro de bella prosa de creación, *El santero de San Saturio*. Colabora habitualmente en numerosas publicaciones literarias de España, Inglaterra y América Hispánica. Viajero impetuoso, conoce todos los rincones de España y buena parte de Europa.

VIDA DE ACISCLO ANTONIO PALOMINO

EL HISTORIADOR EL PINTOR
DESCRIPCIÓN Y CRÍTICA DE SUS OBRAS

POR

JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

José Antonio Muñoz García
ABOGADO
PROFESOR MERCANTIL
CÓRDOBA

CÓRDOBA: MCMLVI

INDICE

PRÓLOGO	5
I.—ANTECEDENTES SOBRE LA ESCUELA CORDOBESA DE PINTURA	7
II.—BUJALANCE Y CÓRDOBA, NIÑEZ Y JUVENTUD DE PALOMINO (1655-1678)	13
III.—VEINTE AÑOS DE PALOMINO EN MADRID (1678-1698).	19
IV.—LOS AÑOS DE TRIUNFO Y DE ANCIANIDAD (1699-1726)	29
V.—LOS DOS PRIMEROS TOMOS DE «EL MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA». TEORÍA Y PRÁCTICA	45
VI.—LA TERCERA PARTE DE «EL MUSEO PICTÓRICO Y ESCALA ÓPTICA». EL LIBRO DE LAS VIDAS	59
VII.—PINTURAS DE PALOMINO AL FRESCO	75
VIII.—PINTURAS DE PALOMINO SOBRE LIENZO. DIBUJOS	89
IX.—LA FIRMA DE PALOMINO	101
X.—CONSECUENCIAS. ESCUELA Y DISCÍPULOS DE PALOMINO	105

José Antonio Muñoz García
ABOGADO
PROFESOR MERCANTIL
CÓRDOBA

PROLOGO

En marzo de 1955, El Ilustre Ayuntamiento de Bujalance, bajo el patrocinio de la Excelentísima Diputación Provincial de Córdoba, convocaba un concurso para premiar un estudio biográfico-crítico acerca del gran pintor y tratadista don Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, bujalanceño y cordobés insigne cuyo tercer centenario de nacimiento se festejaba. La fina sensibilidad de las corporaciones municipal y provincial se proponía conmemorar a su hijo esclarecido con algo más duradero y útil que con la velada o los discursos de rigor.

Poco inclinado a acudir a concursos literarios, juzgué obligatorio hacer una excepción con éste. Palomino era mi maestro, mi colega y mi amigo. Se merecía tal excepción y muchas otras por mi parte. El me había enseñado mucho; no tan solo las mil y una valiosísimas noticias sobre pintores y estatuarios antiguos, sino la amplitud de criterio, la anchura de miras, la benevolencia con que, en honor mínimo para el hombre que se propone crear arte, hay que ejercer la crítica no importa en qué siglo, si en el XVIII o en el XX. La erudición sobre pintura española no puede apenas comenzar o andar sin el auxilio de Palomino. Pero la crítica de arte tampoco puede tener la eficacia deseable sin la norma que nos dió el bujalanceño, la de procurar conocer al artista, al hombre, como óptimo medio de entender su obra.

Por otra parte, yo había pregonado mi centenario de Palomino, mi conmemoración particular y amiga, en las páginas de Goya e Insula, dos revistas para mí muy queridas. Sería necesario completar

el acto de amistad y pleitesía que me brindaba el concurso. Y a él acudí, y unos hombres de buena voluntad, a los que desconocía entonces absolutamente, acordaron premiar mi escrito. Creo que estos hombres de buena voluntad percibieron plenamente mi identificación humana y profesional con don Antonio Palomino.

Se publica ahora el estudio, por gentileza de la Diputación cordobesa, y con mi esperanza de que signifique auténtica lección y perfil sobre el hombre de Bujalance. Con mi gratitud para don José Joaquín Sotomayor, alcalde del pueblo natal de Palomino; para don José Diéguez, ponente de Educación de la Diputación de Córdoba; para los poetas Mario López —alma del Centenario—, y Pablo García Baena —cuidador de esta edición—; para el Dr. Antonio Martín, y para todos los cordobeses y bujalanceños que en esta feliz coyuntura han contribuido —todavía más— a acercarme a don Antonio Palomino y a su buena tierra.

J. A. G. N.

I

Antecedentes sobre la Escuela Cordobesa de Pintura

«Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!
Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!».

El soneto a que pertenecen estos versos, soneto el más hondo, sentido y hermoso de toda la más dorada lira de don Luis de Góngora y Argote, está grabado en letras de bronce a la entrada de la ciudad de Córdoba, para que lo lea y se mire en él todo el que concluya de pasar el puente del Guadalquivir. Y, siempre, lo estuvo desde que se escribiera, grabado en otras letras de oro sobre la misma ciudad, su llano y su sierra. Pero creo que faltó a Góngora la justicia o la rima necesarias para declarar toda la fama de su tierra cordobesa; no tan sólo era famosa por plumas y espadas, que también por pinceles. Acaso no se acordara Góngora sino del racionero Pablo de Céspedes. Acaso le cohibió mentar a la pintura el fulgor que ésta gozaba Betis más abajo, en Sevilla, donde surgió aquel joven Velázquez que le había trazado su retrato en tres o cuatro versiones. El hecho es que, a la muerte de don Luis de Góngora, en 1627, ya se movía y actuaba con perfecta unidad de ritmo y color toda una buena escuela de pintura cordobesa, y ya su «siempre gloriosa patria» éralo tanto por plumas y por espadas como por colores y pinceles. Pero no menor cantidad de tortuoso e interesado razonamiento es menester para tratar de criticar no la forma, sino el fondo de un soneto que debe ser oración para todos los cordobeses y maravilla para todos los españoles y lección de excelente crianza para todos.

Esa escuela de pintura cordobesa que aún no percibía Góngora ha de ser el primer fenómeno a estudiar en esta biografía. Porque no se dan los hechos tan fuera de razón

y de costumbre como para que un muchacho alcance laureles en un arte desconocido o escasamente cultivado en su tierra. Esa escuela de pintura cordobesa, aparte el recuerdo del racionero Céspedes, contaba con un puñado de nombres ilustres, consecuentes en el seguimiento de un estilo profundo, contenido y concentrado de sentimiento, fuerte de dicción, aplomado, extraordinariamente fija su meta estética en los valores humanos, jugásen este propio papel o revistieran el divino. Decano de la escuela era Sebastián Martínez (1602-1667), quizás el menormen- te característico, ya que su madurez pertenece de lleno al estilo cortesano y matritense. Por el contrario, Antonio del Castillo (1616-1668) es el pintor cordobés por excelencia. Bastaría la comedida y callada grandeza de su gran **Calvario** del Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, para comprender en qué absoluta medida recogía Castillo la nota de profundidad humana y quieta, sin desmelamientos ni gestos superfluos, que parece ser característica de cualquier dolor o alegría cordobeses. Y se advierte esta misma nota, no en cuadros bien conocidos en su ciudad, a los que sería fácil referirse con elogio, sino en obras más ignoradas, cuales sus versiones de santos del Betis, **San Acisclo** y **Santa Victoria**, que hoy paran en una lejana colección de Checoslovaquia. Se ha comentado su cierta concomitancia con la densidad humana y la honrada sumisión a lo divino de Francisco Zurbarán, al cual superaba en dibujo en tanta proporción como resultaba inferior en lo que pudiéramos llamar candidez de espíritu. Efectivamente, Antonio del Castillo, honor de la escuela cordobesa, es inferior a otros de sus grandes contemporáneos tan sólo por accidente, si accidente podemos llamar al desconocimiento y a la falta de una buena monografía sobre el artista.

Los otros componentes de la escuela cordobesa sextentista son de carácter secundario respecto a Castillo, pero importantes intrínsecamente por sus obras, siempre adornadas de personalidad. Así, Fray Juan del Santísimo Sacramento (1611-1680); así Juan Luis Zambra- no, muerto en 1639 y especializado en escenas relatando martirio y muerte de santos; así Antonio García Reinoso (1623-1677), excelentísimo dibujante, sin duda el más barroco de la generación. No sería justiciero mencionar en el montón a don Juan de Alfaro, tan rico de

personalidad y cuya mención llegará a su debido tiempo. Ni a otro interesantísimo pintor cordobés, José Cobo y Guzmán, cuyas fechas biográficas, (1666-1746), son ya más avanzadas que las de Palomino, no pudiendo ser contado como precedente.

¿Constituían precedente los anteriormente citados? Ciertamente, sí. Estos nombres que no se limitan a serlo sino que se respaldan con una producción en su mayor parte selecta, otros muchos nombres que no se acompañan con obra y que tan sólo emergen de las menciones documentales (1), integran toda una falange de pintores actuantes en la ciudad y en los pueblos de la sierra y de la campiña, en número más que suficiente como para que la profesión de pintor, en la Córdoba de 1650, fuera admirada y respetada por una parte, saneada y lucrativa ocupación por otra. Y tras de ambos extremos quedaba un tercer señuelo, el que ya no podía ofrecer la región. Era el pasar a Madrid, a la obtención y conquista de la gloria, al goce del favor real, al despliegue de todo soñado artificio en ocasiones y empresas cortesanas, acaso comportando el viaje a Italia, desde siglo y medio antes, meta de todo artista español. Si estas ambiciones fueron comunes a los pintores de cualquier ciudad española de mediados del siglo XVII, se acentuarían en el caso de Córdoba. Su Iglesia Catedral, que arquitectónicamente continuaba siendo una mezquita, pese a la desafortunada ingerencia del crucero cristiano, no invitaba a albergar pinturas ni a insertar retabios, cuales los que continuamente se añadían a la catedral sevillana. Otras iglesias y conventos no eran tan ricos como para mantener un nutrido ejército de artistas, y también escaseaba —sempiterna desgracia española— el mecenazgo particular. Puñado de razones convientes para explicar la existencia de una corta y gloriosa escuela de pintura cordobesa; más, también, para razonar el hecho de que el que había de ser uno de sus más ilustres hijos lograra su mucha y merecida fama lejos del Guadalquivir.

A esa fama nacida en tierra cordobesa, lograda en Madrid, afianzada en Valencia y en Granada, repartida entre el color y la letra de imprenta, dedícamos este libro de justicia, al calor del centenario. Creemos hubiera complacido a Palomino que un estudio sobre su arte y figura comenzase con la semejanza de los colegas y pai-

sanos que militaban en la escuela de pintura de Córdoba. Porque don Antonio Palomino, vecino de Madrid, de la madrileñísima calle del Reloj, pintor del Rey y de la Corte, docto en erudición extranjera, fiel amigo de un napolitano, la verdad es que toda su vida fué cordobés (2). Cordobés sentencioso, de decires estrictos siempre arropados en gracia nativa, de la que no se compra si se vende. Y es bien seguro que pensaba en su ciudad y tierra cordobesa sosteniendo que si su memoria no fuera alimento,

«nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, oh patria, oh flor de España»
Y no las vió en sus trece últimos años.

(1).—A falta de libro de conjunto sobre la escuela cordobesa de pintura, suministra cuantiosos datos el libro de Don Rafael Ramírez de Arellano, "Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba" (tomo 107 de la "Colección de documentos inéditos para la Historia de España"), Madrid, 1893. Muchos otros datos dispersos pueden hallarse en: Universidad de Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras "Documentos para la Historia del Arte de Andalucía". Sevilla, varios años y volúmenes. Sobre Antonio del Castillo, nos consta que, hace varios años, preparaba un documentado estudio Don Enrique Romero de Torres, gran conocedor de su obra.

(2).—Damos a continuación la escasa bibliografía monográfica sobre el artista, así como la referible a uno de sus momentos u obras será proporcionada en su debido lugar.

Escribano y Morales, Luis, "Breve reseña biográfica del célebre pintor D. Acisclo Antonio Palomino", Madrid 1869.-Moya Casals, Enrique, "El Magno Pintor del Empleo. Descripción de los frescos y relación de otras obras del insigne maestro Don Antonio Palomino de Castro", Melilla, 1928.—Id. "El Regis Pietor, Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco" en "Archivo de Arte Valenciano", 1954, p. 125-36.—Id. "San Vicente Ferrer y el pintor Palomino", en "Archivo de Arte Valenciano", 1955, p. 68.—Manaut Nogués, José, "Sobre el hallazgo del retrato del magnífico señor D. Antonio Palomino y Velasco, pintor de cámara del rey Carlos II", en "Boletín

de la Academia de San Fernando", septiembre 1921, p. 138.—Garin y Ortiz de Taranco, Felipe, "Loa y elegía de Palomino en su decoración de los Santos Juanes de Valencia", discurso leído el 2 de junio de 1941, Valencia, 1941.—Osaba, Basilio, "Un nuevo Palomino", en "Goya", noviembre-diciembre 1955, p. 217.—Gaya Nuño, Juan Antonio, "En el centenario de Palomino. Exequias y elogio del barroco nacional", en "Goya", 1955, p. 265-73.—Id. "Palomino. Un clásico de la Historia del Arte", en "Insula", núm. 117, 15 de septiembre de 1953, p. 10.

Artículos sobre el artista en todos los diccionarios de pintores y escultores, desde el Cean Bermúdez hasta el Thelmae-Becker, "Allgemeines Lexikon der Bildender Künstler", Leipzig, 1908-42, vol. XXVI, p. 185-6. Excelentes resúmenes los de Lafuente Ferrari, Enrique, "Breve Historia de la Pintura Española", Cuarta edición, Madrid, 1953, p. 377-8, y; Lozoya Marqués de, "Historia del Arte Hispánico", IV, 1945, p. 366-8.

Bujalance y Córdoba

Niñez y Juventud de Palomino

(1655-1678)

En campo de olivares que se deslizan sobre el Guadalquivir, hacia Montoro, está Bujalance. Pueblo de casas enjalbegadas y de altas torres, cuna de conquistadores de Indias y del extraordinario soldado-fraile que se llamó don Lucas Franco, de curiosas aventuras africanas. Bujalance, ahora, se acuerda de su nombre tan moro y se hace plantel de buena poesía andaluza, esto es, de excelente poesía española. Pero lo más dorado para este pueblo, cuyo nombre no es sino la lectura en aljamiado de una grafía cúfica y califal, es y será un asiento en el archivo parroquial de la Iglesia de la Asunción, que reza de esta suerte:

«En la Ciudad de Bujalance en primero día del mes de diciembre de mil y seis cientos y cincuenta y cinco años, yo el Id^o Pedro López Cabezuolo, Cura de la parroquial de dicha Ciudad, bauticé a ACISCLÓ ANTONIO hijo de Bernabé Palomino de Parra y de Catalina de Castro su mujer; fué, su padrino Don Antonio de Linares, Presbítero, vecino de dicha ciudad, advértele el parentesco que había contraído y lo firmó siendo testigos Francisco López de Almirón y Lorenzo Montañez, de que doy fe.—Id^o Pedro López Cabezuolo.—Rubricado». (1).

Esta partida de un bautismo ilustre, dada a conocer primeramente por Moya Casals (2), echaba por tierra la equivocada fecha consignada por Don Juan Agustín Ceán Bermúdez en su «Diccionario» (3), esto es, la de 1653. Ignoramos de donde la habría sacado este dilecto

amigo de Goya, pero no hay por qué culparle demasiado del yerro, pues que en siglos pasados no había gran respeto por la exactitud de años de vida. Para cualquiera a quien sean familiares los documentos de los archivos de protocolos resultarán frecuentes las menciones de testigos o comparecientes que dicen tener «sesenta años más o menos», «cerca de cincuenta años», y edades de semejante elasticidad. Es bien probable que algún documento en que alguien se expresase de parecida suerte respecto de Palomino llegase a manos de Ceán Bermúdez y origine la equivocación, ya dilucidada. Lo que sí creemos es que no habrá sido Palomino, siempre tan acucioso de exactitud, el que diera origen a la misma.

Otro extremo conviene deslindar. La partida arriba transcrita es de bautismo, y a este sacramento corresponde su fecha. Pero no era habitual en el siglo XVII que el bautismo se celebrase el día del nacimiento del niño, sino, en el mas pronto caso, al día siguiente. Nada nos ayuda en este problema el doble nombre impuesto al que había de ser gran pintor; pues Acisclo le vendría en devoción al Santo cordobés mientras Antonio se le impondría en deferencia al padrino presbítero. Y, sin otras fuentes de información, quedamos autorizados para suponer que la exacta fecha de nacimiento de Palomino debe corresponder a cualquiera de los dos días anteriores al del bautismo, el 29 o el 30 de noviembre.

Nada importante que añadir a los apellidos: Palomino, Parra y Castro pertenecen a la nómina característicamente andaluza, y aún cordobesa. Ha sido advertido que un cuarto apellido, Velasco, fué posteriormente muy utilizado por el artista sin que aparezca en este primer documento legal que es la partida de bautismo (7). Sería necesario un concienzudo sondeo en los archivos parroquiales de Bujalance para saber por qué rama, paterna o materna, podía tener Palomino algún derecho a su uso. Es bien posible que lo tuviera muy menguado, y hasta que no lo tuviera. Pero hemos de ser indulgentes con esta mínima vanidad de nuestro hombre en el siglo tan repleto de vanidades cual fué nuestro XVII. Pues era el apellido Velasco tan repleto de nobleza que lo había hecho famoso una popular, fanfarrona y descomedida catedral, trazada, más que en su honor, en su burla:

«Antes que Dios fuera Dios
Y los peñascos, peñascos,
los Quirós eran Quirós
y los Velascos, Velascos».

Irrita un tanto, en escrito que trata de ser biografía y elogio de Palomino, ignorar todo sobre su niñez, que es preciso imaginar tutelada por las torres, las casas blancas y los olivos de su Bujalance natal. E ignorar la fecha, al parecer temprana, en que su familia se movió a Córdoba, sin duda buscando vida más holgada y mejores posibilidades de instrucción y medro para Antonio. Las obtuvo en los estudios que siguió de gramática, jurisprudencia, filosofía, teología y cánones, disciplinas que importaron mucho menos en el moldeamiento cultural de Palomino que algo bastante más formativo. Nos referimos a la amplia base humanística, clásica, grecolatina, de que ya permanecería para siempre impregnado su espíritu. Criatura tan curiosa y amante del saber como fué Palomino aprende siempre. Siempre, sin duda, continuó enriqueciendo su acervo cultural. Pero la base de formación humanística, tan visible en sus escritos y pinturas, como otra base no menos enjundiosa, la que le proporcionó un profundo conocimiento de la Sagrada Escritura, parecen deberse a esa etapa de primera curiosidad servida por memoria virgen que es la adolescencia. Cuando fué gran pintor, reclamado por muchos ilustres puntos de España, no pudo tener tiempo y lugar sino para utilizar y sazonar lo aprendido en Córdoba. Entonces iba para clérigo. El prelado Don Francisco Alarcón y Garrubias le ordenó de menores, y aquí pudo haber terminado la carrera artística, nonnata, de Palomino, de no haber sentido, paralelamente a sus estudios teológicos, clásicos y humanísticos, la llamada del arte. Del arte de la pintura, para el que le iban a servir, en modo preciso, los estudios del seminario cordobés.

En 1672, cuando Palomino contaba diez y siete años, hacía cuatro que había fallecido Antonio del Castillo, el gran maestro de la escuela cordobesa. Cuarenta y nueve contaba de edad Antonio García Reinoso, y no menos de sesenta y uno Fray Juan del Santísimo Sacramento. La

escuela cordobesa iba de vencida, como le había ocurrido a la granadina tras la muerte de Alonso Cano. Año crítico éste de 1672 para la salud de la pintura cordobesa, es menester, no obstante, destacarlo aquí, porque, al marcar la visita de Valdés Leal a la ciudad de los califas, proporciona a Palomino su primera seguridad en sí mismo al encontrar aliento y apoyo en el magnífico barroco sevillano, Valdés Leal, «grandísimo dibujante, perspectivista, arquitecto y escultor... pasó a Córdoba por el año de 1672, donde yo, llevado de mi afición, aunque muchacho, le visité, y viendo algunos ligeros principios míos de aquella edad y que allí faltaba quien pudiese entonces darme la luz conveniente para mi adelantamiento, me dio algunos documentos para mi gobierno, que estimé y aprecié mucho, como de hombre verdaderamente erudito y práctico en la facultad». Aún más, admitió al joven Palomino a verle pintar: «Pintó en este tiempo diferentes cuadros para particulares... en que yo le ví pintar algunas veces, y de ordinario era en pie, porque gustaba de retirarse de cuando en cuando y volver prontamente a dar algunos golpes, y vuelta a retirarse...» (5). Nada menos que cincuenta y dos años después de estos hechos, los narra Palomino con agudeza y gratitud, y no podía ser de otro modo. Desde 1672, Palomino es pintor, e incluso ha merecido consideración por parte del famoso Valdés Leal. No olvidemos su dato respecto a la falta, en Córdoba, de quienes pudiesen darle «la luz conveniente». Palomino confirma la crisis de la escuela de su comarca.

Sin embargo, el segundo aliento lo recibe de un cordobés. Cordobés y amigo era Don Juan de Alfaro, pintor demasiado famoso en vida, pero muy escasamente estimado en la actualidad. El año 1675, habiendo envidiado Alfaro, que residía en Madrid, pasó a Córdoba. «Y en este tiempo, habiendo concurrido con él diferentes veces al autor de esta obra (que entonces era estudiante de Teología y principiante en la pintura)... (le) alentó mucho a que fuese a la Corte donde esperaba había de aprovechar, viendo algunas indicaciones, que favoreció más de lo justo, y ofreciéndole su amparo y protección en cuanto valiese, como lo hizo» (6). A todo esto, Palomino, ya con sus veinte años, aún se estimaba más como estudiante de teología que como aprendiz de pintura; pero ya era llegado el momento de elegir entre una y otra. Debemos imaginar

que solo la modestia le obliga a acentuar aquella condición de mero aprendiz, tanto más inverosímil cuanto que Valdés Leal, sabidamente orgulloso y mal sufridor de rivalidades, le había elogiado. Lo muy cierto es que Palomino no cuenta entre sus muchos haberes el de la precocidad. En efecto, nada menos arrebatado e improvisado, nada más pensado y comedido que su obra. Hasta en este aspecto se evidenciaba la rigurosa formación recibida. No pasó el rubicón de la pintura —rubicón que en este caso era el Guadalquivir— sino cuando las repetidas ofertas de Alfaro de protegerle en la Corte le proporcione la seguridad que todavía faltaba al joven bujalanceo.

Obtuvo esta seguridad íntima a los veintitrés años. El Almirante de Castilla, protector de Alfaro, cayó en desgracia y fué desterrado a Medina de Rioseco. Fué la ocasión buscada por el pintor para marchar a Córdoba a contraer segundas nupcias. Y, en lo que nos importa, a convencer a Palomino de la marcha a Madrid. «Para cuyo efecto le dió muy buenas cartas de recomendación, y algunas para que le dejasen acabar diferentes pinturas que él había comenzado, de que hizo el autor el debido aprecio» (7). Corría el año 1678.

Un año señaladamente desgraciado para España, éste de 1678, porque fué el de la funesta Paz de Nimera, infante comienzo del gobierno personal con que Don Juan José de Austria el bastardo de Felipe IV, recobala a su medio hermano, el desdichado Carlos II. Pero tanto para alegrías como para lamentos, Madrid continuaba siendo el centro indiscutido de la monarquía española.

(1).—Bujalance, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Libro 17 de Bautismos, folio 327 v.º

(2).—Moya Casals, Enrique, "El Magno Pintor del Emperador". Melilla, 1928, p. 17-8.

(3).—Cean Bermúdez, Juan Agustín, "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España", Madrid, 1800, IV, p. 29.

(4).—Moya Casals, p. 16.

(5).—Palomino, en la vida CLXXXIII.

(6).—Id. en la vida CLVII.

(7).—Id. idem.

Veinte años de Palomino en Madrid (1678-1698)

El Madrid al que arribaba en 1678 Antonio Palomino era la desconcertada capital de un imperio en liquidación, Ciudad ceremoniosa, puntillosa y etiquetera hasta la exageración, pero sin un maravedí, y el que hubiera, pesadamente administrado. Complicación burocrática sin cuento en el Alcázar y en cualquier organismo estatal. Mas pintores que en ningún otro momento de la historia madrileña, porque, aunque empobrecida la nación, la piedad real, aristocrática y hasta burguesa continuaba dotando iglesias y conventos, bien que mintiendo piedras, mármoles y bronce con tramoya decorativa. Pues no se buscaba duración, sino aspecto, de suerte que, con todo y ser muchos los pintores anclados en la Corte, para todos había ocupación. Un imperativo estético triunfante en toda la Europa Occidental, el del Barroco, admitía fácil exageración en aquel Madrid agotado, puesto que apenas se deseaba otra cosa que tramoya. Ya veremos como todos estos hechos ciertos, determinantes de buena parte de la carrera de Palomino, fueron domados y dignificados por éste.

Palomino llegaría a Madrid, repartiría las cartas que traía de Alfaro y comenzaría a frecuentar el trato de sus colegas, a convertirse en el archivo viviente de noticias que ya no dejaría de ser. Hecho fundamental en la biografía de nuestro hombre es el fallecimiento de su protector y amigo: En 1680 muere Don Juan de Alfaro y «dejó mandado en su testamento que acabase el autor de esta obra las pinturas que él dejaba comenzadas, que fué el retrato de Don José Iniguez de Abarca, Abad de Roncesvalles, en que sólo estaba hecha la cabeza, una Concepción de dos varas y media, para Don Lorenzo Delgado, vecino de Córdoba, que solo estaba en bosquejo, y no

de su mano, y un cuadro apaisado del Entierro de Cristo Señor Nuestro (cuyo Santísimo Cuerpo sólo estaba en bosquejo y lo demás ni aún dibujado) para la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Fuensanta, de dicha Ciudad; todo lo cual se ejecutó puntualmente» (1). A lo que se vé, la casi totalidad del trabajo corresponde a nuestro Palomino, y apenas puede hablarse de colaboración póstuma con Alfaro. Es lástima grande que ignoremos la suerte sufrida por estos tres cuadros, verdaderos incunables en la producción del artista.

Estos primeros años madrileños de Palomino fueron consagrados al estudio, ahora ya, seleccionado lo que le apetece y colmando las lagunas advertidas en su formación. En el prólogo del «Museo pictórico» narra al lector detalles interesantes sobre la conclusión de una magnífica preparación cultural. Llegaba de Córdoba ansioso de conocer obras soñadas y allí no existentes, como la «Perspectiva Práctica», de Viena, que se apresuró a estudiar en italiano. Halló dificultades en su comprensión en lo que atañía a la matemática, y se resolvió a cursarla «bajo la disciplina del reverendo padre Jacobo Kresa Maestro entonces de estas facultades en el Colegio Imperial de esta corte... De aquí pasé a ver otros muchos autores que tratan de la óptica demostrativa... y hallé con evidencia que esta facultad es indubitablemente la teórica de la pintura» (2). He aquí de qué manera tan sensata, y a no más que veinticinco años, Palomino se preocupaba de adquirir, por su cuenta, una disciplina eminentemente práctica que debía completar la cultura clásica, canónica y humanística recibida en los estudios cordobeses. Ocioso es ponderar cuanto le sirvieron estos conocimientos. En cuanto a utilización práctica, le convirtieron en el más precioso artífice de la perspectiva aplicada a la decoración pictórica: en el terreno teórico, le permitieron desarrollar su clara y limpia doctrina de bases de la pintura geométrica. A su tiempo veremos como ello le proporcionó una armónica teoría superior a la de cualquier tratadista español de la materia y comparable a las de los más ilustres italianos.

