

CICLO DE CONFERENCIAS

# Arte Barroco e ideal clásico



ASPECTOS DEL ARTE CORTESANO  
D LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVII

*Roma, mayo-junio de 2003*

DIRECTOR

Fernando Checa Cremades



Sociedad Estatal  
para la Acción Cultural Exterior



## Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España

BONAVENTURA BASSEGODA  
Universidad Autónoma de Barcelona

### *Presentación*

Es para mí un honor y una satisfacción participar en este ciclo de conferencias celebradas en una ciudad por tantas cosas ilustre y en una sede —esta Academia— cargada de historia, de algún modo símbolo de la buena relación —de la recíproca admiración— entre los pueblos de España y de Italia. Debo confesar que es esta la primera ocasión en que me ocupo de la figura de don Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco. Cuando me fue propuesto este argumento, por el coordinador del programa, el profesor Fernando Checa, mi primera reacción fue la de incomodidad. Otros escritores sobre arte de nuestro siglo de Oro han recibido mi atención crítica a lo largo de mi carrera universitaria. De manera destacada me he ocupado de Francisco Pacheco, pero también de una forma muy querida el valenciano que vivió en Roma muchos años don Vicente Vitoria y más recientemente, la figura aún poco valorada de fray Francisco de los Santos, autor de una *Descripción* del Escorial, que tuvo cuatro ediciones en el siglo XVII, y cuyas descripciones de las pinturas con las que Felipe IV, con la intervención de Velázquez, redecoró a partir de 1656, dicho monasterio, constituyen tal vez las mejores lecturas o explicaciones de piezas artísticas de la literatura artística española. Sin embargo, al considerar con más detenimiento la propuesta de nuestro coordinador se me hizo evidente que la figura de don Antonio Palomino era una pieza destacada en un programa que pretende presentar una visión de conjunto de la tradición clásica española a un público ajeno, pero también interesado en ella. Palomino es un hombre clave, es decir insustituible, en la construcción de la conciencia histórica de la escuela artística española. Su aportación —como veremos— no parte del cero absoluto, y otros tras él van a configurar y a completar cor

mayor precisión muchas de sus intuiciones, pero eso no oscurece apenas su radical importancia como primer gran biógrafo de los artistas españoles. En la literatura artística europea del siglo xvii la escuela española no existe, es como mucho una simple variante de la escuela napolitana. Aquel que de verdad pone en circulación en el orbe culto y da contenido a nuestra tradición artística es Palomino con su libro, *Museo pictórico y escala óptica* y de manera singular con su tercera y última parte, el celeberrimo repertorio de biografías de artistas el *Parnaso español pintoresco laureado*.

No debemos perder de vista, sin embargo, que nuestro autor tiene otros méritos más allá del campo de la tratadística y de la biografía, pues también merece una alta consideración crítica como pintor. Hábil tanto en la pintura de caballete al óleo como en la poco frecuente en España especialidad de la pintura al fresco. Tres circunstancias adversas han contribuido arbitrariamente a oscurecer su personalidad como artista. En primer lugar el cambio de dinastía en 1700 ha sido visto como el punto de partida de una nueva orientación para el gusto y el arte, cada vez más atento a las novedades francesas y más alejado de los modelos del barroco tradicional. Pero esta lectura es simplificadora respecto del proceso cronológico de cambio del arte cortesano y sin duda equivocada en relación al proceso creativo vinculado a los grandes encargos ajenos a la corte y de manera especial con los promovidos por la Iglesia. El gran momento del barroquismo español en la arquitectura y en la retabística es precisamente la primera mitad del siglo xviii. Recordemos la obra de los Churriguerra, el Transparente de la catedral de Toledo de Narciso Tomé, o la brillante tradición del barroco arquitectónico andaluz, del que el sagrario y la sacristía de la Cartuja de Granada son un ejemplo claro. La ausencia de un artista con fuerte personalidad, en la línea de Velázquez, Murillo o Claudio Coello, no debe impedirnos valorar en sus justos términos a aquellos creadores que deben situarse en una destacada posición profesional, como el mismo Palomino. En segundo lugar lo más notable del trabajo de nuestro artista es su dedicación a la pintura al fresco, que pudo perfeccionar muy bien gracias al ejemplo de Luca Giordano, con quien mantuvo una estrecha amistad. Se inició en este campo en 1686 en la perdida galería del Cierzo del *quarto* de la Reina del Alcázar madrileño, bajo la dirección de Coello, pero sus obras fundamentales son la sala de plenos y la capilla del Ayuntamiento de Madrid de entre 1693 y 1701; la bóveda de la iglesia valenciana de San Juan del Mercado (o de los Santos Juanes) ejecutada entre 1697 y 1700 y muy maltratada en 1936, o la cúpula de la Virgen de los Desamparados, también en esa ciudad, de hacia 1701; el enorme medio punto del coro del Colegio de San Esteban de Salamanca de 1705 a 1707; el impresionante fresco de la cúpula de la capilla del Sagrario de la cartuja de Granada de 1712; y finalmente la decoración de la capilla del Sagrario del monasterio cartujo de El Paular realizado con la ayuda de su hijo entre 1723 y 1724. Y aún cabe añadir que Palomino fue requerido en 1703 para presentar un proyecto de decoración de la cúpula de la catedral de Granada que por razones económicas no se llevó a cabo, pero que de haber prosperado hubiera sido la obra más destacada y monumental de su carrera. En esta apretada relación se encuentran algunas piezas fundamen-