Junto a los problemas culturales, los humanos e individuales. Hemos de tocar aquí un punto de oscura cronología en la vida de Palomino, el que se relaciona con su matrimonio. Casó con Doña Catalina Bárbara Pérez

de Sierra, pero tenemos pocas noticias acerca de la familia de la esposa y sobre la fecha de la boda. En cuanto al primer problema, Oean nos dice era hija del enviado a los Cantones, con lo que parece aludir a cargo diplomático. Hay para pensar si esta dama tendría algún lazo familiar con el pintor Francisco Pérez Sierra, paje del Secretario de Asuntos Italianos Don Diego de la Torre. De Pérez Sierra, pintor que solo nos ha legado algún cuadro firmado, y no era de gran valor, hace Palomino una muy detallada biografía —la CCXVII— como de persona muy conocida, pero como ello es habitual en el gran historiador, no haremos hincapié en el dato. En cuanto a la fecha de la boda, ha de oscilar entre 1680, año de la llegada a Madrid, y 1687, ya que, al testar en 1690 Doña Catalina Bárbara, tenía ya dos hijos y estaba en cinta de una hija. Pero al no ser sabida la edad de los primeros vástagos, queda un amplio lapso cronológico entre 1680 y 1687 para situar el casamiento. Otros extremos biográficos difíciles, por ahora, de llevar a correcta fecha, son el del año en que Palomino recibió consideración de hidalguía por haber sido nombrado Alcalde del Consejo de la Mesta, y el del primer lugar de residencia madrileña. Quizás fuera la misma casa en que murió, de la calle del Reloj, tan próxima al Alcázar Real.

Este Alcázar, soñado por todos los pintores de España, era el talisman que había franqueado a no pocos de ellos las puertas de la fama. También se abrirían a Palomino, que tocaba ahora los resultados de su sólida preparación, y también, seguramente, de las cartas de presentación firmadas por Alfaro. El que pudiéramos llamar espaldarazo oficial tuvo lugar en 1686, con motivo de la decoración del techo de la galería del Clero del cuarto de la Reina. Pero oigamos a Palomino relatar su propia ventura: «...habiendo venido Claudio (Coello) para este efecto y trazado la arquitectura y adornos concernientes a la distribución de historias o casos de la fábula de Siquis y Cupido, que allí se executó; y deseando su Majestad que Claudio no hiciera falta a la continuación de la obra del Escorial, le preguntó: ¿De quién podía fiarse la ejecución de dicha pintura de la galería? Y entonces le debí yo que me prefiriese a muchos que, sin duda, lo merecían mejor. Y avisado de la orden de su Majestad por el Excelentísimo Señor Conde de Benavente (mi protec-

tor), fui a verme con Claudio, para tomar la orden; y en virtud de ella comenzamos los dos dicha obra, y habiendo pintado juntos algunas tareas al fresco, se marchó Claudio al Escorial, dexándome de orden del Rey la instrucción de todo lo que se había de executar en dicha galería» (3).

En el fragmento transcrito aparece una de las claves del rápido acceso al Alcázar de Palomino; la protección que le dispensaba el Conde de Benavente. No volveremos a tener noticias de tal favor, sustituido por otros afianzamientos más efectivos; uno, la buena amistad con el gran Claudio Coello, hasta que éste muriera en 1693; otro, los grados alcanzados en el real y débil ánimo de Carlos II, de que ya tendremos alguna prueba posterior. Por lo que se refiere a la pintura originaria de este progresivo triunfo, poco o nada sabemos, pues su autor no la comentó en la parte teórica del «Museo». Como es sabido, pereció cuando fué destruido por incendio el Alcázar en 1734.

Ahora, era necesario obtener rendimiento de aquella primera obra realizada para el Rey. En Noviembre de 1687, Palomino dirige un largo oficio a Palacio declarando que «... de quatro pintores q sirvieron a V. M. en la galería del cierzo del cuarto de la Reyna N.ª Sr.ª, los dos se hallan con el título de Pintores de V. M. y el uno está próximo a lograrlo, y sólo el suplicante q fué uno de ellos... se halla sin este honroso título». Le importaba mucho conseguirlo, y se apresura a enumerar sus méritos, explicando que «ha cursado en el colegio de S. Thomas de Córdoba las Artes y la Theología, en cuja demostración tuvo dos actos de conclusiones gales, circunstancia q podrá importar pª la elección y propiedad de fábulas e historias sagradas o humanas, geroglíficos y motes castellanos o latinos que puedan ofrecerse en las ocafes del Real servicio de V. M. y q podrá ser no se halle en muchos de su proffª...», todo lo cual no podía ser más cierto. Concluye Palomino la instancia ofreciéndose en calidad de pintor erudito, destreza en la que no podía aventajarle ninguno de sus compañeros. Sin embargo el nombramiento se hizo esperar; parece que estaba dispuesto y firmado desde el 23 de junio de 1688; pero no se le libró hasta el 30 de agosto de dicho año (4).

La segunda obra de carácter real ejecutada por Palomino tuvo efecto en uno de los breves momentos optimis-

tas del reinado de Carlos II. Viudo éste de María Luisa de Orleans, casó en 1690 con la deslumbradoramente bella María Ana de Neoburgo, que hacia su entrada triunfal en Madrid el 22 de Marzo. Palomino fué el encargado de ornamentar la plaza y fuente de la Villa con una más que profusa organización teatral, de que dá circunstanciada noticia en su libro (5); parece que se trataba de un gran arco sobre columnas de lapislázuli, adornado con oros, mármoles y broncees, todo ello coronado por un águila real y el retrato de la nueva Reina de España, aparte de grandísima cantidad de blasones, figuras simbólicas, tarjetas, lemas en verso, etc. Decoración muy del gusto de la época, en el más complicado y delirante barroco, pero contribuyendo a reafirmar el buen juicio que la fantasía de Palomino inspiraba a sus contemporáneos, garantizándole sucesivos encargos.

El mismo año de tan señalado éxito, Palomino sufría sinsabores familiares. Sin duda su esposa estaba enferma y acaso en peligro de muerte, cuando, el 28 de Diciem'bre, ambos otorgaron testamento mancomunado ante el notario Bernardo González Bretón, con el Conde de Benavente por testigo. Ya figuraban mencionados como herederos los dos hijos, Francisco Esteban e Isidro Antonio, más un póstumo de que se hallaba en cinta Doña Catalina Bárbara, y que había de ser la hija Rafaela. Al parecer este embarazo quizás difícil, era la causa del testamento, que no habría de tener efectividad por muerte de la esposa hasta 1712, y ello después de otro codicilo en dicho año.

En 1692 se registra la primera actuación de Palomino al servicio del Ayuntamiento madrileño. Se había concluido la obra del nuevo salón de sesiones del concejo, y el Corregidor Don Francisco Ronquillo y los Regidores Comisarios de obras del Ayuntamiento, convocaron concurso para la decoración del techo, recayendo la elección, el 19 de Enero, en el proyecto presentado por Palomino adjudicándosele el encargo con 9.000 reales de vellón. Por fortuna, aunque muy retocado, se conserva este hermoso techo, concebido y ejecutado antes de que la abrumadora fama de Lucas Jordán influyera de tan decisiva suerte sobre nuestro pintor. Representa a una hermosa matrona, simbolizando la Villa de Madrid, junto a un águila real y un león que sostiene los emblemas de la mo-

narque. Grupos de angelitos trasportan por los aires el escudo de la Villa, guirnaldas, laureles y palmas, y un medallón con la efigie de Carlos II, del que pende el Torcón (5). No solo se trataba de una pintura muy bella, en sencilla y clara alegoría, sino que serviría a su autor, cuatro años más tarde, para credencial con que asegurarse encargo de mayor importancia en el Ayuntamiento, cual sería la decoración de la Capilla.

En el mes de Mayo del dicho año 1692 llegó a Madrid, precedido de enormísima fama, el pintor napolitano Lucas Jordán. Practicaba éste una pintura complicada, de muchos estratos simbólicos y de cantidad grande de figuraciones de virtudes, pasiones, montes y ríos, personas sacras y mitológicas, etc., coincidiendo en buena parte con el barroco internacional, con el nacional y con el personal de Palomino, pero con organización harto más compleja, literaria, y exigidora de explicación para los profanos. Era inevitable la amistad cordialísima de ambos pintores. No sólo Palomino siguió con creciente atención todas las muchas varas cuadradas de fresco que iba pintando Jordán, sino que muy pronto fue admitido a frecuentar su taller, por disposición del Rey. Palomino se ufanaba mucho de ello, y lo narró así: «... habiendo mandado el Señor Carlos Segundo que ninguno entrase a ver pintar a Lucas, porque no le embarazasen, y sabiendo que yo había ido y obedecido su orden, luego que se me intimó, le debí tanto a su Majestad, que me envió a decir con Don Cristóbal de Ontañón que conmigo no se entendía la Orden, y así, que fuese cuando gustase» (6). No hay porqué maravillarse, luego de esta amistad con el internacionalmente famoso Lucas Jordán, de que Palomino incorporase a su propio estilo muchos de los principios del napolitano.

La primera ocasión que se le presentó para lucirlos fué la decoración del Hospital Real del Buen Suceso, o, por mejor decir, de su patio, empresa que detalla Palomino minuciosamente, pero que, habiendo desaparecido totalmente el edificio, no es fácil, imaginar (7). Había en tal patio fragmentos de antiguas pinturas, parece que alusivas al Emperador Carlos, y los comisarios de la obra del Hospital, Don Lucas de Reynalte y don Pedro de Arce, Caballero de la Orden de Santiago, encargaron a Palomino renovase totalmente la decoración; encargo que

cumplió de manera muy jordanesca, con la efigie del Emperador, símbolos de la Virtud, la Religión, la Magnanimidad, la Clemencia, la Liberalidad, el Ingenio y la Hermosura, más figuras de España y Nueva España, contrapuestas a otras encarnando al Turco, la Herejía, la Envidia y la Ignorancia. No hay referencia cronológica de otros trabajos de Palomino hasta los dos calesines que decoró en 1696 para Carlos II y Mariana de Neoburgo; pintó en ellos Don Antonio abundantes temas mitológicos, y, pese a la escasa trascendencia que ha gozado nunca la decoración de carruajes, debió quedar tan contento del resultado que no dejó de dedicarles un entero capítulo de su libro, (8).

Bastante más importante fué otra obra realizada en el mismo año de 1696. Los planes de renovación de la Casa Ayuntamiento tocaban a su fin, y se trataba, ahora, de decorar el antiguo oratorio, integrado por dos reducidas estancias situadas en el ángulo del edificio correspondiente al torreón de la calle Mayor y la Plaza de la Villa. Valió este importante encargo a Don Antonio Palomino, la suma de 18.000 reales de vellón, pagados en varios plazos. Lo representado en la pieza de la cabecera es, en la bóveda, la Asunción de la Virgen, y, en las pechinas, las cuatro virtudes; el Padre Eterno y la Inmaculada; la Visión del Apocalipsis por San Juan, el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, y, en medallones, los santos madrileños, San Isidro y Santa María de la Cabeza. En la pieza contigua, las Cuatro Padres Latinos, las Virtudes Teologales, escenas de la vida de San Isidro y de Santa María de la Cabeza, más los retratos, en medallones, de Felipe III, Felipe IV, Carlos II y su segunda esposa. Es uno de los más bellos conjuntos de nuestra pintura barroca, y estricta obra maestra de Palomino. Es de imaginar como luciría todo ello con el zócalo, ya desaparecido, de azulejería talaverana. Las propias pinturas elogiadas han sufrido dos restauraciones, quizás excesivas; una, en 1732, por Nicolás Zorrilla, otra en 1872, por Antonio Lanzuela (9). Tormo (10) atribuye a Palomino el gran cuadro de San Dámaso, no firmado, que se conserva en la sala adjunta, y que correspondería a este momento de trabajo de nuestro artista en el Ayuntamiento madrileño.

Al año siguiente, 1697. Palomino solicita de Palacio

ser nombrado Ayuda de la Furriera, cargo honorífico apetecible no por su función, sino por sus emolumentos. Velázquez lo había disfrutado. Otro tanto pretendieron Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Antonio Mayers y Luis Antonio de los Arcos, esposo de la celebrada escultora Luisa la Roldana. Sin embargo, el Bureo o jefatura administrativa del Alcázar decidió no proceder a nombramiento, por haber dos ayudas efectivos y cinco supernumerarios (11) Al año siguiente, 1698, se le conceden a Palomino los gajes debidos desde el monumento honorífico de 1690 en honor de María Ana de Neoburgo.

Clausuramos aquí otro periodo de la vida de Don Antonio Palomino. Fueron sus veinte años madrileños, consagrados al estudio, al trabajo, a la consecución de un estilo propio, a la dura lucha por el pan de su hogar, culminada felizmente por su acceso a obras tan ambicionables como las que hizo para el Rey y para la Villa. Veinte años bien fructíferos, en los que había contraído innumerables amistades y óptima opinión entre sus colegas los pintores, todo lo cual también tendría su provecho en el tomo III del «Museo Pictórico». Palomino había llegado en estos sus cuarenta y tres años de edad, a la plena hora del triunfo, y ya quedaban lejos los años de niñez en Bujalance y de adolescencia y juventud en Córdoba. Se le preparaban, en justísimo premio, las mayores empresas a que pueda aspirar un pintor amante de su oficio: la decoración de grandes y limpios espacios, la realización de obras casi sin medida, para poder verter también desmedidamente, su torrencial imaginación.

Había llegado, para Palomino, la hora del triunfador.

(1).—Palomino, en la vida CLVII.

(2).—Palomino, en el «Prólogo» al lector; p. 28 de la ed. Aguilar.

(3).—Palomino, en la vida CLXXXVI.

(4).—Sánchez Cantón. «Los pintores de cámara de los Reyes de España», en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1915, p. 206.

(5).—Palomino, Tomo II, libro IX, cap. IV.

(6).—Polentinos, «Datos históricos sobre la Casa Ayuntamiento de Madrid» en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1912, p. 247.

(7).—Palomino, en la vida CCXII.

(7).—Palomino, Tomo II, libro IX, cap. V.

(8).—Palomino, Tomo II, libro IX, cap. VI.

(9).—Polentinos, p. 246, Torno «Las Iglesias del Antiguo Madrid» Madrid, 1927, p. 148.

(10).—Torno, p. 149.

(11).—Sánchez Cantón, 206-7.

I V

Los años de triunfo y de ancianidad

(1699-1726)

No es hecho acostumbrado que el éxito y el triunfo vengan fácilmente a las manos de quien los merece. Bien merecidos los tenía Don Antonio Palomino luego de sus veinte años madrileños de estudio ahincado y de hermosas obras visibles y manifiestas para todos, desde el Rey hasta el más humilde vecino de la Villa de Madrid. Mas, aún así, para la consecución de todos los laureles que cuadraban a su merecimiento eran menester pequeños incidentes, sucesos y azares, que parecen llamar más al éxito que no el trabajo y el esfuerzo sumados en una misma, sola y honesta dirección.

El hecho feliz que marcó el más dorado triunfo de Palomino no se debía sino a lo mismo, a un puro azar. Hecho que merece ser relatado con algún detalle. En Valencia, una fiebre barroca estaba dando al traste con la lisa gótica de no pocos templos, fiebre que no perdonaría ni siquiera a la venerable catedral, otro importantísimo templo gótico, el de San Juan del Mercado, también conocido por el nombre de Los Santos Juanes, había visto renovado tanto su exterior como su interior, en éste con la innegable ventaja de haber unificado los tramos de bóveda central en una grandísima pero que, al serlo tanto, exigía forzosamente ser decorada. No parecía aparajar ello demasiado problema porque la Capilla de la Comunión, añadida a la misma iglesia en 1644, había sido ornamentada al fresco por el pintor, natural de Vinaroz y vecino de Valencia, Vicente Guilló, ayudado por su hermano Eugenio. En consecuencia, confiábase también la decoración de la gran bóveda central de la iglesia, si bien en tal tarea habría de sujetarse a un programa previo trazado por Don Vicente Victoria. Entre paréntesis, diremos que éste Don Vicente Victoria, nacido en Denia

en 1650, canónigo de Játiva, pintor —al menos titular— del Duque de Toscana, buen latinista y autor de bodegones al trompe l'oeil que Palomino recuerda con elogio, andaba muy lejos de ser hombre vulgar. El programa que redactó para la decoración propuesta era complicado, como todo lo de aquellos retorcidos últimos años del siglo XVII, bastando para crear cien mil problemas y confusiones a cualquier pintor del entonces que no se llamase Lucas Jordán o Antonio Palomino. Mas todavía, era una invitación al fracaso.

Posiblemente, lo comenzado por Guilló era bien chapurero, dando causa a que el clero valenciano llamase a Palomino para emitir dictamen. Queda un tanto oscuro si este asunto llegó lindamente a las manos de nuestro hombre o si hizo algo por pretenderlo. En cualquier caso, Palomino se traslada a Valencia, visita la Iglesia en 1697 y al año siguiente hace su informe, obra maestra de desparpajo. En él, comienza haciendo como que defiende a Guilló, pero afirmando a seguida que le faltan «el caudal del dibujo, invención y buena práctica tan indispensable para executar las ideas que se proponen los eruditos», ello antes de denunciar otros yerros como la defectuosa disposición de algunas figuras, su tamaño chico, y la inclusión de toques azules, verdes, rojos y dorados, al temple. Invoca en su apoyo, el llegar aquí, al Vasari, y, para mejor zurrar al pintor provinciano, también cita a Euclides, Pacheco, Vitrubio y León Bautista Alberti, todo lo cual, unido a diagramas geométricos y a buena copia de oportunos latinajos, forzosamente había de impresionar a los clérigos valencianos. El documento pasó a la Real Audiencia; el cabildo se querelló, a vista de la prueba, contra Guilló, y se rescindió el compromiso con éste otorgándole un subsidio de 4.816 libras, 13 sueldos y 4 maravedises. Lo cual no fué óbice para que, sin duda del disgusto, falleciera el pintor valenciano el 12 de agosto de 1693 (1).

Rápidas debieron ser, a la par que felices, las negociaciones con el nuevo decorador, quien no podía ser otro sino nuestro Palomino. El gusto de decir que no se había comprometido sino a pintar el presbiterio y a trazar el resto de la decoración, pero que «se empeñó de suerte aquella muy ilustre parroquia en que se continuase todo de su indigna mano; que valiéndose de la autoridad del

excelentísimo señor Don Alonso Pérez de Guzmán (Virrey y Capitán General entonces de aquel reino) consiguieron que Su Majestad... se lo mandase, con expresión de tenerle tan presente como si estuviera sirviendo por acá...» (2) No, querido Palomino; esto es excesivo para ser creído. No es admisible que se hicieran ascos por parte tuya a una de las más hermosas ocasiones de lucir destreza y facultades, de las que te sobraban.

Pues era la gran ocasión que buscaba nuestro hombre, forzosamente envidioso de los grandes ámbitos que acostumbraba a decorar Lucas Jordán. Por el entonces, ya la verbosidad barroca de Palomino se había enamorado de las perspectivas tumultuosas del napolitano, quien, mucho menos erudito, había recibido, complacidísimo, las sugerencias del de Bujalance para desarrollar maquinaciones de colores en El Escorial; ahora era la suya, y ahora podría hacer carne su idea esta, más que barroca, de que «los dos polos en que principalmente estriba el arte de la pintura son la perspectiva y la matemática». Realmente, todas las ideas, todas las sutilezas teológicas, todos los alardes de escorzo y de perspectiva, toda la infinita sapiencia pictórica de Antonio Palomino fueron aquí puestas a contribución. El resultado no pudo ser más espléndido, y claro está que superior a lo que hubiera realizado Vicente Guilló. Otra alabanza será más valiosa y decidida: Superior a lo logrado en nuestras tierras por Lucas Jordán. Este no tuvo que bregar sino con bóvedas anchas, y, cuando con lunetos, menos incisivos y cortantes del total que los de la iglesia valenciana. Pero tales lunetos, que pudieran parecer inconveniente, fueron aprovechados ingeniosamente por Palomino para articular su visión celeste del más imponente, espectacular y grato modo imaginable. En la parte del cañón de bóveda, los escorzos multiplicaban sus actitudes en varios planos, maravillosamente revueltos, pero siempre respondiendo a una lógica de visión respetada hasta en los menores detalles. Naturalmente, Palomino había opuesto demasiados reparos a lo comenzado por Guilló, y debía guardarse de cometer, no ya un fallo, sino todo cuanto se le pudiere aproximar. El espectador podría seguir difícilmente desde el suelo del templo toda la complicada iconografía propuesta por Don Vicente Victoria, pero el artista, convencido del valor de la misma, no ahorraría

los menores símbolos o emblemas. Quedó una perfecta gloria, tal y como acostumbran a imaginarla las gentes sencillas.

Considerable debió ser, en Valencia, la impresión causada por la decoración pictórica de los Santos Juanes. Palomino cumplió la proeza de realizarla en nada más que dos años, 1699 y 1700, cobrando la cantidad de cinco mil libras, más cuatrocientos para el ayudante albañil o estucador. En el último de los dichos años, sin perder de vista el pulso de Madrid, dirigió una instancia a la Corte solicitando «que para consuelo de esta ausencia se sirva hacerle merced S. M. de la plaza de Pintor de Cámara con la adjunta de furriera que quedó vacante por muerte de Claudio Coello y asta aora no se a probeido» (3). Pero el Bureo, siempre abrumado por los desconsiderados gastos y cargas que empobrecían el presupuesto, no accedió a lo rogado.

Realmente, no le eran necesarias a Palomino estas prebendas oficiales para vivir con toda holgura. Considerable había sido, a tenor de lo hecho, la paga por la decoración de la iglesia de los Santos Juanes, pero no obstó a un segundo encargo valenciano, el de la Capilla de los Desamparados, a decorar en 1701. Esta vez, la superficie en blanco era una cúpula semiovoidea, y el gran Palomino, cargado de lógica, desarrolla una serie de composiciones anulares y concéntricas, más oscuras de color según se van alejando del centro, con lo que éste quedaba realmente perforado de claridad, así como acentuada su verdadera altura. Siempre ha sido oblicuo el expediente pictórico del barroco el de ayudar a la arquitectura a acentuar sus veras proporciones y a extremar sus medidas; pero, en este caso de planta elíptica, no era menester recurrir a las enseñanzas de Jordán, porque ya en la iglesia de San Antonio de los Alemanes, de Madrid, la cúpula, de semejante traza, había sido decorada por Carroño y Francisco Ricci, cierto que rotunda en el manierismo. Acaso por tratarse de una estructura en cierto modo tradicional —tradicional en la arquitectura barroca—, Palomino no empleó aquí los gratos y acostumbrados recursos ornamentales que con tantísimo dominio dominaba. Y fué lástima porque hubiera añadido a dicha gracia a un esquema que no dejó de resaltar en cierto modo monótono.

No acaba aquí la etapa valenciana. Se confió a Palomino la decoración de la capilla parroquial de San Pedro, en la Catedral, donde desarrolló los temas obligados de la vida del Príncipe de los Apóstoles: San Pedro, liberado de la cárcel por un ángel; Jesús salvando a Pedro de las aguas; Martirio del Santo; San Pedro curando a un enfermo; San Pedro a los pies de Cristo; y arrepentimiento de San Pedro. Un cuadro de Palomino realizado para esta capilla, **La confesión**, ha desaparecido.

Los años valencianos debieron ser de los más felices de Palomino. Intimó con muchos artistas, pero muy singularmente con Juan Conchillos, el antiguo discípulo de Esteban March. Juntos hicieron Palomino y Conchillos numerosas excursiones, entre las que recordaba Don Antonio con singular gusto las realizadas a Villareal y a Sagunto, más otra —no dice a donde— en que voló la galera que transportaba a los amigos y a otras personas, suceso que sirvió a Conchillos para tema de un donoso y fidelísimo dibujo donde aparecían todos los protagonistas del incidente (4). Otros amigos de la etapa valenciana fueron Don Vicente Victoria y Dionisio Vidal, Palomino, muy bienhechor de sus discípulos, distinguió entre todos ellos a Vidal, dándole todo un entero plan para la decoración de la iglesia de San Nicolás de Bari, de Valencia. El plan dedicaba las figuraciones al Santo titular y a San Pedro Mártir, y, aunque de realización ajena, publicó Palomino en su libro (5). Vidal lo siguió fielmente, y, sin duda por gratitud, retrató a Palomino a la izquierda de la puerta principal, mientras él se autorretrataba a su lado, bien que también se ha supuesto que los retratos fueran mutuos y que el de Vidal lo trazase Palomino. En cualquiera de los dos casos, puede asegurarse que esta es la efigie más fidedigna que poseemos del gran bujalanceño. Un rostro enérgico e inteligente, adornado con bigote y mosca y enmarcado por gran caballera. Viste ropa negra, capa y gollilla, y aparece en actitud de señalar algo en un plano al joven Dionisio Vidal. Todo ello, para perfecta autenticación de la época barroquísima, y por si no nos bastaran las fechas, entre un gran toro y un carnoso angelote. Con estos símbolos se despedía el siglo XVII de sus fieles intérpretes.

Un nuevo siglo comenzaba, con otra dinastía, no sin que el cambio fuera anunciado con estruendos bélicos. Palomino volvió a un Madrid que había cambiado de reyes, a bien poca distancia de su casa. Volvía a sus amigos y colegas madrileños, más o menos rutinarios, más o menos isócronos con el momento. Volvía a ver a su respetado Lucas Jordán. Pero no todo continuaba como antes de la ida a Valencia; Palomino, entonces medianamente conocido, como no fuera en Madrid, era ya famoso en toda España. Y, al extenderse esta justísima fama, llegó hasta Granada y estuvo a punto de proponer una ocasión aún más cumplida y sensacional que la decoración de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Se trataba nada menos que de la hermosísima Catedral de Granada, y, precisamente, para su lugar más grandioso, la capilla mayor. Esta había sido engalanada por Alonso Cano con sus más nobles, claros y dulces lienzos, figurando **Los Siete Gozos de la Virgen**, contrastando con la cúpula, totalmente desnuda de decoración. Ahora bien, en 1702, acuerda el cabildo llamar a Lucas Jordán y Antonio Palomino para cubrir dicha cúpula con «una pintura de gloria», proyecto que quedó en suspenso (6).

Elo se debió, seguramente a la vuelta a Nápoles de Lucas Jordán, que Palomino sitúa el 8 de febrero de dicho 1702. ¿Se vino abajo el plan al quedarse sólo Palomino? No se puede afirmar, toda vez que consta que, en 1703, el rey le da licencia para ir a pintar en la catedral granadina (7). Luego hubo más que tanteos. Y, sobre todo, algo quedaba de positivo para nuestro hombre; el hecho de haber sido llamado desde Granada, situándole en el mismo plano de beligerancia que al racionero Alonso Cano; y el hecho, quizás más decisivo en su legítima vanidad, de haberle parangonado con el ultrafamoso Lucas Jordán, debieron complacerle en grado superlativo. Bastaba lo cual para compensar la decepción de haber podido realizar en la grandiosa cúpula de la catedral levantada por Diego de Siloe algo inmensamente bello e ingenioso. Pero Palomino, hombre de infinitos recursos, se consolaría pronto, acaso redactando su libro en alguna de sus tan medidas y sopesadas partes. No tenemos noticia suya hasta 1706, en que pide infructuosamente a Palacio una buena cantidad de gajes que se le debían de antiguo (8). Pero la hacienda real no parecía marchar

mejor ordenada en los nuevos tiempos de Felipe V que en los antiguos de Carlos II.

• Del año siguiente, 1707, si poseemos noticias, y de las más gloriosas para el gran artista. Este fué el año en que marchó a Salamanca a ejecutar una de sus más extraordinarias y perdurables obras, en toda justicia equiparable a la bóveda valenciana de los Santos Juanes. La obra en cuestión era el gran medio punto del coro de la iglesia de San Esteban, y siendo ésta de convento de dominicos, no se podía olvidar a pintor tan bien impuesto en teología como Don Antonio Palomino. De nuevo contaba nuestro artista con un majestuoso lienzo de muro para gozarse en repartirlo en líneas, planos y colores.

Holgaban en el presente caso los complicados problemas de perspectiva que Palomino se había complacido acumulando en el techo de los Santos Juanes y en la cúpula de los Desamparados, pero también había cabida para su gran labia de simbolismos, aún seguramente acrecentada por los dominicos. Dado el tema a desarrollar, **El triunfo de la Iglesia**, compréndese que Palomino se inclinara por un esquema ya consagrado y sobradamente conocido; el del propio asunto por Rubens (número 1.698 del Museo del Prado), también con cuádriga tirando de un carro arbitrario, también con matrona en él conducida, figurando a la Iglesia, pero tocada por Palomino con tiara papal, lo que resta femineidad a la figura. Y con muchísima más turbamulta de gentes que en Rubens, pues no siendo la composición rectangular sino piramidal, imponíase agregar personas divinas, apóstoles, justos, santos y mártires, en número excesivo pero resultando destacados por buena caracterización, sin duda porque los representó con arreglo a modelos tradicionales, Santo Tomás de Aquino y Santo Domingo de Guzmán. Muy hermosas, las figuras de las virtudes cardinales, subidas a la parte delantera de la carroza. Pues estamos hablando de las figuras más visibles; hay demasiadas en el medio punto para que el espectador se preocupe de seleccionar los fragmentos de primer término, cual las criaturas que, bajo las patas de los caballos, simbolizan ignorancia, error y herejía, o como los animales que, a la izquierda, y en el mismo plano, encarnan los pecados capitales. Escasa nuestra pintura de todo tiempo en buenos pintores animalistas, importa

ponderar la verdad con que aparecen el oso, el avestruz el pavo, el lobo, la cabra, el perro y la tortuga. Acaso no eran representadas las bestias con tanto cuidado desde las decoraciones de los Corral en Medina Rioseco, y acaso no volverían a serlo hasta los claros frescos de Juan Bautista Tiepolo en el Palacio Real de Madrid. Por lo demás, esta necesidad de seleccionar como mejores trozos los más próximos, es obligatoria en pintura como la del medio punto de San Esteban, en que las figuras se van achicando y desvaneciendo paulatinamente hasta la parte más alta. En cuanto a explicación de la simbología utilizada, no dejó Palomino de relatarla cumplidamente en su libro (9).

Tras el pasmo y sensación que forzosamente hubo de producir este soberbio acierto de la iglesia salmantina, faltan noticias del hombre de Bujalance hasta 1710; en tal año comunica al Rey «que para dote de una hija que casa tiene ofrecidos 500 ducos de lo que se le deve de sus gañes» (10), petición que no podía ser más justa y legítima, pero también negada por la desatinada administración palaciega. Esta hija sería Rafaela, nacida en 1691, y, a la sazón, de diecinueve años de edad. En 1712, uno de sus hijos —no se especifica si Francisco Esteban o Isidro Antonio— recibe el cargo de Teniente de Alcalde de Corte, y Palomino ruega que la media annata que con tal motivo se debía ingresar en el Tesoro sea descontada de los gañes que se le adeudan (11). Es verdaderamente enfadoso ir viendo, año tras año, como se van negando al gran artista unos haberes a los que tenía pleno derecho.

Lo que sí se le concedió en abril de 1712 fué una licencia de seis meses para trasladarse a Granada a realizar otra de sus decoraciones fundamentales, la de la cúpula de la capilla del Sagrario en la Cartuja. Había sido esta capilla ostentosisimamente decorada, de 1704 a 1720, por Francisco Hurtado Izquierdo con la más preciosa y variada combinación de mármoles de colores, y tan sólo faltaba para su perfección y polieromía la pintura de la cúpula. Aquí, Palomino, aún manteniendo esquemáticamente la ordenación concéntrica de la cúpula de los Desamparados, de Valencia, permite a todo elemento volar e invadir el espacio, acaso con perjuicio de las matemáticas tan caras a nuestro hombre. La idea desarrollada

es la de San Bruno sosteniendo la Custodia, más la Trinidad con acompañamiento de ángeles; Jesús, San Juan Bautista, Profetas, Patriarcas, Doctores de la Iglesia, y, en las cuatro pechinas, los Evangelistas. Idea toda ella prouijamente relatada por Palomino en su Museo (12). Ha de advertirse que así como la Capilla del Sagrario quedó adornada con esculturas de José Risueño y lienzos de nuestro Palomino (David y Abigail; Moisés circuncinando a sus hijos; Pasaje de la vida de David y David y Melquisedec), afirma Gallego Burín que la decoración de la cúpula se debe también a la colaboración del dicho Risueño (13). Hay que aceptar esta noticia que nada hace desmerecer a Palomino. Precisamente gustaba de ayudar a los artistas de provincias y colaborar con ellos sin un adarme de orgullo. En Granada, no sólo mantuvo la mejor relación con Risueño, sino que frecuentó la casa del gran escultor José de Mora, del que nos dice: «Yo le conocí y traté mucho a este artífice cuando estuve en Granada el año doce (a pintar la célebre capilla del Sagrario de aquella Santa Cartuja, esmero primoroso del dicho Don Francisco (Hurtado Izquierdo), y verdaderamente era hombre amable y muy caballeroso y honrador de los artífices, pacífico, honesto, casto y en todo linaje de virtud muy aprovechado, y me aseguraron que cuando mozo había sido lo mismo» (14). Obsérvese, siempre, el interés de Palomino para con sus compañeros. Los recuerdos que de Granada se le adhieren no son los de la Catedral o el palacio moro, sino los de un colega honrado y dulce, que había de morir en la demencia.

Aunque la licencia otorgada por Palacio a Don Antonio para pintar la cúpula de la Cartuja data de abril de 1712 y era por plazo de seis meses, con lo que hubiera concluido en noviembre, algo más debió demorarse nuestro pintor, toda vez que consta como a la vuelta a Madrid ya corría 1713, año en que vuelve a su amada ciudad de Córdoba, quizás también a su blanco y dorado Bujalance natal. Hay para imaginar el afecto y calor con que recibirían los cordobeses a su hermano ilustre, en aquel momento el más triunfante de los pintores españoles. Por lo demás, la visita de Palomino no fué desaprovechada, sino que sirvió para renovar totalmente las pinturas del retablo mayor de la Catedral. Este había sido proyectado en 1618 por el jesuita Alonso Matías, dando

lugar a la colocación de cinco grandes lienzos, (**Asunción de María, San, Pelayo, Santa Leocricia, San Acisclo y Santa Victoria**), los que acabó en 1645 el pintor de Jaén Cristóbal Vela Cabo. Pero no debían complacer mucho al Capítulo cordobés, ya que aprovechando la visita de su insigne Palomino, le hicieron repetir dichos cinco lienzos con los mismos temas y tamaños, sustituyendo a los del Jienés Vela. Del año anterior daban otros tres lienzos de Palomino (**Martirio de los Santos Acisclo y Victoria, Entrega de Córdoba a San Fernando, y Aparición del Arcángel San Rafael al venerable sacerdote Andrés de las Roelas**). (15). No hubiera sido normal que Córdoba, la ciudad de la juventud, los estudios y los primeros aprendizajes de Palomino, hubiera quedado huérfana de obras del más glorioso momento del magnífico artista.

La estancia en Córdoba no debió ser muy dilatada, pues consta que en septiembre de 1713 recibía permiso de quince días para trasladarse a la heredad de Don Juan de Goyeneche a pintar las pechinas de la iglesia (16); así es de escueto el documento, pero forzosamente ha de referirse a la iglesia del Nuevo Baztán, que precisamente acababa de construirse, como su total conjunto urbano, entre 1709 y 1713 por planos de Don José de Churriguera.

El 14 de febrero de 1713 falleció la primera reina de la dinastía borbónica, María Luisa de Saboya. Naturalmente, el cambio de dinastía no había variado tan radicalmente las costumbres como para desterrar el complicado ceremonial del siglo anterior, y las exequias de la joven reina saboyana conocieron la vieja pompa. Eran de rigor los aparatosos monumentos funerarios, y aunque esta vez Palomino no dirigió la erección de ninguno, se entretuvo en la redacción de unos «Jeroglíficos» en los que prolijamente da instrucciones para el caso, publicándolos en su libro inmortal (17). Es en todo trance y momento, cual este luctuoso, donde vemos la capacidad de Don Antonio Palomino para extraer, siempre, consecuencias y ocurrencias plásticas que lo dignifiquen.

Hacia 1716 parece conveniente situar otra decoración por Palomino, desgraciadamente perdida. En la iglesia madrileña de Antón Martín, luego parroquia del Salvador y de San Nicolás se añadió una capilla de Belén, construida por el arquitecto Gabriel Valenciano, discípulo de

Don José Churriguera, y esta capilla, concluida en el año 1716, había sido decorada con pinturas murales por Palomino. Poca documentación poseemos sobre tal obra. Nada más que la mención de los asuntos figurados: En la cúpula, se representaba La Trinidad; sobre el coro, La Anunciación; en la nave, el Nacimiento y la Epifanía; en las pechinas, los cuatro Evangelistas; y en la cabecera, La Asunción de la Virgen. (18). Imposibles de comentar estas desconocidas y perdidas pinturas, es necesario referirse en este lugar a otra decoración de la que, igualmente, tan sólo subsiste el recuerdo: Era el techo de la segunda antesacerstia de la actualmente Catedral de Madrid, en tiempo de Palomino, y cuando sus estudios de matemáticas con el Padre Jacobo Kresa, Colegio Imperial. Se representaba en este techo la Apoteosis de San Francisco Javier (19).

Nos encontramos, aquí, la más larga laguna cronológica en la vida ilustre cuyos anales vamos siguiendo, sin fallarnos apenas entre 1686 y 1716. Pero ahora aparece un lapso de años que debemos suponer dedicados, bien a la pintura en lienzo, bien a la redacción del libro glorioso, o quizás a ambos menesteres, pues no es dable sospechar inacción en trabajador tan consumado como nuestro Palomino. Reaparece su actividad en 1723, cuando recibe una licencia de quince días para marchar a Navalcarnero (20). Y, en fin, del mismo año data el último gran encargo de su vida, el de la Cartuja de Santa María del Paular, en la provincia de Madrid.

En las puertas ya de la setentena, Palomino acoge este encargo con cierta precaución, con alguna especie de recelo. No era acostumbrado lenguaje, en su inveterado empuje, el que emplea al comentar este encargo: «Habiendo, pues, en este presente año de 1723 determinado adornar de pinturas la célebre capilla del Sagrario del religioso y Real Monasterio de la Cartuja de Santa María del Paular, cuya eminente arquitectura es digno desempeño del esclarecido ingenio del insigne Arquitecto y Maestro mayor Don Francisco Hurtado Izquierdo, dejando en ella inmortalizado su nombre; se cometió este cuidado a mi inutilidad; y siendo la principal de sus cúpulas la del Sagrario... la cual estando ya ejecutada, aunque de mi indigna mano, ha parecido a los aficionados no desmerecía este lugar» (21). Estas expresiones inusitadas, mi in-

utilidad y mi indigna mano nos duelen. Parece que el maestro ya no confiaba en sus propias fuerzas. Y, sin embargo, la cúpula del Sagrario del Paular, canto de cisne del maestro, es una de sus más bellas y frescas invenciones, de las más libres, de las mejor imbuidas por el espíritu del nuevo siglo. En la cúpula aparece la Virgen rodeada de coros de santos y ángeles. Y, en el sagrario, asuntos del Antiguo Testamento y de la Eucaristía. Dos años duró la ejecución de estas pinturas; comenzadas en el verano de 1723, en 1724 consta una nueva licencia para la conclusión. En ésta fué ayudado por uno de sus hijos, según se desprende de la carta remitida por el gran artista al prior del Paular P. José de San Bruno, el 3 de septiembre de 1724: «Yo, padre reverendísimo, he tenido la desgracia de haber padecido algún quebranto en mi salud, pues al principio me asaltó la erisipela en la pierna derecha, y no bien convaléciente de ella me dieron unas tercianas que me dexaron muy mal parado, respecto de la cual, he llamado a mi hijo para que me ayude, y se han concluido las medallas de los dos medios puntos de las ventanas de la cúpula del Sagrario y vamos caminando con la cúpula grande de la Virgen, y a lo que parece, muy a gusto de esta santa comunidad, a quien procuraré complacer en todo lo que en mi corta suficiencia alcanzare». (22).

Aquí, la primera noticia de la enfermedad de Palomino. Realmente, y por fortuna, ésta había tardado en presentarse, al contrario de cuanto ha soñado acaecer a todos los pintores fresquistas, forzados a permanecer durante horas en lo alto de un andamio en posiciones generalmente fatigosas, y, lo que resulta más dañino, sufriendo la humedad del yeso fresco. Ya fué singular fortuna, que, tras tanta actividad de fresquista cual la suya, tardasen en manifestársele las dolencias propias del oficio.

De este mismo año 1724, antes de la referida dolencia, pues nos estamos retro trayendo al mes de mayo, Palomino interviene en asunto que rozaba de lleno su honra. El 29 de abril, el Fiscal del Consejo de Castilla don Francisco Velázquez Zapata, rogaba se nombrasen dos pintores para que informásemos sobre la abusiva y constante anomalía de que «personas sin práctica ni inteligencia» tasasen y justipreciasen pinturas, frecuentemente antiguas y con no menos frecuencia extraídas de España.

Prevención extraordinariamente sensata, cabeza de mil disposiciones al mismo tenor y con tan correcta intención, pero también perpetuamente incumplidas. Fueron entonces solicitados los informes de Don Antonio Palomino y de su compañero y amigo Teodoro Ardemans.

Palomino emite su informe el 8 de mayo. Se adhiere a lo censurado por el Fiscal del Consejo de Castilla y entiende que en lo que se refiere a la tasa y justiprecio de las pinturas «parece sería conveniente (salvo meliori) nombrar para ello a los que son y en adelante fueren pintores de S. M., respecto de que estos tienen ya la calificación de su inteligencia en el arte por el título que obtienen del Rey, y que con esto se le excusa al consejo el emvazado de nombrar cada día nuevos tasadores... Y también que si subciese que alguno de dichos Pintores del Rey no pueda acudir a dicha tassación por enfermedad u ocupación pueda el dicho nombrar o subrogar otro en su lugar aunque no lo sea este pintor del rey, pues en el ya concurre la aprobación de ser nombrado por sugeto experto de la facultad para satisfacción de su inteligencia... y no me parece ser menos digno de la suprema reflexión del Consejo el señalar un tanto por ciento para satisfacción de dichas tasaciones por excusar la tergiversación que en semejantes casos se ofrece...» En consecuencia, el 16 de mayo un auto de la Sala de Gobierno del Consejo nombraba tasadores oficiales de pinturas a Don Antonio Palomino y a Don Juan de Miranda, vedando que ningún otro pintor se entrometiera a tasar so pena de diez ducados de multa y diez días de cárcel por la primera vez de la trasgresión, doblándose la pena a la segunda y triplicándose a la tercera (23).

Pero es necesario reconocer que Palomino había llegado demasiado lejos al inspirar esta doctrina legal que lesionaba los intereses de tantos de sus compañeros. No menos que una veintena de ellos apoderaron a dos más, Jerónimo de Ezquerria e Isidro Francisco Rodríguez de Ribera, para que echasen abajo la ley mediante un razonado escrito. Palomino, cansado y enfermo, no contestó, a diferencia de Miranda, que insistió en mantener el monopolio de las tasas. El litigio fué resuelto el 8 de agosto, concediéndose la condición de tasadores a ocho de los pintores que habían firmado la protesta contra Palomino y Miranda.

Muy otros eran los cuidados que embargaban a nuestro Palomino, a la cabeza de todos su salud y la de su esposa, la cual falleció el 3 de abril de 1725, siendo enterrada en la bóveda de la Iglesia de la Venerable Orden Tercera, junto a la de San Francisco el Grande. Ya desprovisto de la compañía de Doña Catalina Bárbara, casada la hija Rafaela, y con vida independiente los hijos, demasiado cansado, anciano y enfermo para pensar en nuevas decoraciones, Don Antonio Palomino se resolvió a tomar el estado eclesiástico y recibir las órdenes mayores.

No duró mucho en su nuevo estado, quizás menos de un año, por que la muerte, que le había sido tan familiar cuando concertaba jeroglíficos y alegorías, vino a llamar a su puerta. El epílogo de una vida gloriosa, singular e increíblemente fecunda, se encierra en las duras líneas de esta partida de defunción:-

«184. D. Antonio Palomino y Velasco, Pres-
«bítero, Pintor de Cámara de su Magt Y Viudo
«de Doña Catalina Bárbara Pérez de Sierra, que
«vivía en la Calle del Relog, casas propias, mu-
«rió en doce de agosto de mil setecientos y vein-
«tiseis años, otorgaron sv testamento de manco-
«myn en veintiocho de Diciembre del año pasa-
«do de mil seiscientos y noventa, ante Bernardo
«González Bretón SS n.º Real y de los Rs Rs des-
«cargos, nombraron por testamentario el uno a
«los dichos y el otro a los dichos y ambos al
«exmº Sr. Conde de Benavente Dn Phelipe Há-
«vila y Dn Juan Miguel, Y por los herederos
«Dn Francisco Esteban, Dn Isidro Antonio Pa-
«lomino y Velasco sus dos hijos legitimos, Y al
«postumo o postuma de que dixo hallarse en
«cinta la Sra su mujer; mandaron se dijese
«por el alma de cada uno de los otorganfes cin-
«cuenta misas a tres Reales, Y despues se otor-
«garon de mancomvn cobdullo, en treinta de
«abril del año pasado de mil setecientos y Doce,
«ante Antonio de Casas SSnº Real, en el cual
«nombraron por sus testamentarios al Licº Don
«Pedro Romo Ortega, Abogado de los Reales
«Consejos, Dn Pedro de Arce Y Jorge su Yer-
«no Y Dnº Raphaela Palomino y Velasco, su hija

«lexítima, la cual declararon ser, de la que el
«testamento dixo hallarse en cinta, la referida
«su mujer; asimismo mandaron en el enterrar-
«se en la Bóveda de la Venerable Orden Terce-
«ra de San Francisco de esta Corte, donde
«llevó en público; pagó a la fábrica Diez Duca-
«dos». (24).

Hasta aquí los accidentes de una vida ilustre, que al no estar entre las relatadas por Palomino, difícilmente podrá acercarse a su gallarda simpatía, a su curiosidad, a su entusiasmo por todo lo relacionado con el arte. Razón tenía Don Francisco de Córdoba y Abogader cuando en el encabezamiento a su soneto que figura en el libro de Palomino, decíale que «solo podía ser panegirista Don Luis de Góngora, su compatriota; mas, al no ser ello posible ni darse otro Góngora redivivo, el poeta preguntaba al pintor en el mejor cuarteto de la dicha composición:

«Y si tu pluma, del pincel vencida,
cortésmente obligada pide indulto:
¿quién será, Antonio, el que celoso y culto,
dé a tus Obras la fama merecida?».

Pero esa fama ya quedaba perpetua y solidísima, bien sabida por cuantos nos hemos aproximado a los escritos de Palomino en busca de noticias y de doctrina. Por nuestra parte, no le faltará la justiciera y debida alabanza. Fué otra justicia la que faltó a nuestro artista, obligando a poner un tristísimo colofón a este capítulo. ¿Recuerda el lector las continuadas demandas de Palomino para que la administración de Palacio le saldase unos gajes? Pues bien, fallecido el insigne artista, su yerno se ve obligado a elevar otro memorial pidiendo el pago, porque —y esta es la nota desagradable— Palomino ha dejado muchas deudas y no hay con qué pagarlas (25). Anunciamos de preciso un comentario a esta inveterada costumbre española.

(1).—S. "La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino", en "Archivo de Arte Valenciano", 1915, p. 50.

- (2).—Palomino, Tomo II, libro IX, capítulo VIII.
 (3).—Sánchez Cantón, en "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 1915, p. 207.
 (4).—Palomino, en la vida CCXXIII.
 (5).—Palomino, Tomo II, libro IX, capítulo VII.
 (6).—Gallego Burín, Antonio, "Guía de Granada", Granada 1937, p. 525.
 (7).—Sánchez Cantón, en "Boletín...", p. 207.
 (8).—Ibidem.
 (9).—Palomino, Tomo II, libro IX, capítulo XI.
 (10).—Sánchez Cantón, en "Boletín...", p. 207.
 (11).—Ibidem.
 (12).—Palomino, Tomo II, Libro IX, Capítulo XII.
 (13).—Gallego Burín, "Guía de Granada", p. 634.
 (14).—Palomino, en la vida XXCVI.
 (15).—Aguilar, Rafael, "La obra de Palomino en la Catedral cordobesa", en "Bujalance, Feria 1955".
 (16).—Sánchez Cantón, en "Boletín...", p. 208.
 (17).—Palomino, Tomo II, libro IX, Capítulo XIII.
 (18).—Tormo, "Las Iglesias del Antiguo Madrid", p. 354.
 (19).—Tormo, p. 166.
 (20).—Sánchez Cantón, en "Boletín...", p. 208.
 (21).—Palomino, Tomo II, libro IX, capítulo XIV.
 (22).—Moya Casals, p. 119.
 (23).—Simón Díaz, José, "Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas", en "Archivo Español de Arte", 1947, p. 121.
 (24).—Transcrito por Moya Casals, p. 20-1.
 (25).—Sánchez Cantón, en "Boletín...", p. 207.

V

Los dos primeros Tomos de «El Museo Pictórico y Escala Optica» Teoría y Práctica

En la anterior semblanza biográfica hemos omitido deliberadamente algunas fechas, no solo importantes, sino plenamente fundamentales para la consideración de Palomino. Son aquellas que se refieren a la publicación de su inmortal libro «El Museo Pictórico y Escala Optica», impar monumento de erudición, alarde de conocimientos técnicos de la profesión de pintor, y, en una tercera parte que será objeto de ulterior comentario, cantera preciosa de toda suerte de datos sobre la historia de nuestra pintura.

En España no ha abundado esa grata especie de hombres dúpticamente dotados por la Naturaleza que son los pintores cultos. No solo no ha abundado; es que ha escaseado. Se objetará que al artista no es exigible otra misión que la de realizar su arte con la mayor calidad de belleza posible, y esto ya lo cumplió Palomino; pero, si paralelamente se arma de pluma, teoriza sobre su factura manual, proporciona las normas prácticas que él no ha obtenido sino mediante tradición verbal y costosos ensayos, que no con fácil y atenta lectura; y concluye por historiar su disciplina, entonces ese hombre se nos revela, mereciendo triple aplauso, como benemérito. Y todo ello, realizado por Palomino, conserva este aroma renacentista de tratado dogmático, porque nuestro hombre, no importa que actuando en el siglo XVIII, tenía vocación de tratadista del Renacimiento, de hombre de muchas facultades, de racional maestro de las artes, como Vignola, como Palladio, como León Bautista Alberti. Nunca una educación ha dado frutos tan completos, por lo

que se refiere a dogma estético, como la que recibiera Palomino en el Colegio de Santo Tomás de Córdoba.

De aquellos años mozos debieron quedarle, aparte su multiplicada y plural erudición, una soltura verbal, una facilidad de pluma, una afición pedagógica casi únicas en su siglo, difíciles de paridad en su gremio. Ciertamente, ese siglo, el XVIII, posea, de modo colectivo, un criterio harto lejano del Renacimiento, pero Palomino fué una feliz excepción de carácter barrocentista perdida en la ya novísima España de los Borbones.

La idea de su libro debió ser de gestación lenta. En primer lugar, «El Museo Pictórico» no es la primera publicación de Palomino, por lo tanto está reservado, cosa bien extraña, a su vena poética. En efecto, sabemos que en 1697 cinco octavas de su número fueron premiadas en el certamen poético dedicado «a la Gloriosa Asunción de María Santísima de Gracia, en la Iglesia de esta Orden de Granada» (1). Pero este escarceo aparte, la prioridad en la bibliografía del artista corresponde a un folletito, hoy extremadamente raro, titulado «Explicación de la idea que ha discurrido y executado en la pintura del presbiterio de la Iglesia Parroquial de San Juan del Mercado de Valencia Don Antonio Palomino», impreso en 1700 (2) y luego incorporado al libro fundamental. En cuanto a la historia de la gestación de éste, sabemos que en 1708 estaba concluso, datando de su 16 de mayo, la censura, y del 18 del propio mes y año, la licencia.

La razón por la que pese a estar ya concluidas estas facilidades no saliera de la estampa sino en 1715, la declara Palomino en su dedicatoria a la Reina Isabel Farnesio: «Muchos años ha, que guiado de un oculto destino, me dediqué a escribir de esta facultad, así por el amor que le tributé desde mis primeros años; como por ver lo poco que en el idioma español se halla impreso de sus más radicales fundamentos. Y algunos ha también que teniendo concluido este humilde trabajo, traté de sacarlo a luz; y nunca faltó algún incidente, que lo embarazase, ya por las turbaciones, que universalmente han afligido la Monarquía... y ya por algunas ausencias que me ha sido preciso hacer de esta Corte, a diferentes negocios de mi profesión...». Es decir, por una parte el general trastorno producido por la Guerra de Sucesión,

no liquidada hasta los tratados de Utrecht, de 1714 y 1715: por otra, los ya sabidos trabajos de autor en Valencia, Salamanca, Granada, y Córdoba. Al fin, en 1715 aparece el tomo primero del «Museo...» impreso en Madrid por Lucas Antonio de Bedmar (3), dedicado a Isabel Farnesio, según se ha dicho, y con bella lámina de portada grabada en Valencia por Rovira según dibujo de Palomino.

Hasta 1724 no salió el segundo volumen del libro, dedicado a Luis I en su fugacísimo reinado, e impreso en Madrid por la viuda de Juan García Infanzon (4). El grabado de la portada, una alegoría de las artes a la que unos cupidillos presentan retrato del breve monarca, es ya obra selecta del estupendo grabador Juan Bernabé Palomino, sobrino del artista, sobre el que trataremos en nuestro X capítulo. En este segundo volumen se incluye también el tercer tomo, el «Parnaso Español Laureado», provisto de portada independiente, también con pie de imprenta, pero abreviado.

Bien es de suponer con qué unánime aplauso fué recibido este libro, si imprescindible hoy día, mucho más al tiempo de su publicación. Muy pronto, el tercer tomo fué traducido al inglés y al francés, según ya puntualizaremos. La primera edición de toda la obra, hoy sumamente rara, exigió a fines del siglo otra, hermosamente impresa, con las mismas láminas, por la imprenta de Sancha en 1795-7, la edición para uso del neoclasicismo en boga.

Ya no la hubo, sino antológica, inserta por Sánchez Cantón en sus «Fuentes literarias para la Historia del Arte Español», (5) pero completa en la misma recopilación, y anotada, la parte de las «Vidas». Sin embargo, se hacía necesaria una reedición completa, y los últimos años han presenciado la aparición de nada menos que dos. Una, de tamaño monumental, sacada a luz por la Editorial Poseidon, de Buenos Aires, y otra, muy práctica y manejable de tamaño, con prólogo extractado de Ceán Bermúdez, publicada en 1947 por la Editorial Aguilar, de Madrid (6). Ello significa la clara evidencia y el obligado reconocimiento de que el libro fundamental de Palomino es bastante más que una curiosidad bibliográfica o una recopilación solo utilizable en el tiempo en que vió 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. Nos ocupamos aquí de las dos primeras partes, dejando la tercera para elogio más caliente y apasionado.

No, el pintor español no ha sido ser hombre de letras ni de teorías, sino trasmisor de experiencias seculares o sagaz y aprovechado aprendiz de otras nuevas, por nuevos países o por nuevos tiempos. Pero mucho antes del Renacimiento, que es el que realmente provee al artista de un espíritu analítico, se habían sucedido los manuales de teoría y práctica del arte, comenzando por un recetario del siglo XII, la «*Diversarium artium schedula*», del monje Teófilo. El «*Libro de arte*», de Cennino Cennini, ya trecentista, excede esta categoría de simple fórmula para traernos ya un aroma prerenaicentista, y, en el pleno Renacimiento se suceden los tratados rigurosos, abundantes en demostraciones geométricas, con despliegue de óptica y de otras partes de la física, procurando a toda costa convertir en ciencia racional todo aquello que en arte excediese, se adhiriese a lo puramente creador, a la inspiración personalísima del artista practicante. En 1584, el «*Tratado del arte de la pintura*», de Gian Paolo Lomazzo, ya con una orientación muy clara y sistemática, procura separar la práctica y la teoría del arte. Solo faltaba que, ya, en plenitud del tiempo en que se movía Palomino, Marco Boschini (1613-78) magnificase el color sobre el dibujo, dejando puerta abierta a toda audacia y desenvoltura, no ya barrocas sino post-barrocas; que Roger de Piles (1635-1709) procurase llevar principios cartesianos a la teoría y crítica de arte; y que, por lo que respecta a España, se considerase insuficiente, acaso por haber alcanzado el dictado de clásico, el «*Arte de la Pintura*», de Pacheco. A propósito, la extendida opinión de que Palomino no hiciera sino ampliar y poner al día el manual de Pacheco no puede sostenerse un día más. Precisamente hemos citado a dos autores, Lomazzo y Boschini, perfectamente familiares, tanto como pudiera serlo Pacheco, a Palomino. Y el público, que sin duda no conocía aquellos tratadistas, ya

estaba preparado, porque las ideas eran ondas extendidas a todo el Occidente europeo, con obligadas repercusiones en los espíritus selectos.

Por consiguiente, cuando Palomino emprendía la redacción de su libro, ya podía afirmarse que este era el exigido y necesitado por su tiempo, sin adelantos perceptibles, pero claro está que sin retrasos con respecto al momento. Y no era tan solo la enciclopedia teórica y práctica de nuestro Barroco, sino que incluía el dogmatismo renacentista que aquí, pese a no pocos nombres ilustres, nos había, realmente, faltado.

Asombra y suspende el ánimo pararse a considerar la crecida cantidad de autores familiares a Palomino según sus citas, las cuales podrán ser más o menos oportunas, pero jamás un mero pretexto para alardear de erudición. Lo que este nuestro hombre había leído, estudiado y bien digerido en sus nobles vigiliadas cordobesas y madrileñas permite obtener idea harto halagüeña de su formación, una de cuyas claves consistía en ser un consumado latinista. Parece que poseía una riquísima biblioteca, y decimos poseer, porque la abundancia y precisión de citas parece responder más a constante consulta de libros propios que a búsqueda en bibliotecas ajenas, algunas de las cuales, como la del Colegio Imperial, no dejaría de frecuentar. En el tomo I, libro II, capítulo X, párrafos IV a VIII de su libro, Palomino da una especie de bibliografía general de la disciplina, demostrando conocer bien, de los tratadistas españoles, a Caramuel, Pablo de Céspedes, Pacheco, Juan de Arle en su «*Varia Comensuración*», Gaspar Gutiérrez de los Ríos, Juan Alonso de Butrón, Vicente Carducho, Félix Lucio de Espinosa, y al P. Juan Ricci en su «*Pintura sabia*», de que Palomino solo pudo obtener doctrina mediante el manuscrito, no publicado hasta nuestros días (7). De los portugueses, a Fray Felipe de las Chagas. De italianos, prácticamente a todos, desde luego a los más importantes: Leonardo de Vinci, Zuccano, Lomazzo, Baisano, Balloni, Marco Boschini, Scanelli, Romano Alberti, etc... De los franceses, a Felibien, Jean Cousin, Bosc... En un apartado, el V, incluye a los tratadistas de varias nacionali-

dades que han redactado sus obras en latín. En cabeza, naturalmente, el gran León Bautista Alberti, y, a continuación, Francisco Junio, Juan Schefer —cuya «Ars Pingendi» fué uno de los modelos más concretos de Don Antonio Aciscelo—, Carlos Alonso de Presney, Luis de Montclosio, Juan Miguel Silos, Joaquín de Sandrart... No se olvidan en la relación los libros, importantísimos para la práctica barroca de Palomino, del jesuita Andrea Pozzo.

Pero todo esto, con ser considerable y precioso, no constituía sino la parte de biblioteca más usada y consultada, esos estantes necesariamente sobados un día y el siguiente para toda consulta y duda. Palomino tendría otros largos estantes en que se alineaban los autores clásicos —griegos y romanos—, cristianos, y renacentistas. He aquí un somero índice de esta hermosa biblioteca, deducido de las citas a pie de páginas de su libro:

Autores griegos: Aristóteles, Euclides; Filostrato, Herodoto, Estrabón, Esopo, Luciano de Samosata y Plutarco. **Autores latinos:** Virgilio, Horacio, Ovidio, Plinio el Viejo, Tito Livio, Cornelio Nepote, Valerio Máximo, Suetonio, Josefo, Silio Itálico, Cicerón, Marcial, Quintiliano. **Autores cristianos:** Ausonio, Apolinar Sidonio, Casiodoro, Tertuliano, San Agustín, San Ambrosio, San Basilio, San Clemente, San Dionisio, San Gregorio Nacianzeno, San Hilario, San Isidoro, San Juan Crisóstomo, San Pablo, Santo Tomás, y, naturalmente, el Antiguo y Nuevo Testamento, que Palomino parecía saber de corrido, lo cual no es extraño si recordamos sus estudios teológicos. Los cuales, igual que su probada ortodoxia, no le impiden mencionar a Erasmo de Rotterdam, que tan largo influjo alcanzó en los medios culturales españoles, ya vemos que hasta entrado el siglo XVIII. De autores eruditos, Palomino no solo conocía los ya citados en los dichos párrafos del indicado libro II, capítulo X de su primer tomo, sino, naturalmente, a Vignola y sus comentaristas, Serlio, Scamozzi, Vasari, Van Mander, y Fray Lorenzo de San Nicolás, el inventor de las cúpulas castizas madrileñas con entramado de madera. El plural saber de Palomino se extiende a muchas más disciplinas; ha leído, por lo que se refiere a leyes, las «Pandectas», y «Novelas» de Justiniano, y la hispana «Nueva Recopilación». En historia, aparte los clásicos, maneja las obras del Padre Juan de Mariana, de Ambrosio de Morales y de Don An-

tonio de Solís, ello sin contar otros historiadores menos conocidos. En anatomía, el libro clásico del Doctor Valverde ilustrado por Gaspar Becerra. En suma, Palomino no flaqueaba en ninguna materia de las que pudieran abrillantar su libro. Y, si como creemos, poseía todas o la mayor parte de las obras de los autores que menciona, su biblioteca era de una riqueza poco común en el siglo, totalmente desacostumbrada entre sus colegas los pintores. Los descendientes de Palomino se encargarían, según es usual, de esparcirla a los cuatro vientos, hasta que de ella no quedase rastro.

Esta erudición, una consumada práctica de la pintura, una habilidad manual de primer orden y un grato estilo literario, apretado de prosa y suelto de vocablo, eran los materiales precisos para la elaboración del «Museo Pictórico» y para su consiguiente éxito. También era imprescindible, dada la heterogeneidad de las materias a tratar, un disciplinado orden de temas, yendo de lo general a lo particular, desde el origen divino atribuido a la pintura hasta la receta práctica para la preparación del albayalde o del cardenillo. Entre los principios de especie teológica y filosófica y los conocimientos de la índole más práctica y codiciada en los talleres y obradores de pintor, todo un torrencial marinar de noticias, preceptos, ordenanzas, teoremas, consejos, reglas y cuanta doctrina sobre asunto artístico pudiera ser apetecida en los comienzos del siglo XVIII. Un ligero repaso y comentario al contenido del libro de Palomino no hará sino confirmarlo cumplidamente.

Don Antonio divide su tomo primero en tres libros, cada uno de los cuales engloba las materias dirigidas: 1) al aficionado; 2) al curioso; y 3), al diligente. Esta primera parte, «El aficionado», es el más general y metafísico, tratando de los preanuncios de la pintura en las obras divinas, del origen de la pintura y sus primeros inventores, trayendo al efecto, en su mayoría, opiniones aducidas por clásicos; composición metafísica y física de la pintura; división de la pintura en sus especies, entre las cuales integra el autor el tapiz, el mosaico, la taracea y la vidriera; entra más concretamente en materia al ha-

blar de la pintura colorida y sus clases, y concluye con la que llama composición integral de la pintura; los capítulos dedicados a esta parte son de lo más barroco del libro de Palomino, ya que tanta beligerancia concede a fenómenos físicos, cual el de la luz, como a otros puramente literarios, como el emblema, el jeroglífico y la empresa. No podía dejar Palomino de definirlos y comentarios, ya que tanto y tan importante papel jugaban en el intenso simbolismo de su pintura, particularmente en su matiz cortesano.

El libro segundo, «El curioso», comienza con largas digresiones probando cómo la pintura es arte liberal, noble, de origen divino y exenta de cualquier censo que pudiera pesar sobre las llamadas artes mecánicas. No iban descaminadas estas páginas, ni obedecían a puro capricho, ni son pegadizas a la doctrina general de la pintura. Palomino no podía olvidar el largo, ruidoso y enconado pleito que había durado casi exactamente un siglo, todo el XVII, desde la repulsa de Domenico Greco al alcabaleiro de Illescas hasta el pleito «dicho del soldado», no resuelto en el momento en que Palomino escribía. El cogollo de la cuestión era la negativa de los pintores a pagar la alcabala exigida a los oficios manuales. La enojosa cuestión había motivado que Don Juan de Alfaro, el maestro de Palomino, renunciase al ejercicio de la pintura durante varios años. El pleito, no totalmente resuelto hasta 1754, ya en tiempos de la Academia de San Fernando, era, pues actualísimo en vida de Don Antonio (8). De aquí su argumentación legal sobre la debida ingenuidad de su arte, el canto de sus excelencias, sus encomios como «libro abierto, escritura silenciosa, idioma universal y lenguaje angélico»: la relación de los pintores que han recibido de monarcas o príncipes, sea honores, sea estimación singular, sean títulos. Aún se añade una relación de los «Repetidos testimonios del cielo en abono de la pintura y del culto de las sagradas imágenes», completado con donosas anécdotas y peregrinas noticias sobre los prodigios de la naturaleza en abono de la pintura. Bien puede asegurarse que toda la exposición de hechos de este segundo libro, como su intención y razonamientos, respondían a una causa a que eran totalmente parciales todos los pintores del tiempo: la abolición de impuestos y alcabalas. Bien puede asegurarse que los colegas de Palomino le

agradecieron mil veces más estas páginas, favorecedoras de unos derechos gremiales perpetuamente lesionados, que otras que hoy a nuestros ojos desapasionados parecen de valor mucho más considerable.

El tercer libro del primer tomo, «El diligente», se subtítulo «Teórica de la pintura». Aquí, las abstracciones y alegatos del libro anterior dan paso a definiciones y problemas de geometría práctica conducentes a una limpia doctrina de la proyección escenográfica. Siguen importantes demostraciones en torno a la luz y el color, y acaba el libro con más proposiciones de orden geométrico.

La práctica es materia que llena el entero tomo II de «El Museo pictórico». Los capítulos siguen numeración correlativa con el tomo anterior y se titulan de parecido tenor. El libro cuarto, «El principiante», comienza con juiciosos consejos de pedagogía, a los que siguen principios de anatomía y de escorzo del cuerpo humano. Ya más especializado es el libro V, «El copiante», con numerosas reglas sobre los colores, imprimaciones, preparado de telas y tablas, y pinturas de paños, paisajes, flores y frutas. Ya nos encontramos dentro de una activa academia, ya nos parece estar oyendo a Palomino como advierte de viva voz a sus discípulos —Simó, Vidal, Delgado, etc.—, todas las menudas sapiencias de un taller, que continúan en el libro sexto, «El aprovechado», con instrucciones para la factura de retratos y composiciones, con doctrina sobre órdenes arquitectónicos y reglas para la pintura al temple.

Como se ve, Palomino va siguiendo un método graduado en la educación de su ideal discípulo. Este ha llegado ya a un grado superior, correspondiente al libro séptimo, el del «Inventor», donde se enseñan precisiones de maestro y se formula el honrado principio de la obligatoria autocrítica. No es posible pasar de largo este libro sin destacar, en su capítulo III, el buen juicio de Palomino al establecer la distinción entre lo desnuado y lo deshonesto o lascivo, dejando inmejorable prueba de la limpieza de su espíritu, totalmente desaprobador de mogigaterías (9). En fin, creyendo suficientemente acreedor a su discípulo, le instruye sobre la pintura al fresco, sobre cuya técnica provee de preciosos detalles. En el libro VIII, «El práctico», pone en guardia contra el manierismo y

procede a resolver problemas complicados, cuales los referentes a pintura en cúpulas y superficies cóncavas y la delineación de altares y teatros. El más alto grado del pintor, «El perfecto», correspondiente al libro IX, comienza dando reglas críticas y compositivas. Siguen los capítulos, ya comentados, en que Palomino desarrolla las ideas y argumentos llevados a cabo en sus decoraciones al fresco, y concluye el tomo con un recetario práctico. Lo que sigue a continuación es «El Parnaso Español Pintoresco Laureado».

Ha sido a mediados del siglo XX cuando hemos visto el libro de Palomino en el estudio de pintores honrados, deseosos, no importa que haciendo pintura novecentista, la que cumple a nuestro tiempo, de obrar y construir sus cuadros con ayuda de una técnica secular y rigurosa. Se garantiza la verdad del hecho. Y, al ser cierto en años poco anteriores y posteriores al de 1950, ocurre pensar qué no habrá sido durante los dos siglos anteriores, desde que se publicaran ambas partes en 1715 y 1724. Hay razón para creer que el libro más útil para un pintor, desde entonces hasta hoy, y claro está que en lo futuro, fué, es, y será «El Museo Pictórico».

¿Tan sólo útil para pintores? No, ciertamente. Bien que con entera independencia de las «Vidas» que lo continúan, lo hasta ahora comentado contiene multitud de noticias sobre artistas, clave de procedimientos de la pintura barroca, relaciones documentales tan ricas de noticias como la que historia aquel famoso pleito entre pintores y alcabaleros... Y, en cantidad y agudeza notables, datos de los que no abundan en libro de semejante género, ni en el de Pacheco ni en el de Carducho. Realmente, Palomino los superaba en muchísimos quilates de erudición, de buen tino y recto juicio, de exactitud, de probidad científica. No hay censura para los dos ilustres predecesores, actuantes, uno medio siglo largo, otro casi un siglo antes, con información forzosamente menor. Sí, pero también faltos de ese entusiasmo que Palomino gustó de comunicar a todo cuanto tocaba.

En efecto, pocos pintores españoles han mostrado ese ardor por cuanto significase arte, pintando, escribiendo, trazando, edificando teoría, ensartando biografías saturadas de crítica y de historia. Hay en nuestro arte una

desgraciada constante, confirmada por todos los siglos, en ningún modo excluido el actual; es la del artista que raramente escribe, no digamos ya para sentar las bases de una teoría, sino ni siquiera para redactar algo que él sólo puede hacer, su autobiografía. Y se objetará que ésto es precisamente lo que Palomino dejó de escribir pero no es cierto sino a medias. Precisamente, entresacadas de su libro van en el presente muchas noticias que solo él ha proporcionado, y que convenientemente ensambadas dan lo más enjundioso de su vida entusiasta. Y es necesario insistir sobre lo excepcional que resulta hallar en nuestro censo de pintores uno que es escritor —¿y qué óptimo, que claro y buen estilista nutrido en las letras del Siglo de Oro!—, y que siente el prurito de alocacionar, y de mantener perpétuamente abierta su academia de Bellas Artes. Dos siglos y cuarto llevan los practicantes del arte bebiendo en esta limpia fuente.

Era menester dejar para final de este apartado una consideración cuyos antecedentes quedan expuestos, pero que no puede ser consignada sino con buena dosis de tristeza. La de que si nos preguntamos por la categoría del libro de Palomino dentro del concierto universal de los de su especie, es, desde luego, bien estimable; pero, en el catálogo de preceptiva e historia artística de España, es sencillamente único. Y este elogio ha de establecerse con dolor, porque después de Don Antonio Palomino ya no hubo nadie que siguiese sus huellas. Gean Bermúdez le saqué en la parte correspondiente a las «Vidas», pero el ejemplo del «Museo Pictórico» nunca fué seguido. Quizás se consideró esfuerzo tan definitivo que fuera imposible mejorarlo, y mucha parte de verdad hay en ello.

Así, la teoría y práctica de Palomino continúan teniendo en nuestro siglo la vigencia y peso y calidad que gozaban en el primer tercio del XVIII. Y se hizo verdad el deseo de su colega Clemente de Torres cuando al comienzo del tomo II declaraba su deseo al pintor tratadista:

«La fama, ilustre Antonio, te corone por sabio, por amable y por clemente, y en sucesivos lustros te eslabone edad feliz en ara reverente: pues a el olvido, vida le antepone tu pincel docto, Apeles elocuente».

Versos muy mediocres, sin duda. Pero que intuyeron la celebridad sin plazo ni término, sin altibajos ni languideces, destinada a premiar el esfuerzo, el estudio y el entusiasmo de un hombre natural de Bujalance, en tierras de Córdoba.

- (1).—O. (rosco), D. (faz), E. (milio), "Unas octavas de Palomino", en "Cuadernos de Arte", de Granada, 1936, II, p. 351. Las tales octavas son mediocres, como puede verse por la primera:
- "Sagrada imagen, copia peregrina,
Llena de asombros, de prodigios llena,
Remedio celestial, fiel medicina,
Alivio universal de toda pena:
Como a sumar tus glorias se avezina
Pluma que está de temeraria agena?
Si aún el tronco sin forma ni albedrío
Vida introduxo en un cadáver frío."

El curioso, consiguiente vejamen dirigido al pintor-poeta no deja de tener gracia:

"...dizen que en Nuestra Señora de Atocha tiene muchos lienços, y que cada uno es un milagro, por lo mal pintados que estan, aunque entre ellos hay un lienço en que está pintado al olio un muerto, con tanta viveza que no le falta si no hablar."

- (2).—Valencia, Imprenta de Francisco Mestre, 1700. Un volumen en cuarto, de diez hojas, con láminas. Lo cita el Conde de la Viñaza, "Adiciones al Diccionario... de... Cean Bermúdez", Madrid, 1889-94, III.
- (3).—Un volumen de 16 hojas, 305 páginas, 9 de índices, de términos prácticos, 4 láminas de dibujos geométricos, 14 hojas de "Índice de cosas notables".
- (4).—Un volumen de 14 hojas, 498 páginas, 9 de índices, 13 láminas.
- (5).—Sánchez Cantón, Francisco Javier, "Fuente literarias para la Historia del Arte Español", vol. III, Madrid, 1934, p. 145 y siguientes.
- (6).—Un vol. de 1 lámina, XXXVI, 1.222 páginas.
- (7).—Por Tormo, Gusi y Lafuente, "La vida y obra de Fray Juan Ricci", Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1930.
- (8).—Son constantes las alusiones a este pleito en los escritos de todo el siglo XVII concernientes a pintores. Una relación completísima del largo litigio es la de Lafuente Ferrari, En-

rique, "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura", en "Archivo Español de Arte", 1944, p. 77-103.

Sobre la actitud de Don Juan de Alfaro relativa a este pleito, es bien explícito Palomino, en la vida CLVII: "Y porque en este tiempo quisieron gravar al Arte de la Pintura con el repartimiento de un montado... tuvo forma nuestro Alfaro de irse a ser Administrador de Rentas Reales... por librarse de las extorsiones de los Ministros Reales con dicho motivo. Y este debió ser el que tuvo para desdenarse (según decían) del nombre de pintor; pues sucedió muchas veces ir a preguntar a su casa si vivía allí un pintor y respondían que no... Y aún me dijo a mí que ahora ya se podía preciar de pintor en Madrid cualquiera hombre honrado; pero que antes era cosa indigna".

- (9).—"Y así quisiera yo que se hiciese la debida reflexión sobre este punto, distinguiendo entre lo desnudo y lo lascivo o deshonesto, que es a lo que directamente mira el edicto del expurgatorio; pero, en mi corto juicio, bien puede estar una figura desnuda, y no estar deshonesta".

V I

La tercera parte de «El Museo Pictórico y Escala Optica»

El libro de las Vidas

Pocas líneas tan gustosas de enhebrar para el que suscribe como las que aquí comienzan. Comentar un libro manejado miles y miles de veces, hasta que muchos de los párrafos se graban en la memoria; elogiar un texto que excede de la pura prosa didáctica para reclamar con absoluta razón el dictado de clásico en la mejor categoría del manejo de la lengua castellana; poder señalar la extremada bondad de un volumen con total sinceridad y voleado corazón, todo esto, decimos, no es trabajo, sino placer; no tampoco justicia, sino mínima gratitud. Porque para todos cuantos trabajamos en la documentación, valoración y exaltación del arte español, «El Parnaso Español Pintoresco Laureado» es algo así como un abecedario al que es preciso recurrir en el primer balbuceo e ingreso en tales estudios, pero al que no se puede abandonar de la mano nunca más. Naturalmente, la alabanza no puede ser tan sólo nuestra. Expresa o tácita, queda en toda especie de bibliografía alrededor de la pintura española. Pruebe el lector a ojear los índices alfabéticos de cualquier revista dedicada al Arte Español y se admirará de las copiosas citas a Palomino, y, concretamente, a esta tercera parte de su obra literaria. No es posible hallar en la copiosa producción didáctica en lengua castellana un libro de utilidad tal que no conozca el paso de los años ni de los siglos. Pero suspendamos este obligatorio y reconocido elogio para pasar a puntos más concretos.

El propósito de Palomino de publicar este florilegio de vidas parece ser idea vieja en él. Desde luego, anterior

a la publicación, en 1715, del volumen primero del «Museo Pictórico», ya que en el libro II, capítulo IX, sobre «Estimación de la Pintura y sus profesores en los siglos pasados», dice, refiriéndose a los pintores de Cámara: «... espero en Dios sacar a la luz pública sus vidas especialmente de los que han florecido en España», donde se extenderá la pluma hasta donde alcance la noticia; porque miro en esta parte nuestra nación tácitamente reprendida de los extranjeros, que tan diligentes han sido en perpetuar la memoria de sus compatriotas, no sólo con las diligencias de la pluma, sino con las puntualidades de la estampa».

La censura era bien justa. Determinados fragmentos de Pablo de Céspedes, los «Discursos apologéticos» de Juan de Butrón, partes muy espigadas de los «Diálogos de la pintura» de Vicente Carducho, ni siquiera las noticias tan anárquicas insertas por Pacheco en su «Arte de la «Pintura», ¿componían, acaso, la información deseable sobre nuestras viejas glorias? Palomino, tan perfectamente enterado de la bibliografía extranjera, no podía desconocer los extraordinarios beneficios en orden a conocimiento y emulación que había reportado a Italia Giorgio Vasari con la publicación de sus «Vidas de pintores, escultores y arquitectos». Que la laguna era bien notada en España lo demuestra un manuscrito en buena parte utilizado por Palomino, pero no publicado hasta fecha reciente (1). Nos referimos al «Epilogo y nomenclatura de algunos artifices», redactado entre 1656 y 1659 por el leonés Lázaro Díaz del Valle, Cronista del Rey. Otras fuentes aprovechadas por Palomino sería la biografía de Velázquez, escrita por Don Juan de Alfaro, cedida a Don Antonio y hoy perdida; el manuscrito de Don Francisco Solís «Vidas de algunos pintores españoles que han sobresalido en las tres artes de Pintura, Escultura y Arquitectura»; y algunos otros manuscritos menores. Sin embargo, todo ello queda muy por bajo de otras fuentes harto más vivas, decidoras y expresivas, cuales eran el conocimiento de visu de cuadros y esculturas; el trato directo con los artistas conocidos a lo largo de medio siglo largo; y, respecto de los ya difuntos, una tradición cercana y vivaz, a la que todavía no se habían adherido leyendas, interpolaciones, confusiones y otros accidentes mixtificadores de la verdad histórica. Estos eran los medios de que dispo-

nia Palomino para su empresa; medios singularmente honrados, que no podían proporcionar otro resultado que el felicísimo obtenido.

Ya se habló de la primera edición, de 1725, y de la segunda, de 1795-7. Pero «El Parnaso...» poseía vida propia e independiente del resto de la obra, con lo que mereció, en 1739, una edición resumida en idioma inglés, publicada en Londres. A esta siguió una versión castellana del mismo resumen, publicada en 1744, (2); en 1746 se imprime, asimismo en Londres un raro libro a nombre de Palomino y de Fray Francisco de los Santos, historiador del Escorial (3), porque de los dos se tomaban las noticias; y en 1749 aparece en París un extracto más; aún otro en 1762, compendiado por D'Argenville (4). Según va pasando el tiempo, las riquísimas noticias que hacen rebozar de interés el libro de Palomino se comienzan utilizando, pero ya sin observar la honradez de declararlo. En esta categoría situamos las ediciones, en 1782 y 1787, de «Anecdotes of Eminent Painters in Spain during the sixteenth and seventeenth century», de Richard Cumberland, Y no es posible omitir aquí el nombre de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez; su «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España», Madrid, 1800, es obra benemérita, pero más que por ninguna otra razón, por el hecho de haber papeleteado concienzudamente el «Viaje» de Don Antonio Ponz, llevando las papeletas de las obras de pintura y escultura a fichas biográficas de los artistas, generalmente, sin añadir demasiado a lo dicho por Palomino, pero claro está que con falta de la gracia que sobraba al hombre de Bujalance.

Después de 1800, se pierde la cuenta. Todos, absolutamente todos los que han elaborado Historia del Arte Español, repetimos, han y hemos tenido que expollar largamente el incomparable arsenal de datos, fechas, dichos, etc., del gran Don Antonio. Este libro viene a ser como de horas, como breviario, para todo el que deseé conocer la verdadera trama humana de la pintura española del siglo XVII y de los comienzos del XVIII. El cuadro en sí, quede en su primitiva iglesia, en el Museo del Prado o en cualquier colección extranjera; la documentación conservada en torno suyo; y el aparato crítico novecentista nos enseñan sobre el artista creador muchas menos co-

sas de las que nos dice Palomino. Porque no ha de olvidarse que el suyo no es libro sobre historia del arte, sino sobre historia de los artistas, historia plena y paipitamente humana. Hoy nos esforzamos por seguir el ejemplo suministrado por el hombre de Bujalance. Procuramos conocer al artista, incluirlo en nuestra amistad y obtener en su identidad cuanta parte podamos de la historia y prehistoria de la obra que ha creado. De nuevo volvemos sobre lo humano. Bien sabemos todos lo irritante que resulta, ante un buen cuadro anónimo, no poder intuir absolutamente nada sobre su creador. La obra, por ello, no ha de ser menos bella, pero sí más desprovista de asidero espiritual para con nosotros mismos. Y el gran esfuerzo entonces realizado para desvelar el anónimo no es meramente la esperanza de un triunfo erudito, sino la justicia de haber reintegrado al conocimiento el nombre de un hombre. Nada menos. El horror al anónimo ha obligado a los más importantes investigadores de la pintura española a crear personalidades tan arbitrarias como los llamados Maestro de Astorga, Maestro de Beccarel, Maestro de Canapost...

No, en Palomino no había anónimos. Fanático cual era de la obra en sí misma, no trataba de ella sino a cuenta y con motivo de sus amigos pintores y escultores. Amigos, porque lo fueron suyos, efectivamente, muchos actuantes durante los reinados de Carlos II y Felipe V, y hasta algunos de tiempo de Felipe IV. Amigos, también, porque los anteriores a su contemporaneidad le llegaron en lenguas de tradición, y el respeto con que tratados eran no dejaba eludir el compañerismo, con lo que todo el tomo III del «Museo Pictórico» parece ser la semblanza de una grande y muy entrañable familia cuyos componentes jamás andan faltos de unos o de otros méritos. Aquí, la primera virtud humana de nuestro Don Antonio Palomino. Nunca le duele elogiar aciertos y bondades en sus colegas, como, las más de las veces, entrevera las de carácter creador con las personales. No hay misterio en ello. Recordamos a un pintor que ejercía la crítica de arte en el diario madrileño de no hace muchos años, la cual crítica siempre tendía a exculpar hasta a los mediocreos artistas. E interpellado sobre tan demasiada benignidad, dijo que él también era pintor, y que, al serio, andaba más que enterado de cuantos esfuerzos, penas y sudores

cuestan el alumbramiento de una mala, regular o buena pintura. Y, si mala, harto trabajo tenía el reo, y sobraba el vejamen.

Pues éste y no otro parece haber sido el criterio seguido por nuestro Don Antonio Palomino. También él era pintor, endiabladamente ducho en recursos que ya hemos repasado, en todos los recursos a que obligaba la brujería fingidora, teatral y pomposa, de lo Barroco. Por consiguiente, para ejercer crítica y en cuanto tocaba a cosa pintada al temple, óleo o fresco, ya se trataba de retratos, asuntos divinos, o mitológicos, o históricos, o bodegoncillos, dibujos o rasguños, ninguno en España era para doctrinarle, sino él para enseñar a todos. Y vivió en tiempo tan crítico —ahora se acude a la memoria que todos los tiempos en España lo son— que vio el encadenamiento de los Austrias con los Borbones, el venecimiento y ruina de la buena escuela española castiza y el advenimiento de los cánones franceses, puestos de modelos en el mismísimo Alcázar Real. Todas las cuales coyunturas, juntándose, fueron razón de que Palomino pudiera reunir, traídos de muchos y de semejantes sitios, más saberes del arte de los que otro, antes, hubiera podido lograr. Esta erudición, al humanizarse y corresponderse con nombres españoles, dió este resultado espléndido de su «Parnaso».

Sería insensato exigir a Palomino una amplitud de criterio estético de que ni siquiera gozaron nuestros bisabuelos. Por ello, cuanto antecede al Renacimiento le parece dúpitable de bárbaro y sin valor, en lo que no hacía sino proseguir consejo inveterado, de tan tradicional. «Mil años —afirma Palomino— estubo sepultada la pintura en estas provincias de Occidente... sin dejar ni aún vestigio leve de sí misma! Y en España tardó aun doscientos años más en convalecer, porque la preocuparon cuidados de mayor importancia a la Religión y a la Patria» (5). Nada más que una pintura medieval menciona, el Beato de Fernando I, hoy en la Biblioteca Nacional, pero es para calificarlo de «cosa tan indigna y abominable en el Arte que no se puede mirar sin risa o sin menosprecio», desvalorización común a todo el momento europeo en que escribía nuestro hombre. Imposible cosa la de pedirle comprensión para unas pinturas extrañas a todo ritmo barroco o renacentista, pero que, para mayor mal, no lo

olvidemos, no podían enviar como embajador un nombre, el nombre de un español de carne y hueso. Además, era cuestión dogmática que la pintura española «sólo comenzó a renacer en tiempo del Señor Rey Don Fernando el Quinto, llamado el Católico, por los años de 1500». Ahora bien, recordemos que para Ponz, todas las tablas góticas eran de Alberto Durero, y cuéntese que ello se escribía a fines del siglo XVIII; y que aún hubo de transcurrir un siglo para que nuestros pintores góticos —realmente, no documentados ni objeto de estudio serio hasta la investigación novecentista— fueran acreedores a algún aprecio. De suerte que no extrañen los límites cronológicos que se autofija Palomino; consagra su primer capítulo a Antonio del Rincón, como el último al escultor granadino José de Mora, único gozando de vida incluido en el precioso libro.

Pero en el espacio de estos dos siglos, ¡qué asombroso torrente de noticias, qué preciado tesoro de datos, que suelta y ligera, nunca recargada erudición! Este nuestro Don Antonio Palomino lo sabía todo, lo había visto todo. No marra nunca al señalar el emplazamiento de un cuadro, y resulta bien gozoso hoy poderlo contemplar en el preciso sitio en que él lo describe, como andar de acuerdo en el elogio pertinente. La inmensa redada de datos que proporciona —excepto en algunos barullos de fechas y en los pocos errores que se enlistarán— es siempre de sorprendente veracidad, la que bastaría para la válida y duradera fama de este libro singular. Cuando sigue o extracta a autores anteriores, como Don Lázaro Díaz del Valle, nunca es servilmente, sino con agudizada personalidad, de modo que en los casos menos originales, no copia, sino que refunde. Porque todo ello va fundido en el estilo característico, peculiarísimo, desenfadado y gracioso, del gran didáctico. Se trata de una prosa muy bien articulada, muy clara, no poco alternada de incisos, rica de léxico castizo y de terminología del oficio, jamás cansadora. Aunque, llevado por la buena disposición hacia sus compañeros, repita un tanto las fórmulas ponderativas, ello no se debe a desconocimiento de un buen tesoro de adjetivos, que emplea con justeza en otros párrafos. Por lo demás Palomino sabe cuanto bien hace a un libro de erudición como es el suyo intercalar, en cuanto es haccedero, versos ajenos. Y, en efecto, los trae, muy

al caso, de Marcial, de Lope de Vega, de Juan Vélez de Guevara o de Anastasio Pantaleón de Ribera, con lo que descansa la prosa en provecho de la poesía.

Digo que Palomino lo sabía todo... Era un águila para saber de los coleccionistas privados —aficionados los llamaba él—, del precio que había alcanzado casi toda pintura, de los pleitos de artistas contra capitulares de iglesias, de las menudas rencillas a que pudieran dar lugar esta rivalidad o aquella competencia entre pintores. Con un cuidado documental más propio de la erudición de nuestro tiempo que de la del suyo, transcribe firmas y especifica su colocación en el cuadro respectivo. Y es empresa divertida la de ir comprobando tantísima verdad y veracidad del autor, llegando al Museo de Córdoba, enfrentándose con el Bautizo de San Francisco, de Antonio del Castillo, y comprobando cómo, en lugar de firma, tiene el «Non pinxit Alfaro», alusivo el hartazgo de las signatures de Don Juan de Alfaro, una de las mil y una anécdota narradas por Palomino.

Pues ya es hora de advertir que entre los valores de este soberbio libro, el que le obliga a serlo de entretenimiento, sin perjuicio de su muchísima enseñanza, es el de contener un anecdotario saladísimo, más que rico en chorros de gracia. Tenía que ser, por fuerza, obra de andaluz, y aún de cordobés, y hasta de cordobés injerto en madrileño, lo que ya es una larga recomendación de salero. Pero, tras el rigor documental de tanta y tanta valiosa y veraz noticia, el perfil humano del pintor, de su círculo familiar y social, de su ciudad y de su época aparece, mediante la graciosa anécdota, iluminado con una luz íntima sencillamente impagable. Entonces olvidamos hallarnos ante hombres que vivieron al tiempo que Felipe IV y nos parecen tan cercanos y contemporáneos cual si pertenecieran a nuestra cotidiana amistad y tertulia. Así estamos más que enterados de todas las excentricidades y pésimos humores del racionero Alonso Cano; del genio agudo y mordaz de Francisco de Herrera el Mozo; de la bondad cachazuda de Juan Carreño de Miranda; del orgullo exagerado de Valdés Leal; de la bohemia de Esteban March; de las desdichas de Ruiz de la Iglesia, y de mil otras peregrinas, cómicas o trágicas ocurrencias de artistas. Palomino fué buen amigo de Carreño, Claudio Coello y de los pintores de esta genera-

ción, inmediatamente anterior de la última de nuestro casticismo; de ellos aprendería montones de noticias, mientras que otras muchas le vendrían por tradición no interrumpida. A veces, una anécdota, narrada con singular gracejo, es el mejor aliño de las «Vidas» de Palomino. Incluimos en tal categoría, en el caso de Luis Tristan, la iracundia del Greco, anciano, pegando a su discípulo con la muleta por haber pedido a los frailes de La Sisla mucho menor precio del que merecía un buen cuadro; o, en el caso de Sebastián Muñoz, el ingenioso forcejeo que fué imprescindible esgrimir para que los Carmelitas Calzados de Madrid admitieran un cuadro refiriendo los funerales de la reina María Luisa de Orleans, cuadro que hoy se conserva en la Hispanic Society, de Nueva York.

Dentro de este libro, que tengo por de horas, quedan insertos dos especies de sublibros, como copiosas biografías que son muy superiores en extensión a las otras de dos considerados genios por Don Antonio Palomino: Diego Velázquez y Lucas Jordán. Quizás alguien extrañe este raro emparejamiento de un auténtico supervalor y de un decorador fácil y efectista. Mas no se pensaba así el año 1724, y Palomino, menos que nadie. Si Velázquez ya era, como lo fué desde su llegada a Madrid, el artista indiscutido e indiscutible, el napolitano Giordano, abreviado su nombre en Jordán a lo castizo, resultó ser, en el reinado de Carlos II, la verdadera quintaesencia del Barroco, precipitando con ello la ruina de la escuela castiza o de sus restos, y produciendo, tras de su retorno a Nápoles, un vacío temeroso que, de momento, salvaron los pintores franceses, pero que tardó mucho en llenarse de contenido nacional. Naturalmente la situación de Palomino para con esos sus dos nortes, Velázquez y Jordán, es claramente distinta. En el primero ve la máxima maestría, pero, por máxima, inalcanzable, inasequible, única. En el segundo advierte una maestría que, mediante oficio, fantasía y algún tanto de truco, puede ser, no ya igualada, sino superada, como en el caso de los Santos Juanes de Valencia.

A fines del siglo XVII ya existía la dictadura de esa fuerza terrible que se llama la propaganda, a cuyo poder es difícil se sustraigan ni los más selectos espíritus. Palomino no podía sustraerse a la seducción que una pro-

paganda gigantesca trabajó en favor de Lucas Jordán. Ahora bien, Palomino, excepto en un par de frases duras, fué uno de los que antes obtuvieron plena y perfecta idea del valor de Domenico Greco, lo cual quiere decir que, aparte la presión estética del momento, poseía una ancha amplitud de juicio nada común en su época. Si fluctuaba entre la reverencia ante el incomparable San Mauricio de Domenico y las tumultuosas visiones mitológicas que Jordán nos dejó en el techo del Casón del Buen Retiro, ya no cabe duda de que comprendió donde estaba el fiel de la balanza. No en vano frecuentaba el Alcázar y tenía ocasión de contemplar una y otra vez los cuadros de Don Diego Velázquez, quizás con la misma independencia con que hoy los admiramos en el Museo del Prado.

Contra la biografía de Velázquez por Palomino han menudeado aprensivas críticas, nacidas de la honradez del autor al declarar haber aprovechado un original, hoy perdido, redactado por su maestro Juan de Alfaro. Pero la verdad es que solamente las dimensiones excepcionales de tal capítulo constituyen desacuerdo con lo restante del libro, siendo del mejor oficio acostumbrado en Palomino su estilo, los datos acopiados e incluso el modo de exponerlos y adaptarlos. Puede asegurarse, con verdad, que la primera monografía seria sobre Velázquez es esta de Palomino.

Este que pudiéramos llamar sublibro o total monografía se divide a su vez en trece capítulos de orden cronológico, abundantísimos de noticias ciertas y de conocimiento de la vida y obra del gran Don Diego. Tiene Palomino la gran perspicacia de adelantarse en un par de siglos a hacer la observación de la indudable y difusa influencia del Greco sobre Velázquez, afirmando: «En los retratos imitó a Domenico Greco, porque sus cabezas, en su estimación, nunca podían ser bastamente celebradas; y, a la verdad tenía razón en todo aquello, que no participó de la extravagancia en que deliró a lo último; porque del Griego podemos decir que lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor; y lo que hizo mal, ninguno lo hizo peor». Hoy, año de 1955, participamos de este juicio. Y no ha podido la crítica novecentista hacer más concreta la vaga indicación de Palomino —por supuesto

que aceptada— sobre la persistencia del Greco en Velázquez.

Preciosas, únicas y detalladísimas las noticias de Palomino sobre el concurso en que triunfó Velázquez de Nardi, Carducho y Caxés; sobre los dos viajes a Italia; sobre la jornada de Aragón; sobre los principales personajes retratados por Velázquez. . . Pero, seguramente, lo más cuidado de este cuidadísimo ensayo crítico biográfico es el capítulo VII, «En que se describe la más ilustre obra de Don Diego Velázquez». Se trata, naturalmente, de **Las Meninas**, y es una descripción breve, enjundiosa y sagaz, perfecta como micromonografía del insigne cuadro velazqueño. Por primera vez se da la identificación de las personas representadas, se fija la topografía de la estancia que las contiene y hasta se dan los asuntos de los cuadros figurados. El finísimo olfato de gran artista de Palomino establece una afirmación singularmente afortunada, tanto que creemos no ha dejado de ser repetida por ninguno de los muchos comentaristas de **Las Meninas**: «entre las figuras hay ambiente», sencilla e insuperable manera de expresar ese mágico acierto especial del bello cuadro. Y añade Palomino: «Pudiera decir Velázquez (a no ser más modesto) de esta pintura lo que dijo Ceuxis de la bella Penélope (de cuya obra quedó tan satisfecho) *in visurum alicquem, facilius, quam imitaturum*; que más fácil sería envidiarla que imitarla». Siempre aparece por alguna parte la solidísima preparación culta y humanística de nuestro Palomino.

Sería demasiado sencillo, pero ciertamente bien grato, ir desarrollando glosas y comentarios sobre los apretados aciertos del más encantador de los libros eruditos. Pero vamos a hacer exactamente lo contrario. Vamos a destacar los yerros, equivocaciones y trasposiciones de Palomino, en tanto cuanto los haya denunciado la erudición de nuestro tiempo. Y este será el mayor de los elogios, aseverando como doscientos treinta años de estudio, depuración crítica, precisiones documentales y erudición casi tan aséptica como la de un laboratorio clínico, apenas han logrado destacar sino una reducidísima proporción de error en el trabajo biográfico y crítico de

Palomino. Para este cometido, nos serviremos de las notas de Sánchez Cantón a su edición del «Parnaso. . .». Estos que siguen son todos los fallos observados:

En el preludio; la fecha del Beato de Fernando I conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid no es 1045, sino 1047.

En la vida I: Todas las noticias sobre el pintor Rincón se refieren al llamado de nombre Hernando. Si efectivamente existió el Antonio del Rincón, acaso sea el solo conocido como Antonio, que trabajó en la Catedral de Toledo (6).

En la vida V: Confusión entre Antonio Flores y Francisco Frutet, al que realmente corresponderá tal biografía.

En la vida VIII: La colgadura o velo de semana santa de la Capilla del Obispo, de Madrid, no es obra de Blas de Prado, sino de Isidro Villoldo.

En la vida XIII: Se refiere al Padre Fray Antonio de Arcos; no se llamaba Arcos, sino Ares.

En la vida XVII: Afirma que Tiziano estuvo en España y trabajó en nuestra patria, lo cual no responde a la verdad.

En la vida XX: No se ha confirmado la afirmación de Palomino de que Luis de Morales pintase sobre táminas de cobre.

En la vida XXI: Quizás el mayor error del libro: Dedicar una semblanza a Sofonisba Gentilesca, pintora que jamás existió, sin duda confundiendo a Sofonisba Anguissola y a Artemisa Gentileschi, que nunca estuvo en España.

En la vida XXIV: Refiriéndose a Sánchez Coello, dice ser de nación portugués; de origen, sí, pero nació en Alquería Blanca de Benifayó (Valencia).

En la vida XXVI: Identifica como una sola persona a Juan Bautista Monegro y a Juan Bautista de Toledo.

En la vida XXXVIII: La referencia al P. Figueroa habrá de entenderse del P. Sigüenza.

En la vida L: Roelas no se llamó Pablo, sino Juan, y no fué Doctor, sino Licenciado. Reptétese lo de Pablo en la vida CVIII.

En la vida LXXII: Juan Martínez Montañés no nació en Sevilla, sino en Alcalá la Real.

En la vida LXXXVI: José Leonardo pintó, no uno, sino

dos cuadros, **Toma de Juliers** y **Toma de Brisach**, para el Salón de Reinos del Buen Retiro.

En la vida CVIII: Hablando de las series de cuadros de Zurbarán en la Merced Calzada y en el Colegio de San Buenaventura, ambos monasterios de Sevilla, no advierte que la mitad de la primera serie es obra de Francisco Reina, y la mitad de la segunda, de Herrera el Viejo.

En la vida CLXXIII: Error en el nombre de Don Justino de Neve, al que llama Faustino.

En la vida CCXVIII: Pedro Ruiz González no fué natural de Madrid, sino de Arandilla (Cuenca).

Y nada más. Estos errores, que aún no llegan a la veintena son todos los que el análisis, saber, documentación y erudición de nuestro siglo pueden reprochar a Palomino. Es posible que dentro de cien años se le pueda acusar de otros tantos, lo que equivale a proclamar la enorme valía del libro en cuestión. Pues, ¿qué obra de las de hoy, con todas las ayudas de que proveen la metodología histórica y la rigurosa técnica investigatoria novecentista no ofrece esa veintena de errores en muchas menos páginas, y ello, dada la probidad y honradez del historiador? Pero aún es preciso salir al paso de otra censura, cuya defensa no rehuiremos.

Es la que se refiere a las fechas. Es cierto que una crecida parte de la cronología que proporciona Palomino va equivocada, a veces, en considerable bulto de años. Ya se trató de ello al comienzo de este libro, recalcando la escasa importancia que en el siglo XVII se concedía a las datas cronológicas. Nosotros, hombres de un tiempo acuciado por la prisa, empujado por el calendario y por el reloj, habituado a precisión de una especie desgraciadamente mecanizada, no podemos imaginar con exactitud cuán poco importaba ser exactos a hombres de un tiempo mucho menos urgido y señalado con prisas. Nadie más que Palomino hubiera deseado la total precisión de data para consignar el año de nacimiento o muerte de un artista o de la conclusión de una obra, pero se estrellaba con la vaguedad de sus informadores y con lo borrosas que se van haciendo las fechas no escritas, sino contadas por tradición verbal. Pero es sino de todos los grandes creadores el de ser zaheridos por la incompetencia y por la envidia. Y como nunca una obra es tan perfecta que

no deje un microscópico descuido, a él se agarran los mordiscos.

Pero no hablemos ahora sino de contradictores de altura, a la cabeza de todos, Don Marcelino Menéndez y Pelayo, quien llama a Palomino (7) «Desafortunado artista» al que el dictado de Vasari Español viene ancho. Sobre lo primero, ya dió clara sentencia el Marqués de Lozoya (8) advirtiendo que Menéndez y Pelayo «tuvo para el barroquismo artístico y literario la misma incompreensión del más furioso de los neoclásicos». Sobre lo segundo, nosotros, particularmente, estamos muy orgullosos de que Palomino no sea designado en lo sucesivo como el «Vasari Español», pues nada tenía que ver con Vasari, al que nadie puede estar seguro si trató de imitar el gran Don Antonio. Y si le imitaba en la forma de narrar las vidas de los artistas, al ser éstas tan diversas desaparecía cualquier especie imitativa. El apodo no era exacto ni halagueño, ni suponía exagerada fantasía en quien lo inventara, como ocurre con todos los intentos de alabar hombres o tierras españolas acercados a un juzgado prototipo no español (la Suiza española, la Siberia extremeña, etc.) No, no pongamos motes ni apodos a Don Antonio Palomino. Estamos en trance de celebrar su figura, no de minimizarla con indebidas comparaciones. Procuremos situar a Giorgio Vasari en su Florencia y a Antonio Palomino en su Madrid de Carlos II.

Y, sobre todo, estudiémosle, conozcámosle, demosle a conocer. Así pueden ser evitadas injusticias tan abultadas como una reciente que merece ser destacada, con mayor motivo por la gran calidad del libro y del autor que la origina. Me estoy refiriendo a la «Historia de la Crítica de Arte», de Lionello Venturi (9), un hermoso y luminoso libro en que se pasa revista a cuantos, desde Platón hasta nuestros días, se han ocupado del arte como tratadistas de su técnica, su historia o su fundamentación estética y filosófica. Repetiremos que es un bello libro, de abundante información y doctrina; pues bien: Lionello Venturi ignora la existencia de Palomino, ya que en otro caso lo estudiaría y analizaría, según hace con otras figuras bastante menos relevantes. No se comprende bien tal exclusión, dado que Palomino ha sido traducido —cierto que en compendio— al inglés, y dado tam-

bién que existen numerosas ediciones castellanas de su obra.

Y ello, cuando pocos historiadores del arte, en la época de balbuceo de la disciplina, han reiterado sus juicios críticos con más frecuencia que Palomino. Historia y crítica de arte anduvieron en un comienzo de la mano, como debieran seguir, y en ese primer momento estaban reservadas a la iniciativa de hombres doctos, responsables de sí y enamorados de su quehacer. Muchos integran las páginas de Lionello Venturi, y por eso duele que falte uno de los primeros que pusieron tienda de crítico de arte en España. Adelantado de los críticos actuales fué en el credo estético de su tiempo, pintando, escribiendo y no hay duda que dialogando y discutiendo, según cumple el ingenio español y a ingenio de clásico.

Palomino merece todo el respeto de los espíritus amplios, hijos de su siglo y fieles a todos. Hoy atendemos a todas y cada una de las inflexiones más o menos audaces de la pintura novecentista como Palomino volcó toda su atención ante la indudable revolución plástica que suponía pintar con el multitudinario desenfado de Lucas Jordán. Lo que no le impedía verter respeto y admiración por el Greco, y por Velázquez, y por figuras de segundo y tercer orden. ¡Y con qué sentido de la medida! ¡Y con cuanta honrada verdad, la debida a sus buenos colegas! ¡Tanta, que se ha llegado a reprochar a Palomino, en su «Parnaso...» la demasiada bondad e indulgencia para sus compañeros los pintores.

Pero estos reproches ya no se dirigen a una obra, sino a una honestidad nacida ahora hace doscientos años. Y constituyen otro más de los laureles de Antonio Palomino.

(1).—Por Sánchez Cantón, en "Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español", vol. III, Madrid, 1933, p. 321-93.

(2).—"Las vidas de los Pintores y Estatuarios eminentes españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación y de aquellos extranjeros ilustres que han concurrido en estas Provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras. Por Don Antonio Palomino y Velasco, Pintor de Cámara de su Maggestad Felipe Quinto", Londres. Impreso por Enrique Woodfall. A costa de Sam. Baker en Russel Street Covent Garden

and T. Payne en Rond Court in the Strand, MDCCXLIV. Un vol. en 8.º, de 221 + 1 págs. Muy resumido el texto original. Naturalmente, de esta edición, casi veinte años después de la muerte del autor, no percibirían el menor derecho sus herederos.

- (3).—Palomino y Velasco y Francisco de los Santos, "Las ciudades, iglesias y conventos donde ay obras de los pintores y estatuarios eminentes españoles".
- (4).—Palomino, "Abregé de la vie des plus fameux...". Paris, 1763.
- (5).—Palomino, en el "Preludio a esta obra" (del "Parnaso").
- (6).—Vid.: Sánchez Cantón, Mito y realidad de Rincón, pintor de los Reyes Católicos, en "Las Ciencias", 1934. Y, Lafuente Ferrari, "Breve Historia de la Pintura Española", cuarta ed., Madrid, 1953, p. 137.
- (7).—Menéndez Pelayo, "Historia de las ideas estéticas en España", Madrid, Ed. 1940, III p. 515:
"Un pintor cordobés, tan docto como poco feliz en su arte, pero tan ciega y fervorosamente enamorado de él que bastó este amor a hacerle compensar con los aciertos de su pluma las desventajas de su pincel. Llamábase este simpático y desafortunado artista... don Antonio de Palomino y Velasco y había nacido en Bujalance por los años de 1653."
- (8).—Lozoya, Marqués de, "Historia del Arte Hispánico", Vol. I. Barcelona, 1931, p. XV.
- (9).—Venturi, Lionello, "Histoire de la critique d'art", Bruselas, 1938. Trad. española: "Historia de la crítica de arte", Buenos Aires, Ed. Poseidon, 1949.

VII

Pinturas de Palomino al fresco

Comenzaremos este apartado afirmando la escasisima tradición de la técnica del fresco en la pintura española. Procedimiento esencialmente renacentista, nos vino tarde a estas tierras, como tarde nos vino el Renacimiento. La pintura parietal había sido muy utilizada en España durante la época románica, pero pronto desbancada por el temple, primero, y por el óleo, después. Durante el siglo XVI comenzó su auge hispánico, pero dándose la paradoja de que los españoles que pintaron el fresco, como Pablo de Céspedes y Pedro de Rubiales, lo hicieron en Italia, y cuando en España se prefería esta técnica, se mandaba llamar a italianos, como a los Peroli, cuando se trató de decorar el palacio de El Viso.

El fresco era en España arte difícil e inconsueto, extraño a nuestros modos por lo que contenía de complejidad manual, por su carestía, y, también, por su limitada calidad de ostentación. Sólo había de aceptarse cuando el Renacimiento pleno tomase carta de naturaleza en nuestras latitudes, y ello acaeció, según ley bien definida, cuando, anquilosada la frescura creacional renacentista en su centro —Italia—, hubo de reverdecer en la periferia —España—. Esto ya, en tiempos plenamente barrocos.

Dice Aldous Huxley que «debido a no sé que aviesa fatalidad, una vez que los italianos alcanzaron el barroco, allí se quedaron atascados». Huxley no es especialista en arte, pero sí uno de los ingenios más claros y felices de nuestro tiempo, por lo que su consideración merece un comentario y una ampliación; no sólo es bien exacto su aserto, sino que con entera y mayor justicia debe aplicarse a España. Nuestro estilo nacional ha sido cada uno de los momentos barroquizantes de cualquier otra disciplina estilística. Y se puede puntualizar que, tras el barroco por excelencia, el coincidente con los rei-

nados de Felipe IV, Carlos II y Felipe V, no hemos conocido sino intermitencias más o menos felices y fugaces, pero nunca compenetradas con el consenso nacional de otros modos estéticos. Pues ya hemos convenido tácitamente que el barroco no es un estilo, sino el modo de acaorarlo, rizarlo y hacer igneos y espumosos sus elementos. Para España, concretamente, es algo más, es el modo vital de toda una época, concretadora de constantes subterráneas que se cuidan de barroquizar a España tanto en su vertiente clásica como en la mora, como en la cristiana.

Así, cuando el Renacimiento nos entró de lleno, era un renacimiento barroco. Y éste sí se cuidó de utilizar ese engañoso espejo que es la pintura al fresco, haciéndolo muchísimo más engañoso y teatral de lo que hubiera sido en Italia. Y es bien fácil comprender como D. Antonio Palomino llegó al dominio de esta técnica, una vez centrado en la encrucijada de Córdoba y Madrid. Su espíritu analítico y curioso ya se habría cuidado de mostrarle una tradición cordobesa integrada por Pablo de Céspedes y por Antonio Mohedano, ambos excelentes fresquistas. Pero, por otra parte, la llegada de Palomino a Madrid se produjo cuando ya el fresco se había trocado en técnica de dilección, cortesana, lo cual no quiere decir, por otra parte, que gozase de muchos practicantes. Efectivamente, de las decoraciones parietales del barroco madrileño, pocas más han llegado hasta nuestros días, de cierta entidad, que las de la escalera principal de las Descalzas Reales y las de la Capilla del Milagro, del propio Monasterio. Las primeras eran, a no dudar, obra de algún anónimo pintor local, ducho en perspectivas fingidas, balastradas, cornisas ricas, óvalos tenidos por amorcillos, y lujo de columnas torsas. En realidad, todo esto se llamaba pobreza, y afán de simular con pintura lo que se hubiera ambicionado en mármol. En la capilla del Milagro, y un tanto más pobremente, Francisco Ricci y Ximénez Donoso continuaban esa misma tradición, la que, curiosamente, no madura en la dorada edad de la pintura española bajo Felipe IV, sino bajo la, un grado inferior, de Carlos II. Ximénez Donoso por arquitecto y buen fresquista, y Francisco Ricci por muy práctico en la pintura de las mudanzas o tramoyas del teatro del Buen Retiro, que acostumbraba a pintar al temple con muchísima profusión de re-

cortes, candelabros, estípites, cariátides y variadas fantasías de columnas torsas, bastaban para apretar y condensar una tradición que va actuando y triunfando en los últimos años del reinado de Carlos II.

Aquí la educación de Palomino; aunque todos los elementos que abarrocaban los templistas y fresquistas de Carlos II no constituyeran sino una especie de degenerado recuerdo clásico iban muy bien con la formación humanística del hombre de Bujalance, así como daban pie para que en ella se insertara otra parte importante de su currir, la teológica, bien posible de desplegar entre balastradas y columnas. Pero éstas eran demasiado arquitectónicas y reales, como que ya faltaban pocos años para que las armase en piedra el gran Pedro de Ribera, arquitecto del primer Borbón. Palomino necesitaba mayor amplitud de espacio, más superficie, menos sujeción a esquemas enmarcados, propios para decoraciones teatrales del Buen Retiro. De aquí que cuando ha de someterse a un marco estrecho, con obligación de reducir su inmenso mundo figurativo a límites dados, no se logre el deseado paraíso barroco; pero, en cambio, todo se le aquilata y esencializa.

Tal es el caso de la primera obra importante que conocemos de Palomino, la decoración al fresco de la capilla del Ayuntamiento de Madrid. Las dimensiones de este oratorio son extraordinariamente reducidas, con estrechez arquitectónica real, sin posibilidad alguna de desarrollar allí grandilocuencias de pensamiento. Sin embargo, esta misma estrechez de dimensiones es aprovechada sagazmente por Palomino; en primer lugar, no compartimenta ninguna superficie, sino que enlaza una con otra, con fidelidad a las partes de la capilla. En consecuencia, habrá superficies-cuadros, superficies-intradoses de arco, superficies-cúpulas, superficies-pechinás. En esta ponderadísima y más que preciosa decoración, Palomino otorga a cada una de estas partes su cometido en suerte muy jerarquizada, muy bien definida. Lo fundamental del tema, en la cúpula; el cuadro narrativo en la superficie plana; en la curva del arco, el gracioso relleno decorativo. Este obtiene un papel que Palomino irá, con los años, disminuyendo y haciendo desaparecer al fin. San Isidro y su esposa quedan insertos en guirnaldas de frutas, según convenía a los santos madrileños, agrarios y laborales. Muy seme-

jantes son las que enmarcan las adorables figuras de virtudes de las pechinas —verdaderas obras maestras dentro del tipo femenino de Palomino— y los retratos de los reyes, aparte de roleos acaracolados, estípites, placas caprichosamente recortadas y jarrones florales en los que parecían revivir el pincel y la fragancia de Arellano. En esta capilla del concejo madrileño quedó mostrado todo el reservorio de formas del barroco nacional, y contadas veces un tan corto ámbito habrá sido decorado con más valiente y lograda ambición. Cuatro años antes de expirar la Casa de Austria en la persona de Carlos II, Palomino cuidaba de seleccionar una antología de nuestro barroco para transmitirla al nuevo siglo y a la nueva dinastía.

Pero la próxima hazaña de Palomino requería, a la vez que mayor unidad de tema, otra nueva ordenación barroca, pues ahora se trataba del ancho espacio cubridor de una gran iglesia, lo cual, al unificar el problema, lo complicaba. Sería necesario establecer una sola unidad compositiva, de la que solo se excluían los lunetos y las pechinas que los separan. Estos serían precisamente, por reducidos los elementos más tradicionales; en los lunetos, conformados como rotondas cupuladas y abalaustradas, de difícil escorzo, se acoplarían angelillos tenantes de cartelas, con decoraciones vegetales en la parte superior y más aguda. Aquí, ya en el fin del siglo, se recordaban los expedientes tan caros a nuestros buenos y hábiles sexcentistas madrileños, aunque ocupando lugares muy secundarios de la decoración. Lo principal de ella había sido ganado por la escuela napolitana.

Es decir, por el sentido plástico y espectacular, no tan solo napolitano, sino de toda Europa de la Contrarreforma, por la trasposición al color de todas las más retorcidas manipulaciones del caballero Bernini. No obstante, el fresco barroco de los Santos Juanes de Valencia siempre conservará una ordenación geométrica que ha de deberse a la regulada base matemática de Palomino. Desde que concluyen lunetos y pechinas, esto es, desde que la bóveda adquiere unidad formal, el peligro de que la falta de accidentes arquitectónicos dé lugar a una anarquía figurativa es conjurado por Antonio Palomino trayendo a la gran superficie curva cuanto disciplina geométrica pueda haber. En el extremo correspondiente a los

pies de la Iglesia, la batalla de San Miguel con los ángeles rebeldes señala un vértice, una dirección. A partir de él, un extremado cuidado compositivo que va deshaciendo gradualmente el ángulo, mediante coros decrecientes en tamaño hasta llegar a una definición curva, la que limita el tema principal, hacia la cabecera del templo, donde las figuras vuelven a adquirir mayor tamaño y corporeidad. Figuras individualizadas, bien humanas, de rostros perfectamente distintos.

Produce pasmo y estupor considerar el trabajo preparatorio requerido por esta decoración de los Santos Juanes. No estará de más recordar que el proceso previo requiere dibujar en cartones cada uno de los trozos que se han de pintar durante el día, porque la preparación de yeso ha de permanecer húmeda, razón por la que no se enlucen diariamente sino el trozo que ha de ser pintado diariamente, trozo al que se traspasan los contornos dibujados en el cartón previo. Ahora, imagine el lector la seguridad que ha de ser necesaria para que el ideal empalme de los muchos cartones aislados —y muchísimos hubieron de ser en el caso que nos ocupa— responda a una unidad de visión, la misma que ahora goza el espectador que puede abarcar toda la bóveda de un solo golpe de vista. Es absolutamente preciso que cada uno de los cartones sea imaginado según la curvatura de la bóveda a que corresponde, y calcular, con ayuda de no sencilla geometría, su perfecto escorzo. Inversamente, una fotografía de los trozos más curvos, tomada desde puntos alejados del centro ideal, produciría mostruosas deformaciones de las figuras, y de este defecto adolecen muchas de las fotografías que reproducen partes de esta majestuosa bóveda: sobre todo, al reproducir las figuras entre pechinas.

El Marqués de Lozoya tiene plena razón al considerar esta decoración como la obra maestra del barroquismo español y al decir que «es, sin duda, el más bello techo pintado por mano de español antes de Goya» (1). Pero en cuanto a los factores netamente españoles de esta orgía de color y alarde de maestría, hay más que hablar. El casticismo aparece de modo neto en el tema elegido para la decoración del cascarón absidal, la Adoración del Cordero Místico, con precedentes tan viejos como lo románico; continúa con los fingimientos arquitectónicos de

los lunetos y pechinas, que ya vimos se enlazaban con la mejor tradición madrileña; exulta de verdad realista, de hondura humana y de emoción en los grupos y figuras mayores. Y, sin embargo, en el conjunto hay demasiada influencia de Lucas Jordán. En el conjunto, decimos, en el general movimiento multitudinario de la composición, extraño al barroco español, pero connatural en el que nos venía de fuera. Pero mientras ese barroco, un tanto formulario, de Lucas Jordán, confiaba más en la magnificencia del conjunto que en sus elementos, Palomino jamás descuida éstos, y cada figura es un dignísimo modelo antológico de pintura española. Demasiado personal Palomino para recurrir a la utilización de modelos ajenos, su Mundo vive vida propia. Tal vez ese Arcángel San Miguel tenga recuerdos de Zurbarán y de Antonio del Castillo. Acaso tal cual otra hermosa figura guarde reminiscencias de Claudio Coello —Claudio, sin apellido, para la dilección y la amistad del bujalanceño—, o de algún otro grande de la pintura madrileña. Pero nada de ello resta personalidad al Maestro, porque se trata de posturas, ademanes, ideales físicos constantes en la vida y en la estilística del último cuarto del siglo XVII. Algo, más bien vago, se adivina del ya lejano Juan de Valdés Leal, nada del maestro más efectivo, Juan de Alfaro, por otra parte tan mal conocido. Y, al lado de lo que pudiera haber de recuerdos ajenos, una personalidad portentosa, un desfile variadísimo de tipos humanos, movimientos, flecciones, escorzos, indumentarias, facies. Los pocos desnudos que integran la composición se recomiendan por su vigor y certidumbre anatómica. Hacía muchos años que había caducado el desnudo ideal de Miguel Ángel; pero Palomino lo restaura con personalidad propia. Y esas palmeras que rizan más la ondulada bóveda, esas palmeras son las primeras que aparecen con naturalidad en la pintura española. Juan Bautista Tiépolo les dará carta de naturaleza en Madrid.

El problema fué considerablemente más sencillo cuando Palomino se enfrentó con la cúpula de la Virgen de los Desamparados, en la propia Valencia. La forma elíptica daba ya resuelta la composición, demandando tres anillos concéntricos de criaturas en gloria. Lo acostumbrado de esta decoración en otras cúpulas ovaladas, frecuentes en el barroco hacia fácil la idea, pero no tanto como

para no presentar peligro de excesiva geometrización. Nuestro Palomino supo eludirlo. Por una parte, descentrando el grupo de la Virgen arrodillada ante la Trinidad, grupo que es un pleno acierto, por lo cual el artista lo repitió puntualmente en el medio punto de San Esteban de Salamanca, según veremos; por otra parte, haciendo discontinua la primera faja de la cúpula, la contigua a la cornisa, rompiéndola con nubes de gloria, con articulación de ornatos barroquisimos, y con la inclusión de grandes cartelas, dos en cada lado mayor, sobre las que quedan figuradas hermosas encarnaciones femeninas de la Salud, el Refugio, el Consuelo y el Auxilio, todo ello alusivo a las titulaciones de la Virgen. Esta cúpula de los Desamparados, abunda, en no menor proporción que la de los Santos Juanes, en abrumadora variedad de escorzos y posturas, muchos de ellos verdaderamente sorprendentes e inéditos, haciendo lamentar que Palomino no hubiera concedido muchas más horas a pintar en lienzo, con lo que su producción, si menos grandiosa, hubiera sido bastante más evidente en belleza a los ojos de todos nosotros. La pintura en lienzo de la escuela madrileña coetánea a Carlos II, ya rica en interés, lo habría acrecentado extraordinariamente.

En cuanto al gran acierto del medio punto del coro de San Esteban, de Salamanca, es necesario reconocer que, rebosando vivacidad, grupos y figuras llenas de vida, verdaderos alardes del mejor dibujo, es la obra menos original de Palomino. Y no ya por sus ciertos recuerdos de Rubens, sino también por repetir, al centro de la parte superior, idéntica composición a la de la cúpula de los Desamparados, de Valencia. La Virgen, postrada ante las personas de la Trinidad. Que el tema, mientras no se aduzca lo contrario, creación de Palomino, subyugó a éste, no se explica tan sólo por su repetición en dos obras tan considerables, sino porque de él han quedado un dibujo preparatorio y un boceto, éste en la colección de Don Francisco Gómez, de Valencia (2). Por lo demás, la comentada decoración salmantina se aparta ya plenamente del barroco nacional. Los años transcurridos desde la capilla del Ayuntamiento madrileño, el paso desde Carlos II hasta Felipe V, han decidido un visible cambio de estilo en Palomino. Nuestro barroco no había necesitado de ejércitos de figuras ni

de una clave para adentrarse en el significado de tanto simbolismo; ello, en sus buenos tiempos filipinos y carolinos, en los que un pasmo ondulante o un perfil de ademanes diagonales bastaban para barroquizar cualquier composición. En realidad, descontada la mitad superior del medio punto, cuádriga y cortejo son mucho menos movidos que una composición de Rubens, muchísimo menos de lo ya visto en los Santos Juanes, de Valencia. Es que estábamos llegando a un momento difícil y transitorio en que mucho de lo flamenco, más de los italianos, algo, difícil de puntualizar, de lo francés, se enreda en esta decoración del coro de San Esteban. Algo, y más que algo, adivinaba Palomino de los grandes decoradores de Luis XIV; adivinaba, pues, ciertamente, no los conocía. Aparte del jeffo italiano forzosamente aprendido en Lucas Jordán. Y aparte de sus concomitancias con el arte bávaro del momento.

Era que se anunciaba el rococó. Y es aquí donde debemos descubrirnos ante la portentosa sensibilidad de Palomino para con los grados de fiebre estilística de su tiempo. Es de ver como va tomando el pulso al Barroco y actúa en cada momento con la más infalible capacidad de diagnóstico, adelantado siempre en España de cada mínima variación posible de percibir. En la cúpula de la Cartuja de Granada, como en el Sagrario de la del Pualar, queda ya muy poco de aquella estricta geometría de las grandes obras valencianas. Si Palomino hubiera sido mucho más longevo de lo que fué, aún hubiera experimentado más y más cambios estilísticos, dándonos idea de su extraordinaria flexibilidad estética, de su agudeza sin par en otear el climax y el descenso del barroco europeo. A lo cual le ayudaron sus años, o, por mejor decir, lo bien repartidos que los vivió. ¿Sobrarán recordar que Palomino nació durante el reinado de Felipe IV y murió después del matrimonio de Luis XV de Francia? ¿Y que auscultó cada uno de los momentos barrocos de ese largo período capital en la historia de Europa? El lector debe pensar en ello, pues es bien instructivo.

La división de hechos según siglos, aparentemente arbitraria y no otra cosa que cómoda, es cierta aún, paradójicamente, para gentes tan a caballo entre siglos como Palomino, primero; como Goya, cien años más tarde. Pero, incluso rechazando por cómoda esta didác-

tica fácil de siglo XVII y siglo XVIII, es innegable que el hombre que enlazaba cronológicamente a Valdés Leal y a Corrado Giaquinto —pues a Giaquinto anuncian las últimas decoraciones de Palomino, y ya pintaba Corrado en 1726—, si era fiel y sensible a las mudanzas de su tiempo, cual tan agudamente mostró ser nuestro Palomino, bastaría para dejar una pequeña historia del barroco a que alcanzó, y esta historia, de acuerdo con la cronología de sus frescos, puede dividirse y resumirse de la siguiente manera:

A.—Un barroco nacional de estirpe escenográfica, grandemente preocupado de accesorios ornamentales, los que disfrutaban de poco menor cometido proeramático que las figuras principales. Este estilo, típico del reinado de Carlos II, capitaneado en cierto modo por Francisco Rizi y José Ximénez Donoso, produce, en manos de Palomino, la preciosa decoración de la capilla del Ayuntamiento de Madrid.

B.—Un barroco de carácter napolitano, europeo quizás más bien, en vendaval desatado de ondulantes ropajes y actitudes. Traído a España por Lucas Jordán, recibe la más entusiástica aprobación de Palomino, que se esmera, llevado de su formación matemática, en ordenarlo y geometrizarlo. Esta es la razón de las grandiosas decoraciones de los Santos Juanes, de Valencia, y cúpula de los Desamparados, en la misma ciudad.

C.—Un barroco de apariencia más sosegada, sumergidos ya los módulos español e italiano por corriente más internacional, en que no dejan de advertirse ecos franceses. Es el momento de la decoración del medio punto del coro, en la gran iglesia de San Esteban, de Salamanca.

y D.—Un preanuncio del rococó, lo que no podía ser imaginado por Valdés Leal o Alfaro, los maestros de Palomino, ni siquiera por Teodoro Ardemans, su compañero. Ha de situarse en la cúpula de la cartuja granadina.

Aquí en esta relación de momentos sucesivos, aquí, después del «Museo Pictórico», el grandísimo mérito de Palomino; el de haber sido índice hipersensible de las fases barrocas de su tiempo, entre sí encadenadas en constante, pero no hay duda de que profundamente diferenciadas. Como en todo, en este palpar de lo imperceptible, de lo que flota sobre el tiempo, Palomino demostraba ser el gran espíritu ávido y curioso, nada asusta-

dizo de novedades, sino advertidor de cambios que vienen y se van con misteriosa rapidez. Ningún otro de los pintores que enhebraron un siglo con otro tuvieron semejante fortuna, y por seguro que tampoco la hubiera gozado Claudio Coello, de haber vivido cinco lustros más. Este, Claudio, enterró el barroco castizo, pero su supervivencia más anchamente europea, en preludio del rococó, era gestión reservada a Don Acisclo Antonio Palomino, natural de Bujalance.

Nos falta una consideración importante, la que se refiere a la significación de Don Antonio Palomino dentro del gran panorama extraespañol, del barroco europeo. Todo este gran juego de artificio internacional, pese a comprender todos los países que ideológica y culturalmente estaban al lado de la Contrarreforma, había sido mucho menos fecundo en etapas que Palomino. No que el barroco español, sino que Palomino. Así, Lucas Jordán, fallecido el 12 de enero de 1705, no pudo llegar a los avances de su amigo Palomino, sin soñar en las posibilidades prerrococós de este. Los grandes decoradores franceses de tiempo de Luis XIV, Mignard y Le Brun, mueren bastante antes, sin posibilidad cronológica de una evolución similar a la de nuestro Don Antonio. Concretamente, Mignard, cuya decoración de la cúpula de Val de Grace puede considerarse como el más paralelo y cercano precedente de la de los Desamparados de Valencia, había fallecido en 1695. Deberá deducirse de aquí que el gran mérito de Palomino no fué otro que el de una longevidad en la que se integraban años críticos y cambiantes? De ningún modo; a lo sumo, esa longevidad constituyó la gran suerte de Palomino, y, sobre todo, la gran prueba de su talento.

Sin posibilidad de adjudicarle paralelos en Italia y en Francia, los países que podían ejercer, y de hecho ejercieron, una virtual influencia sobre nuestra tierra, nuestras generaciones y nuestro artista, debemos caminar hasta Baviera para tratar de encontrar el más exacto compañero de Palomino. No era otro que Cosme Damian Asam, nacido en 1686 y muerto en 1739, por consiguiente, también testigo del encadenamiento de los dos si-

glos XVII y XVIII. Con su hermano Egidio Quirino Asam, arquitecto, había decorado muchos palacios e iglesias de Baviera en un estilo de la delirante especie superbarroca más extremada. Discipulo de Pietro de Cortona y del Domeniquino, Cosme Damian había pasado del manierismo italiano menos interesante hasta una alegría de fastuosísimo y movido color, bien semejante al de Palomino. En la manera más próxima a éste deben mencionarse, de Asam, el techo, figurando **Los Dioses de Grecia**, en la Sala del Jardín del palacio de Alteglofsheim, cerca de Ratisbona, datando del año 1730, y la decoración de la bóveda del monasterio de Osterhafen, ya en los principios del pleno y abierto rococó.

De ningún modo debe parecer arbitraria esta comparación entre un andaluz, Palomino, y un bávaro, Asam. Por cierto que uno y otro vivieron y murieron sin tener mutua noticia de sí mismos, pero ello poco importa ante la evidencia de un fenómeno tan fascinante como el que Lafuente Ferrari ha llamado de las «alergias estéticas». Fenómeno que explica como dos hombres casi estrictamente contemporáneos, de semejante educación, reaccionaron de similar manera, evolucionaron en semejante rotación ante una suma de factores vitales —políticos, sociales, religiosos, etc.— que podían haber percibido con idéntica claridad centenares de pintores del mismo tiempo, pero percepción que solo a ellos fué concedida. Si no fuera hoy generalmente aceptado este principio de las «alergias estéticas», quizás estuviéramos dando vueltas a un hipotético problema de relaciones y conocimientos entre Palomino y Asam, problema que no existe, absolutamente.

Pero, hasta estas coincidencias con uno de los creadores del rococó alemán, ¡que lejos nos ha conducido una actividad comenzada en el colegio de Santo Tomás de Córdoba, una vida abierta junto a los olivos de Bujalance! Y, del mismo modo ¡cuán distantes estamos ya todos de aquel prurito decimonónico de cerrar los ojos ante los colores de Palomino, considerado no como otra cosa que enfadoso —más o menos enfadoso— pedagogo y didáctico de las Bellas Artes! Ha pasado el tiempo en que una postura estatuariamente neoclásica, duramente clasicista, proseribía la alegría entusiasta y luminosa del Barroco y reprobaba su eterno juego de mil geometrías en pug-

na. Por muchos años fué delito entusiasmarse con el mundo volador y glorioso de Palomino, un pintor al que era acostumbrado no conceder sino unos pocos renglones como epigono de la escuela madrileña. Pero hoy, y con grata responsabilidad de Eugenio d'Ors en esta comprensión, amamos lo Barroco de todo tiempo, y, naturalmente, amamos a Palomino, profesor de todas las categorías, modales, cielos texturados, ropajes, miembros, miradas, arrobos, infiernos y glorias, jerarquías, geometrías, razones e irreflexiones de la pintura barroca al fresco. Casi, casi, parecen escritos pensando en él aquellos versos de d'Ors:

«Con tirantes de enteca geometría,
centro de gravedad y razón pura,
sujetan en el aire la figura,
que tiempos y mirajes desafia.
Sufrió, empero, que si al fin le tienta
la caricia del sol que más calienta,
ceda el sentir y se divierta un poco,
en la gracia, ilegal y transitoria,
del pulular donoso de la historia
y el pingüe caracol de lo barroco.»

Porque todas las cúpulas de Palomino eran otros tantos pingües caracoles de lo barroco, y todas sus figuras estaban sostenidas —y con qué, racional y enorme solidez— en tirantes de una geometría siempre actuante, nunca olvidada; la geometría más euclidiana y mejor simulada de la historia de la pintura española, ésta de nuestro Don Antonio Palomino.

Todo este elogio, inconcebible para nuestros abuelos y bisabuelos, imposible de formular antes de ellos, cuando la dictadura neoclásica, menos difícil para los contemporáneos de nuestro hombre, es el brindado por la anchura de comprensión que una catarata de atrevimientos plásticos recientes, ninguno tan malo que no contenga mucho de bueno, nos ha traído a los hombres nacidos después de 1900. Han sido necesarios dos siglos, y no menos, para que volviere a gozar de actualidad —y ahora será sempiterna— una obra honrada y entusiasta, fecundísima y apasionada, caliente y castiza, y sagaz, que todo esto era la de Palomino. Y es muy de creer que este elogio novecentista, en el que se combinan por igual el res-

peto a la tradición y el amor a la novedad, como el deseo de hacer justicia a un artista español, sea el que más complazca a Don Antonio Palomino.



- (1).—Lozoya, Marqués de, "Historia del Arte Hispánico", IV, 1945, p. 368.
(2).—García y Ortiz de Taranco, Felipe María, "Un boceto de Ribalta y un apunte de Palomino", en "Arte Español", 1945, p. 139.

VIII

Pinturas de Palomino sobre lienzo

Dibujos

La actividad de Palomino como pintor sobre lienzo, la técnica y materia más normales y prodigadas en su tiempo, es reducida, y bien lamentamos que lo sea, privándonos de disfrutar de cerca sus extraordinarias dotes de pintor. Sin embargo, es de creer que los cuadros de Palomino se cuenten en número mucho mayor del que presentaremos en nuestra relación, pero mientras no se concluya el nada más que acabado de empezar Catálogo Monumental de España, recorriendo todas las iglesias rurales y estudiando sus viejos lienzos, no tendrá posibilidad de éxito un catálogo razonado de Palomino, como tampoco de otros muchos pintores de su época.

Pero, además, es de justicia consignar que Palomino, fogoso de color en sus frescos, es mucho menos atractivo colorista cuando actúa sobre la tela, y la razón parece fácil de explicar: Siendo limitados los colores minerales susceptibles de ser utilizados en el fresco —ya que se descartan los orgánicos, tan solo recomendables en ligeros toques al temple—, Palomino no suele variar la gama cuando pasa de la pared enlucida a la tela imprimada, por lo que sus óleos tienen algo de color frío y monótono. Otra dificultad acostumbra a encontrar el pintor acostumbrado a trabajar al fresco, cuando pinta lienzos, y es achaque del que no pudieron librarse ni los más ilustres fresquistas italianos: Habitados a una escala dada, linda con lo gigantesco, encuentran difícil reducir esta escala a un tamaño mínimo, y siempre pecan por hacer figuras demasiado grandes. No se libró Palomino de este vicio, que, desde luego, no aparece en sus obras maestras sobre lienzo.

Es de rigor colocar a la cabeza de estas su preciosas **Inmaculada**, del Museo del Prado, que suponemos obra

juvenil, de los primeros años madrileños, pero la ausencia de fecha impide corroborar la presunción. Se formula ésta porque cualquier conocedor de la pintura andaluza a quien se presentase este cuadro como inédito, no vacilaría en atribuirlo a la escuela cordobesa. Como interpretación barroca de la iconografía inmaculadista coincide con otras muchas versiones proporcionadas por las escuelas andaluza y madrileña: Bella imagen de la joven María, en arrobo, las manos juntas, entre grupos volantes de querubines, y sin faltar alguna alusión demoníaca. Sin embargo, concretando, es fácil ver en la finura de rasgos de la Virgen como un eco, no de Juan de Alfaro, que hubiera sido lo normal, sino del gran cordobés Antonio del Castillo. Seguramente, aquello de que en Córdoba, según Valdés Leal, «faltaba quien pudiese dar la luz conveniente para... adelantamiento», no era totalmente exacto. Por lo demás, un San Jerónimo por Palomino copiando a Antonio del Castillo, en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, es otra prueba del influjo del gran cordobés sobre nuestro biografiado.

Muchos más cuadros pintó Palomino, pero, ciertamente, ninguno de ellos entendemos alcanza la gentileza y hermosura de esta **Inmaculada** del Museo del Prado. En el catálogo sumario que sigue a continuación se advertirá que el único género cultivado por el maestro fué el religioso, con total exclusión de todo otro (paisaje, retrato, costumbres, mitología, etc.). Por la situación de la gran mayoría de sus lienzos —Madrid, Valencia, Córdoba, Granada—, vemos que en todos los puntos a donde se trasladaba para cumplir el encargo de una decoración mural, dejaba lienzos, que posiblemente haría como descanso de las faenas, mucho más cansadas y trabajosas que exigían pasar un día en la incómoda altura de un andamio, saturado de humedad. Que él mismo no concedía a sus cuadros sino mucha menor importancia que a los frescos, lo demuestra la realidad de no haberles aludido nunca en su libro, en comparación con las largas páginas dedicadas a explicar proyectos y realizaciones de pintura murales. La sagacidad de Palomino no le permitía engañarse sobre el valor y juicio que merecería cada una de sus dos técnicas pictóricas.

Se formula, a continuación, un ensayo de catálogo de los lienzos de Palomino. No nos engañamos sobre su reducido valor, cuyas razones atenuantes ya han sido expuestas, pero, de todas suertes, no deja de ser un avance, susceptible de ser mejorado y ampliados sus datos. Un libro como el presente siempre tiene el mérito de suscitar, en otros estudiosos, el deseo de allegar nuevos datos que incorporar a lo expuesto, y es necesario confiar en esta costumbre para obtener, algún día, lo que pudiéramos llamar catálogo exhaustivo de los lienzos y dibujos de Palomino.

La ausencia de buenos catálogos de nuestros museos, con muy leves excepciones, la impenetrabilidad de muchas colecciones particulares, la poca atención guardada hasta ahora a la personalidad de nuestro biografiado, y, en fin, la adolescencia en que todavía se encuentra en España la investigación artística, no permite mejor resultado que el que sigue. No obstante, redactado con intención de perfectibilidad, a la que ya han contribuido datos exhumados con ocasión del tercer centenario del nacimiento del artista.

Catálogo Sumario de Cuadros:

1.—INMACULADA CONCEPCION.

Liendo, 1'93 x 1'37.

Rodeada de ángeles que esparcen flores. Firmado con anagrama: APO.

Adquirido por Fernando VII en 1831 a la viuda del pintor Napoli por 8.000 reales.

Madrid, Museo del Prado-1026.

2.—INMACULADA CONCEPCION.

L., 2'04 x 1'44.

Arriba, el Espíritu Santo; a los pies, tres cabezas de serafines, y, a los lados, dos ángeles con atributos. Procede del Colegio de Jesuitas de Córdoba.

Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

3.—SAN JUAN BAUTISTA, NISO.

L., 0'71 x 0'58.

Sentado en el suelo y abrazado al cordero.
Procede del Palacio de San Ildefonso, de la antigua colección de la Reina Isabel Farnesio.
Núm. 1027 del Museo del Prado. En la actualidad: Zaragoza, Museo Provincial de Bellas Artes.

4.—SAN BERNARDO.

L., 0'81 x 0'61.

Menos de media figura. Tamaño natural.
Núm. 1028 del Museo del Prado. En la actualidad: Mahón (Baleares). Museo Municipal.

5.—EPIFANIA.

L., 2'99 x 2'06.

A la derecha, la Virgen sentada, teniendo al Niño, ante ella, sentado, Melchor, y, detrás, los otros dos Magos y su séquito.
Firmado: «Regis Pictor, Palomino Velasco».
Núm. 178 del extinguido Museo Nacional de la Trinidad, cuyos fondos pasaron en 1872 al Museo del Prado, que los repartió arbitrariamente. En la actualidad: Madrid, Colegio de Santa Isabel.

6.—EL SUEÑO DE SAN JOSE.

L., 1'60 x 1'02.

El patriarca, dormido sobre un banco, apoyada la cabeza sobre la mano izquierda, mientras un ángel le muestra a la Virgen, en otro aposento, arrodillada y rodeada de ángeles. Firmado: «Palomino Fbt».
Procede del Convento de la Trinidad Calzada de Madrid.
Núm. 532 del extinguido Museo Nacional de la Trinidad. Actualmente: Madrid, Iglesia de San Jerónimo.

7.—LA ULTIMA CENA.

L., 1'64 x 1'04.

Jesús rodeado de los Apóstoles, alrededor de la mesa. Junto al pedestal de una columna, el cirio pasual. Firmado: «Palomino, Ft».
Procedía, como el anterior, del Convento de la Trinidad Calzada de Madrid.

Núm. 527 del extinguido Museo Nacional de la Trinidad. Fué depositado en el Palacio de Justicia de Madrid, en cuyo incendio de 4 de mayo de 1915 fué destruido.

8.—PENTECOSTES.

L., 1'65 x 1'09.

Un cortinón cobija a la Virgen, rodeada de los Apóstoles y de las Marias. A los pies de la Virgen un libro abierto y dos llaves. Firmado: «Palomino Fbt».
Número 704 del extinguido Museo Nacional de la Trinidad. Actualmente: Madrid, Hospital Clínico.

9.—EL NACIMIENTO.

L., 2'92 x 2'06.

En el centro, la Virgen arrodillada ante el Niño; a la derecha, San José y un pastor, arrodillados; a la izquierda, un niño trayendo una cesta de pichones. Al fondo derecha, la anunciación del Ángel a los pastores. En la parte superior, gloria de ángeles. Firmado: «Antonio Palomino, Ft.»
Número 997 del extinguido Museo Nacional de la Trinidad.
Actualmente: Madrid, Consejo de Estado.

10.—DESPOSORIOS DE LA VIRGEN.

L., 0'98 x 0'78.

Madrid, Convento de la Concepción Francisca (La Latina).

11.—APARICION DEL NIÑO JESUS A SAN ANTONIO.

L., 1'72 x 1'24.

Número 89 del Catálogo de la venta de la Colección Aguado, de París, del 20 al 28 de marzo de 1843.
Actual paradero ignorado.

12.—VISION DE SANTO DOMINGO DE GUZMAN.

L., 2'00 x 1'00.

Chicago, Art. Institute - 302. 22.

13.—EL NIÑO JESUS.

Madrid, Museo Cerralbo.

- 14.—SAN FRANCISCO JAVIER BAUTIZANDO A UN INDIO.
L., 0'86 x 0'63.
«Firmado. «Palom. Ft».
Donación a la Capilla mayor por el Marqués de Montesa, Consiliario de la Real Congregación de San Fermín.
Madrid, Iglesia de San Fermín de los Navarros.
- 15.—LA SAGRADA FAMILIA.
Madrid, Iglesia de San Pedro el Real.
- 16.—SAN PEDRO.
Pintura en el tabernáculo de la Iglesia de Santa Isabel de Madrid. Destruído en 1936.
- 17.—SAN PABLO.
Pintura en el tabernáculo de la iglesia de Santa Isabel, de Madrid. Destruído en 1936.
- 18.—EL BUEN PASTOR.
Pintura en el tabernáculo de la iglesia de Santa Isabel, de Madrid. Destruído en 1936.
- 19.—SAN IGNACIO DANDO LA COMUNION A SANTA TERESA.
Se guardaba en la sacristía de la Catedral de San Isidro de Madrid. Destruído en 1936.
- 20.—SAN PEDRO.
Se guardaba en la antesacristía de la Catedral de San Isidro de Madrid, con el núm. siguiente y otros cuatro más cuyos asuntos no da Tormo («Iglesias del Antiguo Madrid», p. 166.) Destruído en 1936.
- 21.—SAN PABLO.
Vid. núm. anterior. Destruído en 1936.
- 22.—EL TRIUNFO DE LA CRUZ.
Madrid, Iglesia mercedaria de Don Juan de Alarcón.
- 23.—SANTIAGO MATAMOROS.
Madrid, Iglesia Mercedaria de Don Juan de Alarcón.

- 24.—SAN PEDRO ALCANTARA.
Toledo, Museo de la Fundación Duque de Lerma (Hospital Tavera).
- 25.—SAN JOSE.
Alcalá de Henares. (Madrid, Convento de Filipenses.
- 26.—EL NACIMIENTO.
Firmado: «Palomino ft».
Alcoer (Guadalajara). Iglesia parroquial.
- 27.—LA VIRGEN ARRODILLADA ANTE LA TRINIDAD.
Boceto para el tema desarrollado en la Capilla de los Desamparados, de Valencia y en el coro de San Esteban, de Salamanca.
Valencia, Col. de don Francisco Gómez.
- 28.—ASUNCION DE LA VIRGEN.
Salamanca, Iglesia de San Esteban.
- 29.—SANTA ROSA DE LIMA.
Salamanca, Iglesia de San Esteban.
- 30.—SANTA ROSA DE LIMA.
Salamanca, Iglesia de San Esteban.
- 31.—LA VIRGEN DEL ROSARIO.
Jerez de la Frontera, Colección particular.
- 32.—DAVID Y ABIGAIL.
Granada, Cartuja.
- 33.—MOISES, CIRCUNCIDANDO A SUS HIJOS.
Granada, Cartuja.
- 34.—ASUNCION DE LA VIRGEN.
L., 5'88 x 3'58.
Córdoba, Catedral, Retablo mayor.
- 35.—SAN PELAYO.
L., 3'85 x 1'86.
Córdoba, Catedral, Retablo mayor.

- 36.—SANTA LEOGRICIA.
L., 3'85 x 1'86.
Córdoba, Catedral, Retablo mayor.
- 37.—SAN ACISCLO.
L., 3'85 x 1'86.
Córdoba, Catedral, Retablo mayor.
- 38.—SAN VICTORIA.
L., 3'85 x 1'86.
Córdoba, Catedral, Retablo mayor.
- 39.—ENTREGA DE CORDOBA A SAN FERNANDO.
L., 4'98 x 2'86
Córdoba, Catedral, Capilla de Santa Teresa.
- 40.—MARTIRIO DE LOS SANTOS ACISCLO Y VICTORIA.
L., 4'98 x 2'86.
Córdoba, Catedral Capilla de Santa Teresa.
- 41.—APARICION DE SAN RAFAEL AL VENERABLE ANDRES DE LAS ROELAS.
L., 4'98 x 2'86.
Córdoba, Catedral, Capilla de Santa Teresa.
- 42.—EL SALVADOR.
Córdoba, Iglesia de San Francisco.
- 43.—SAN JOAQUIN, SANTA ANA Y LA VIRGEN.
Córdoba, Iglesia de San Francisco.
- 44.—PINTURAS DEL ALTAR DE LAS ANIMAS.
Córdoba, Iglesia de San Pablo.
- 45.—EPIFANIA.
1'45 $\frac{1}{2}$ x 1'87.
Firmado: «Ant^o. A. Palomino. pxt/1674».
Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 46.—ASUNCION DE LA VIRGEN.
1'85 $\frac{1}{2}$ x 1'16.
Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 47.—NIÑO JESUS, DORMIDO.
0'41 $\frac{1}{2}$ x 0'56.
Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes.

- 48.—EL ARCANGEL SAN RAFAEL.
1'23 x 0'96.
Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 49.—EPIFANIA.
Copia de Antonio del Castillo.
0'94 x 1'49.
Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 50.—SAN JERONIMO PENITENTE.
Copia de Antonio del Castillo.
1'42 x 1'06.
Córdoba, Museo Provincial de Bellas Artes.
- 51.—DESPOSORIOS DE LA VIRGEN.
L., 2'75 x 1'89.
Firmado: «ANT^o Palomino/Fbt. A^o 1695».
Valladolid, Museo Nacional de Escultura.
- 52.—CREACION DE LA INMACULADA POR EL PADRE ETERNO.
L., 2'60 x 1'60.
Firmado en 1721.
Burgos, Museo Provincial.
- 53.—ASUNCION DE LA VIRGEN.
L., 0'96 x 1'20.
Madrid, Col. Viuda de Elizaguirre.
- 54.—EL ARTISTA RETRATANDO AL INFANTE DON BALTASAR Y A OTROS PERSONAJES.
L., 0'93 x 1'25.
Con este extraño e imposible título se atribuía a Palomino el cuadro número 29 de la segunda venta (1875) de la colección de Don José de Salamanca. Hoy, en paradero desconocido.
- 55 y 56.—En la obra «Alonso Cano», de Harold E. Wethey, de recientísima publicación por la Universidad de Princeton, 1955, p. 186, se dan como de Palomino los cuadros «Inmaculada» y «Asunción», de la Catedral de Córdoba, hasta ahora atribuido a Alonso Cano.

De ningún modo puede creerse que no se conserven de mano de Don Antonio Palomino más cuadros que los que integran la cincuentena arriba transcrita. Han de guardarse muchos más, que, mediante perseverancia y estudio, duplicarán la cifra dicha; pero hemos preferido no dar noticia sino de lo reconocidamente auténtico, para no comenzar a alterar la buena fama de Palomino —ya que felizmente renace—, con producciones indignas de su mano. La misma labor de criba rigurosa que ha dejado reducido el catálogo de Velázquez a poco más de cien lienzos debe aplicarse a Palomino.

En cuanto a dibujos, aún es más aventurado intentar una catalogación, ya que esta es materia prácticamente prohibida en España, dado el misterio con que los Museos ocultan sus colecciones de dibujos de maestros antiguos. Excepción honrosa es el Museo Provincial de Bellas Artes de Córdoba, que, entre la cumplida serie que expone, muestra los de Palomino. Y excepción, también, no en cuanto a exponerlos, sino por catalogarlos, la Biblioteca Nacional de Madrid, que conserva los siguientes dibujos del maestro:

- 445.—LA PURISIMA CONCEPCION. (A pluma, con manchas de sepia). Papel agarbanzado, 286 por 213 milímetros. De la Col. Carderera.
- 446.—LA CASTIDAD. (Tinta china). Papel agarbanzado, 210 por 245 milímetros. Col. Carderera.
- 447.—LA FE. (A pluma, con manchas de tinta china). Papel agarbanzado, 255 por 350 milímetros. De la Col. Madrazo.
- 448.—LA MUERTE DE ADONIS. (Pluma, con manchas de tinta china). Papel agarbanzado, 295 por 425 milímetros. Firmado: «Palomino». De la Col. Madrazo.
- 449.—PROYECTO DE CATAFALGO REAL, acaso para las pompas fúnebres de María Luisa de Orleans o de Carlos II. Delineado y ligeramente manchado con tinta sepia. Papel agarbanzado, 510 por 337 milímetros. Firmado: «Ant^o. Palom^o y Velasco». De la Col. Carderera.
- 6861.—DOS NIÑOS EXAMINANDO UNA ESFERA ARMILAR. (A pluma y mancha de tinta china).

Papel agarbanzado, 218 por 334 milímetros. De la Col. Castellanos.

Estos dibujos, en cuya catalogación y descripción abreviamos las papeletas de Barcia (1), dan una idea de la extraordinaria maestría de Palomino como dibujante, generalmente, sirviéndose de trazo muy fino, y con dextrísimas manchas de tinta fuerte o rebajada. En particular, el dibujo 449, que aludirá al catafalco de María Luisa de Orleans, más bien que al de su esposo el Rey, es una verdadera maravilla de dibujo arquitectónico, muy rico en detalles. Es muy interesante el núm. 448 porque nos da la única muestra de tema mitológico surgido de las manos de Palomino. En cuanto al 6861, comienza la larga serie de dibujos y viñetas con el tema de niños jugando con instrumentos científicos y de bellas artes, motivo que había de ser largamente explotado por Juan Bernabé Palomino, sobrino de Don Antonio, en sus deliciosos grabados que tan gratas hicieron las páginas de las Actas de la Academia de San Fernando.

Por lo demás, en el Museo Provincial de Córdoba se exponen tres dibujos del maestro, «El Salvador», «Hombre recostado y dormido», y «Hombre mostrando a otro el Crucifijo». Y en la colección del Vizeconde de Guell, de Barcelona, se cataloga el dibujo a la aguada «Santo Tomás», de 190 x 190 milímetros. Es de suponer que una apurada rebusca en otros museos y colecciones elevaría considerablemente la precedente relación.

(1).—Barcia, Angel M. de, «Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional», Madrid, 1906, p. 92-3, 461.

La Firma de Palomino

Un breve capítulo dedicado a las firmas de Don Antonio Palomino. En el estudio de un artista, la signatura está muy lejos de ser asunto baladí. Por el contrario, su cotejo puede dar lugar a precisiones, no solo de autenticidad, sino también de cronología. A menudo, la firma nos documenta de manera inequívoca sobre menudos repliegues psicológicos del artista signatario, singularmente en los que se refieren a su mucha o poca preparación cultural, a su modestia o soberbia, etc. Por tal convicción, el que suscribe ha llegado a reunir más de quinientos facsímiles de firmas de pintores españoles.

Precisamente, Palomino tenía ideas muy claras sobre este asunto de la firma. Consignó y copió muchas en su libro, describió otras, destacó la importancia de la firma para poder distinguir entre los cuadros, parecidísimos, de Francisco Camilo y de Andrés de Vargas (1), y, en una palabra, concedió su debida importancia a este particular. Sin embargo, él tenía sus principios establecidos sobre cuando se debe o no firmar: Hablando de Antonio del Castillo y de su «Non fecit Alfarus», añade «Con cuya discreta frase reprendía tácitamente la repetida tautología de la firma, si así cabe decirse; porque en **obras públicas y de consecuencia no tengo por delito el firmarlas**» (2). La distinción no deja de parecernos extraña, aunque, sin género de duda, no reconoce otro principio que la modestia. Palomino no era precisamente un campeón de esta virtud, pero lo cierto es que son escasas sus obras firmadas, cual acontece con la inmensa mayoría de sus colegas.

Pero se ha dicho muy recientemente (3), que, desde que Don Antonio recibió los honores de Pintor de Cámara, acostumbró a firmar con su nombre y apellido, añá-

diendo **Regis Pictor**. Muchos pintores han caído en la explicable vanidad de comunicar a los espectadores de sus cuadros tal categoría, y a la cabeza de todos, Vicente Carducho, que utilizó su título cada vez que tuvo ocasión, pero no es este el caso de Palomino. En primer lugar, ya hemos visto que tan solo consideraba procedente firmar las «obras públicas», y la verdad es que este carácter tuvieron las más importantes de las suyas, dejando buen número de cuadros sin signatura. Pero si nunca firmó con la ostentación de otros pintores barrocos (Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Juan Vicente Ribera, el propio Claudio Coello, etc.) sería sobre todo, por considerarlo pueril.

Pocos son los pintores de su tiempo que no utilizan sino una sempiterna fórmula signatoria, y dos son las de Palomino. Una, la más antigua, consiste en el monograma, que firma la «Inmaculada» del Museo del Prado.



Pudieramos denominar andaluza a esta modalidad de firma, que en nuestro caso consta de una gran **A** que inserta una **t** y una **o**. Andaluza, porque de semejante forma firmaron Francisco Pacheco, Velázquez y Zurbarán en sus años de mocedad, y, en número copioso, Alonso Cano. Este otro gran andaluz de Palomino no podía faltar a la regla que prácticamente habían establecido los maestros sevillanos y granadinos. Era un modo breve, sencillo y mínimamente vanidoso, de establecer la identidad del autor de la pintura.

No es menos sencilla la que llamamos segunda modalidad, fórmula corrientísima de firma durante el siglo

XVII. Esta trae, en trazos cursivos nada adornados, poco diferentes de la firma acostumbrada en documentos, el

Palomino ft,

apellido del pintor y la abreviatura del **f(aci)t**, como en la firma del **Nacimiento** de Alceger (Guadalajara), confiada toda la gracia de la signatura a la generosa curva de la **f**. Esta **f**, en otros casos, corresponde a la abreviatura de **f(acie) b(a)t**, como en el ejemplo aquí

Palomino fbt.

presentado, perteneciente al cuadro **Desposorios de la Virgen**, del Convento de la Latina, de Madrid. En este ejemplo, el conjunto es un tanto más barroco, y la tilde de la **i** se ha convertido en un rasgo caligráfico. Pero en ninguno de los tres facsímiles hay rúbrica —acostumbradamente retorcida en el siglo XVII—, ni mención de año, lo que es, para nosotros, considerablemente más desgraciado. En fin, Don Antonio Palomino, que tanto se fijó en las firmas de sus colegas, no nos dejó en las propias ningún elemento de juicio que ayude a sustanciar su personalidad. Tan solo un dato suministran: que Palo-

mino, barroco en todo, y justamente orgulloso de sus muchos merecimientos, al llegar la hora de firmar, era, contrariamente, sencillo y modesto.

(1).—Palomino, en la vida CXXI.

(2).—Palomino, en la vida CXXII.

(3).—Moya Casals, "El Regis Pictor"... en "Archivo de Arte Valenciano", 1954, p. 124. El Señor Moya Casals da como firmado con el "Regis Pictor" un cuadro de La Epifanía en el Museo del Prado. Se referirá al del Colegio de Santa Isabel.

X

Consecuencias, Escuela y Discípulos de Palomino

No quedaría completa nuestra visión y semblanza de Don Antonio Palomino si omitiéramos el discipulado que creó en la generación joven y a él próxima, prolongando principios, doctrina y práctica hasta bien entrada la segunda mitad del siglo en que murió el gran bujaleño. La relación que sigue no se conforma con ser álarde erudito, a cuyo título no alcanza, sino idea de las fecundas consecuencias de un magisterio. En efecto, mal maestro y menguada calidad humana la del que no crea —o cria— discipulado, pues clara señal es de que le falla la generosidad. Pero el caso de Don Antonio Palomino andaba muy lejos de ser éste; pródigo de su saber y de su experiencia, que derramaba a manos llenas, amigo de principiantes, aleccionador de mozos, hizo que su arte y estética sobrevivieran muchos años al nefasto de 1726. Y, si muchos pintores de este nuestro siglo son sus lejanos discípulos, suyos y de su preciosa normática, mayormente merecen ser traídos a la letra los que lo fueron efectivos y recibieron enseñanzas inmediatas de don Antonio.

Es de rigor comenzar por su familia, y, en ésta, por su hermana Francisca Palomino y Velasco, de la cual apenas se sabe sino que actuaba en Córdoba a fines del siglo XVII (1). Moya Casals afirma que en varios pueblitos cordobeses se conservan pinturas de su mano, pero no podemos confirmar ni negar este extremo.

Más abundante noticia nos ha llegado de Juan Bernabé Palomino, sobrino carnal de don Antonio y llamado con el nombre del padre de éste, es decir, del abuelo paterno. Juan Bernabé Palomino, (2) nació en Córdoba el 15 de diciembre de 1692 y fué traído a Madrid, siendo de corta edad, por su tío. Se especializó en el grabado al

aguafuerte, por cuyo procedimiento abrió algunas de las más bellas láminas de la edición del «Museo Pictórico», según diseños de don Antonio. Vuelto a Córdoba y establecido en su ciudad natal, dedicóse de lleno al aguafuerte, grabando láminas que en general, copiaban otras extranjeras. Una de éstas parece haber sido un retrato de Luis XV, niño, estampa que causó excelente impresión en la Corte, por lo que Felipe V le hizo llamar a Córdoba y, una vez en Madrid, le encargó los planos de la jurisdicción de la Villa y Corte.

Juan Bernabé Palomino, ya en Madrid, no se limitó a grabar, pues consta que el 1738 pintó un estandarte para el Colegio Imperial y Capilla de la Purísima. Y, fechadas en 1748, se guardan en el Museo de la Academia de San Fernando tres excelentes pasteles, **Academia de desnudo, Cabeza de hombre y Cabeza de anciano**. Sin embargo, su más justa fama la debe a la maestría en grabar. El 12 de abril de 1752, esto es desde la fundación de la Academia de San Fernando, fué Director de las clases de grabado de la misma, además de lo cual, daba clase en su domicilio particular a tres alumnos de la docta Corporación. Fué grabador de Cámara e Individuo de la Academia de San Carlos, de Valencia. En la colección de actas impresas de la Real Academia de San Fernando es frecuente hallar viñetas por él grabadas, representando amorcillos jugando con utensilios de artista, verdaderamente deliciosas, o algún retrato de Fernando VI, sacado de buril con verdadero primor. Otros soberbios retratos grabados hizo de la Reina Isabel Farnesio, del Cardenal Valentí Gonzaga, y de otros muchos personajes. También fué famosa su versión al aguafuerte del **San Isidro Labrador**, de Carreño, que se conservaba en la capilla de su advocación en la madrileña iglesia de San Andrés. En fin, don Juan Bernabé Palomino falleció en Madrid en febrero de 1777. El elogio fúnebre de la Academia dice, con razón, que «se puede reputar por el primero que estableció en España el buen gusto de grabar en Láminas, y que abrió el camino hasta llegar al estado en que hoy lo vemos»... (3).

Don Juan Bernabé, no era exactamente un seguidor del arte de su tío don Antonio, al menos en cuanto al estilo, de un barroco mucho más moderado y académico, abundante en ninfas, amorcillos y templos, según cum-

plía al amaneramiento de tiempos de Fernando VI. Pero en lo que sí reconoce la huella de Palomino es en el perfecto dibujo, en la seguridad de mano, y, en fin, en todo virtuosismo técnico, del que son muestra extraordinaria los tres pasteles ya citados. No acabó aquí la dinastía: don Juan Bernabé tuvo un hijo, Juan Fernando, también de vena pictórica. Sabemos de él que fué alumno de la Academia de San Fernando, a cuyos certámenes de tercera clase de pintura celebrados los años 1753 y 1754 concurrió, sin éxito. Aparece como individuo de número de la dicha Corporación el 6 de abril de 1777, y muere en Madrid durante marzo de 1793 (4). Aquí parece concluirse la dinastía; ninguna noticia queda del hijo de Palomino que en 1724 le ayudó en la decoración de El Pautar. E ignoramos si pertenece a la familia un Manuel Palomino, pintor documentado en Toledo, que el 6 de septiembre de 1778 cobra 190 reales de la parroquia de San Nicolás por haber pintado dos cuadros y el pabellón de la capilla de Villarreal (5).

Aparte la personalidad de Juan Bernabé Palomino, la familia de don Antonio ofrece mucho menor interés que el grupo de pintores, próximos a él, que constituyen el verdadero discípulo y la más exacta prolongación de su estilo. Fueron pintores oscuros, y de los que se han conservado muy escasas noticias, pero trataremos de ordenarlas.

Parece procedente comenzar por Juan Bautista Simó o Simón, de muy confusa cronología que es necesario ordenar. Era valenciano, y consta que ayudó a Palomino en la gran obra de la decoración de los Santos Juanes, de Valencia. Tan eficaz debió ser la ayuda —quizás excediendo la normal tarea del ayudante fresquista, de calcar los dibujos o dar color a superficies anchas—, que el prestigio alcanzado por esta colaboración le valió el encargo de decorar las pechinas de la iglesia de San Felipe el Real, de Madrid. Ahora bien, las fechas de nacimiento y muerte hasta aquí aceptadas por su biógrafo, (6) son, hacia 1620 para el primero, y 1717 para la segunda. Doble error. Es un poco duro de creer que un hombre de 78 años trabajase en la dura tarea auxiliar de los Santos Juanes. Y no pudo morir en 1717 porque hay dos pruebas de su actividad durante el año 1726, y ambas en relación con Palomino: Primeramente, al fallecer

éste, Juan Bautista Simón, pide el puesto de tasador de pinturas que había quedado vacante. El Consejo de Castilla pide informe a Isidro Francisco Rodríguez de Rivera y a Jerónimo de Ezquerro, quienes declararon que Simón «es mui buen pintor», más, al final, fué nombrado para el cargo Pedro de Peralta (7).

Pero hay otro dato sobre la vida de Simón en 1726. Sin duda como homenaje póstumo a su maestro, al que debía querer sinceramente, pintó su retrato, representando a don Antonio de frente, con pinceles y paleta, ante un cuadro inconcluso que figura la Verdad y el Tiempo; y, sobre una mesa, libros e instrumentos de taller. Este retrato, perteneciente a la colección de Sir Archibald Stirling, en Keir, Escocia, está claramente firmado: «Johannes Bautista a Simo pingebat Anno 1726» (8). Juan Bautista tuvo un hijo, Pedro, también pintor, y que también trabajó en San Felipe el Real, en la decoración comenzada por su padre.

Otro discípulo directo es Dionisio Vidal, nacido en Valencia hacia 1670 y muerto en Tortosa (Tarragona), en fecha ignorada. También fué ayudante de Palomino en la decoración de los Santos Juanes, de Valencia. Debió ser discípulo dilectísimo, pues mereció lo que ningún otro, que Palomino redactase para su exclusivo provecho la «Idea para la pintura de la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari en la ciudad de Valencia», deferencia a la que ya hemos visto correspondió Vidal retratándose junto a su maestro. Decoró, en su ciudad, la capilla del Buen Consejo en la iglesia de Santo Domingo, la cúpula de la capilla de Santa Clara y el monumento de Semana Santa de la Catedral de Teruel, así como la capilla de la Virgen de la Cinta, en la Catedral de Tortosa. En la Biblioteca Nacional, de Madrid, se conserva un dibujo suyo, proyecto de decoración de una cúpula. Dionisio Vidal dejó entre sus contemporáneos fama de hipocondríaco y de hombre de mal talante (9).

El tercer discípulo importante, a la par que amigo, es Juan Delgado, de copiosa actividad en las iglesias madrileñas. Trabajó en el coro de San Felipe el Real rotando la Gloria pintada por Francisco de Herrera el Mozo. En 1719 pintó un San Francisco Javier para la ermita de la Virgen del Puerto, y, de igual fecha y tema, otro cuadro que se conservaba en la catedral madrileña. De

su actividad como dibujante, recordaremos sus retratos de Fray Tomás Carbonell y de Fray Tomás Reluz, conocidos por los grabados hechos, del primero, por J. Leonardo, y, del segundo, por Gazán.

Una obra importante de Juan Delgado, muy ligada a Palomino, ha llegado hasta nosotros. Es la decoración al fresco del techo de la capilla de la Congregación de la Purísima del Colegio Imperial, actualmente, salón de actos del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de San Isidro, en Madrid. La tal capilla había sido reedificada por Francisco de Camuñas entre 1714 y 1723, cubriéndose con bóveda esquinada. Aquí aparece el gran amigo de sus amigos que era nuestro Palomino; abierto concurso para el encargo de las pinturas de la Capilla, le fueron adjudicadas en 1726, pero se apresuró a traspasar el encargo a Delgado, que realizó la decoración entre 1726 y 1730, ayudado por Juan Manuel Delgado, su hijo. Pero bastante mayor ayuda significarían la dirección y el consejo de Palomino, al que ninguna duda cabe de que se debiera la idea desarrollada. Esta, muy relacionada con el esquema de los Santos Juanes de Valencia, muestra una gran perspectiva de columnata salomónica, con las figuras de los santos fundadores de órdenes religiosas, en tamaño colosal, todo ello dominado y presidido por complicadas escenas alusivas al Apocalipsis. Es uno de los ecos más fieles del arte de Palomino, pero realizado con ácido color, que desvirtúa la grandeza de la composición. Por lo demás, no son conocidas las fechas de nacimiento y muerte de Juan Delgado (10).

También convendrá citar a Jerónimo Antonio de Ezquerro, que había trabajado en la iglesia de San Felipe Neri, de Madrid. Su lienzo **El Agua**, conservado en el Museo del Prado, formaba serie con otros, pintados por Palomino, representando a los demás elementos.

Vayamos con el último discípulo directo conocido. Es Fray Francisco Morales, natural de las Islas Terceras y monje profeso en la Cartuja de Granada. Es necesario anular las fechas de nacimiento y muerte que le atribuyó Cean Bermúdez, 1680 y 1720, ésta ocurrida en El Paular, porque las echa por tierra la evidencia documental de haber pintado en la Cartuja granadina, en 1753, los siguientes cuadros: **San Bruno** presentando el Niño Jesús a Santa Roselina; **Santa Roselina**; **Santa Margá-**

rta de Dios; y seis Pasajes de la vida de Cristo. Su actividad se extendió a la Cartuja del Paular, donde pintó una Inmaculada, frescos en el claustro pequeño, una custodia para la Capilla de San Jorge, y otras obras menores (11).

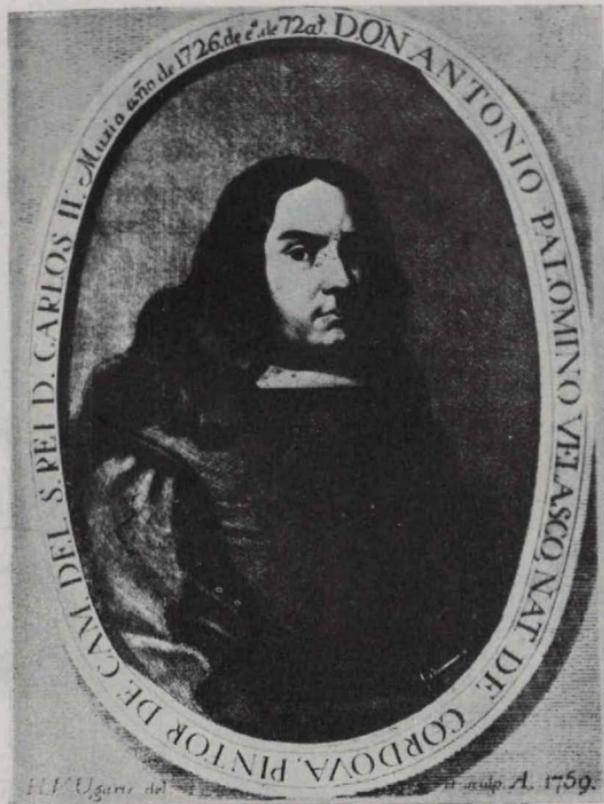
Tales fueron los colaboradores, discípulos y amigos de Palomino. Hay razón para creer en la atracción y simpatía personal del gran artista, que, unidas a su tenaz instinto de protección, le granjeaban, además de discípulos, verdaderos amigos. El traspaso de un encargo valenciano a Dionisio Vidal, y de otro madrileño a Juan Delgado, el intento, en 1724, de pretender nombrar un suplente para las tasaciones de pinturas —pensando en Delgado o en Simón—, son detalles de una total entrega a la amistad, casi lindando con lo que se ha dado en llamar cacicato. Por lo menos, estos discípulos fueron hombres agradecidos (12). No solo sostuvieron el arte de Don Antonio durante una generación más, sino que dos de ellos, Dionisio Vidal y Juan Bautista Simón, nos legaron las más exactas y fidedignas imágenes físicas del gran hombre de Bujalance.

- (1).—Ceán Bermúdez, "Diccionario...", IV, p. 41. Ramírez de Arellano, "Artífices de Córdoba", p. 208-9. —Thieme— Becker "Lexikon...", XXVI, p. 186.
- (2).—Ceán Bermúdez, "Diccionario...", IV, p. 27-9. Ramírez de Arellano, "Artífices de Córdoba", p. 199-200. Barcia, "Catálogo de Dibujos de la Biblioteca Nacional", Madrid, 1906, p. 229 Id., "Catálogo de retratos", 314, 315, 316. —Thieme— Becker, "Lexikon...", XXVI, p. 186. Lafuente Ferrari en "Clavileño", 1953, núm. 20, p. 35-6.
- (3).—"Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 25 de julio de 1788", Madrid, Ibarra (1778), p. 19-20.
- (4).—Ceán Bermúdez, "Diccionario...", IV, p. 29. Y Actas de la Academia de los años citados.
- (5).—Ramírez de Arellano, "Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo", Toledo, 1920, p. 221.

- (6).—Ceán Bermúdez, "Diccionario...", IV, p. 331-2. Vizaña, Conde de, "Adiciones al Diccionario Histórico... de... Ceán Bermúdez, Madrid, 1889-94, III, p. 365.—Alcáhalí, Barón de, "Diccionario biográfico de artistas valencianos". Valencia. 1897. p. 306. —Thieme— Becker, "Lexikon...", XXXI, p. 50.
- (7).—Simón Díaz, José, "Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas", en "Archivo...", 1947, p. 127-8.
- (8).—Lienzo, 0'78 por 0'61. De la colección de William Stirling, que lo adquirió en Valencia el año 1849.
- (9).—Ceán Bermúdez, "Diccionario...", V, p. 220-2. Orellana, Marcos Antonio Pérez de, "Biografía pictórica levantina", Ed. de Xavier de Salas, Madrid, 1930, p. 343-6. —Thieme— Becker, "Lexikon..." XXXIV, p. 331-2.
- (10).—Ceán Bermúdez, "Diccionario...", II, p. 7-8. Rogério Sánchez, en "Revista de Segunda Enseñanza", 1926, p. 323, 362, 404. Tormo, "Las iglesias del antiguo Madrid", p. 173. Barcia, "Catálogo de retratos", 171, 612. —Thieme— Becker, "Lexikon..." IX, p. 19.
- (11).—Ceán Bermúdez, "Diccionario...", III, p. 183. Gallego Burín, "Guía de Granada", p. 638. —Thieme— Becker, "Lexikon", XXV, p. 116.
- (12).—Porque lo fueron, demostrando que discípulo y amistad eran, en el círculo inmediato a Palomino, una sola y misma noción, es por lo que dudamos en incluir en este círculo al pintor Puche. Este, ya conocido en el primer tercio del siglo XVIII como discípulo de Palomino, firmó, solo con su apellido, una hermosa y barroca Inmaculada el año 1716, cuadro que en el siglo de su factura perteneció a la colección de Don Nicolás de Vargas; en el actual, a la de Don José Lázaro Galdiano; y hoy, en paradero desconocido. Ahora bien, un Juan Puche, pintor, y que con toda seguridad es el que va mencionado, fué uno de los que, en 1724, firmaron el documento protestando contra las atribuciones de Palomino y de Miranda como tasadores de pinturas; lo cual no se compagina bien con el respeto debido al maestro. Sobre este Puche, véase: Ceán Bermúdez, "Diccionario...", IV, p. 133. —Thieme— Becker, "Lexikon...", XXVII, 143. Tormo, en "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 1914, p. 213. Simón Díaz, en "Archivo Español de Arte", 1947, p. 124.

L A M I N A S

Fotografías del Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Córdoba,
Instituto Diego Velázquez, de Madrid. Ampliaciones y Reproducciones Mas,
de Barcelona, Photo Club, de Burgos y Sanchis, de Valencia.



El pintor Acisclo Antonio Palomino. — Grabado de Ugarte



La Adoración de los Reyes, copia de A. del Castillo. — Museo de Córdoba



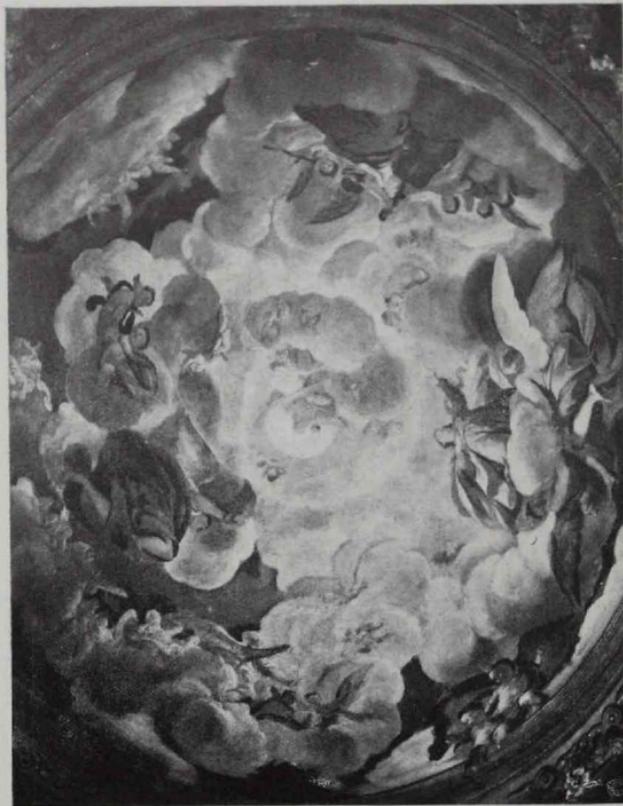
Niño Jesús dormido. — Museo de Córdoba



La Asunción de la Virgen. - Museo de Córdoba



Capilla del Ayuntamiento de Madrid



Capilla del Ayuntamiento de Madrid. Bóveda



San Joaquín y Santa Ana. — Capilla del Ayuntamiento de Madrid



Las Virtudes Teologales. - Capilla del Ayuntamiento de Madrid



Las Virtudes Teologales. - Capilla del Ayuntamiento de Madrid



Los Padres Latinos de la Iglesia. — Capilla del Ayuntamiento de Madrid



Los Padres Latinos de la Iglesia. — Capilla del Ayuntamiento de Madrid



Alegoría de la Villa de Madrid. - Capilla del Ayuntamiento de Madrid



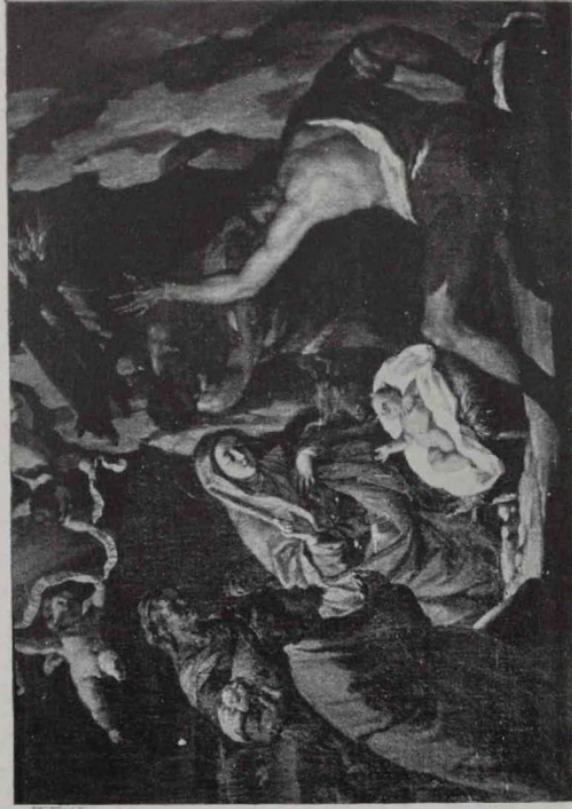
San Isidro. - Capilla del Ayuntamiento de Madrid



La Caridad. - Capilla del Ayuntamiento de Madrid



Sueño de San José. - Capilla del Ayuntamiento de Madrid



Nacimiento. — Iglesia Parroquial de Alcocer. (Ciudadalajara)



Bóveda. — Iglesia de los Santos Juanes. (Valencia)



Fragmento de la bóveda. - Iglesia de los Santos Juanes. (Valencia)



Fragmento de la bóveda. - Iglesia de los Santos Juanes. (Valencia)



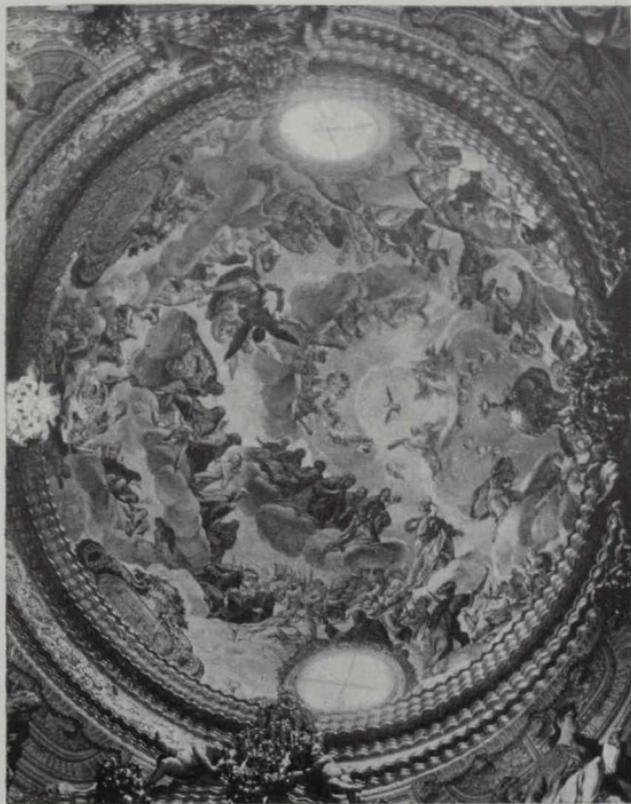
Cúpula. - Capilla de la Virgen de los Desamparados. (Valencia)



El Triunfo de la Iglesia. - Convento de San Esteban. (Salamanca)

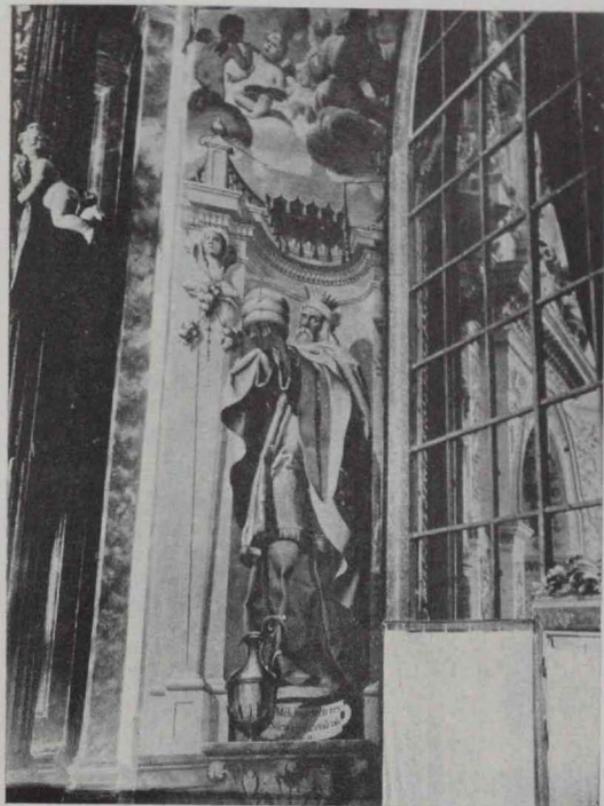


Desposorios de Nuestra Señora. - Museo de Valladolid





David. - Sagrario de la Cartuja. (Granada)



Melquisedec. - Sagrario de la Cartuja. (Granada)



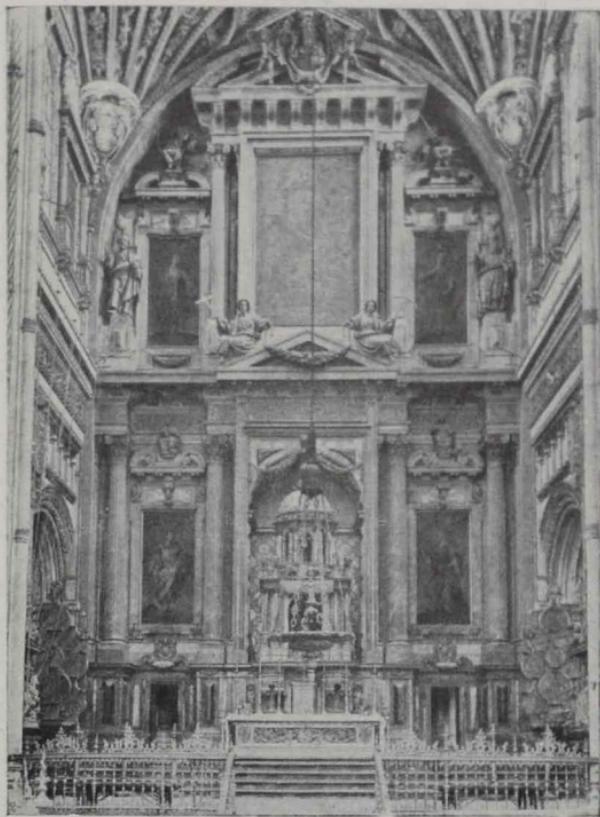
Martirio de San Acisclo y Santa Victoria. - Capilla de Santa Teresa. Catedral de Córdoba



Aparición de San Rafael al Venerable Andrés de las Roelas
Capilla de Santa Teresa. Catedral de Córdoba



Entrega de Córdoba a San Fernando. — Capilla de Santa Teresa, Catedral de Córdoba



Altar Mayor de la Catedral de Córdoba



La Asunción de Ntra. Sra. - Altar Mayor, Catedral de Córdoba



Inmaculada. - Museo del Prado. (Madrid)



San Juan Bautista Niño. — Museo de Zaragoza



Sueño de San José. — Iglesia de los Jerónimos. (Madrid)



El Padre Eterno y la Inmaculada. - Burgos



Apunte



«El Museo Pictórico y Escala Óptica». — Tomo I. Año 1715

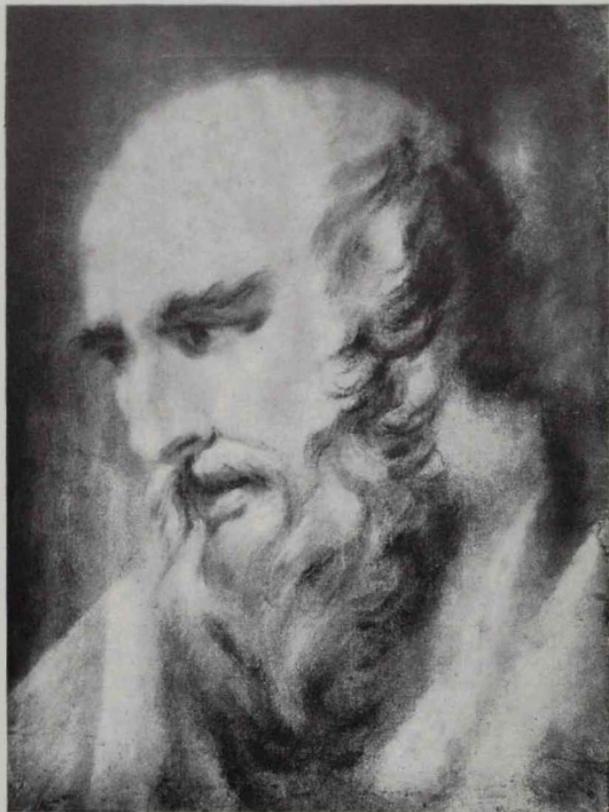


«El Museo Pictórico y Escala Óptica». — Tomo II. Año 1724



Palomino, por su discípulo Juan Bautista Simó.-Colección Stirling, Kelt. (Escocia)

LA OBRA DE LOS DISCIPULOS



Juan Bernabé Palomino. — Cabeza de anciano.
Academia de San Fernando. (Madrid)



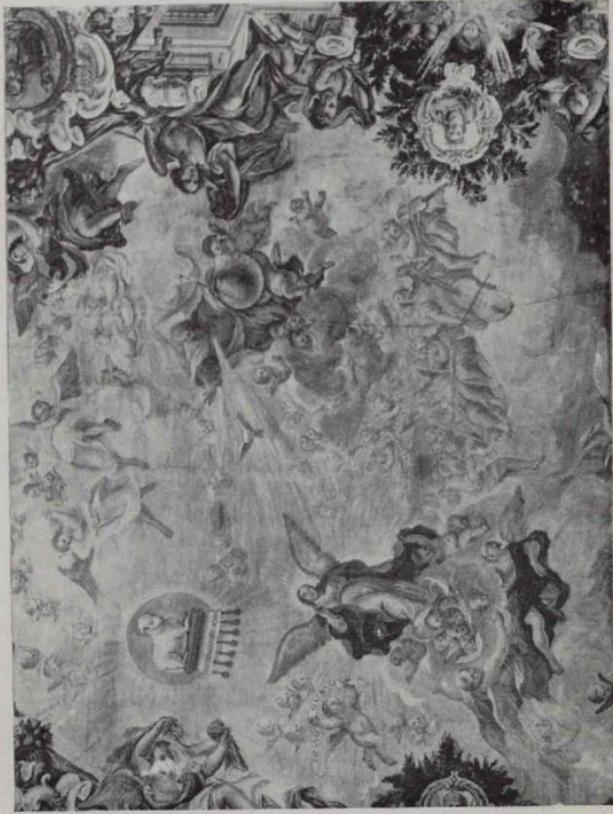
Dionisio Vidal. — Bóveda de la parroquia de San Nicolás de Bari. (Valencia)



Dionisio Vidal. — Pormenor de la bóveda de San Nicolás de Bari. (Valencia)



Autorretrato de Dionisia Vidal junto a su ancestro Palomirio. — Bóveda de San Nicolás de Bari. (Valencia)



Juan Delgado. - Techo del Salón de Actos del Instituto de San Isidro. (Madrid)

Obras editadas por el Servicio de Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial de Córdoba

Obras de Don José de la Torre y del Cerro. Tomo I. 1955.

Memoria de la Casa de Maternidad e Infancia. Dr. Gómez Aguado. 1955.

Dos conferencias del Dr. Blanco Soler. 1956.

La Capilla de San Bartolomé y su restauración. Juan Bernier. 1957.

Palomino. Juan Antonio Gaya Nuño. (Premiada en el Concurso convocado con ocasión del III Centenario del nacimiento del Pintor.) 1957.