tales del género fresquista en España, una especialidad que ha tenido en los artistas italianos a sus principales cultivadores, desde Pelegrino Tibaldi y Luca Cambiaso en Escorial, hasta Tiepolo, Giaquinto y Mengs en el Palacio Real, pasando por Colonna y Mitelli en el Alcázar y Giordano en El Escorial y en el Buen Retiro. Esta difícil técnica de la pintura al fresco gozó en su momento de un prestigio enorme pero hoy en España nos cuesta apreciarla, casi podríamos decir que no sabemos mirarla. Es frecuente el caso de excelentes aficionados que conocen muy bien y aprecian gran parte de la obra de un determinado maestro en el Museo del Prado mientras que apenas recuerdan los autores que decoran los techos del Palacio Real o del Escorial. La escala monumental propia de esas pinturas parece como ajena a la intimidad con la que hoy —ya desde el romanticismo— asociamos el goce estético. Esta peculiaridad de nuestros hábitos visuales ha perjudicado y perjudica aún la fortuna crítica de Palomino como pintor, y tal vez explica la imperdonable ausencia de una monografía seria y exhaustiva, de un catálogo crítico y razonado de su obra. Hace unos años —1988— se anunció en un artículo muy documentado de Natividad Galindo la elaboración de una tesis doctoral sobre Palomino, pero parece que por el momento ese proyecto no se ha completado.

#### *Apunte biográfico*

Antes de ocuparnos de la cuestión central de nuestra charla de hoy es imprescindible trazar de forma muy general un somero bosquejo biográfico de nuestro personaje. Antonio Palomino fue bautizado en el bello pueblo cordobés de Bujalance el día 1 de diciembre de 1655. Sus padres Bernabé Palomino y Catalina de Castro se habían casado en esa localidad en abril de 1650, siendo la profesión del cabeza de familia la de “maestro zapatero”. Su posición social, si no próspera sí al menos de un cierto desahogo, les permitió ofrecer una digna educación a sus hijos. Así, el hermano mayor, Matías, fue platero y el menor, Bernabé, fue religioso franciscano. Antonio realizó serios estudios teológicos y humanísticos orientados hacia la carrera eclesiástica realizados tras el traslado de toda la familia a Córdoba hacia 1662, momento en que nuestro protagonista tendría unos siete años. Esta formación culminó en la ordenación de menores en el convento de carmelitas descalzos de Córdoba antes de 1675. No sabemos con seguridad cuándo se inició el interés por las artes y en concreto por la pintura del joven Palomino, ni quiénes fueron sus maestros dentro del mecanismo habitual del aprendizaje. Es probable que éste no se diera y su iniciación tuviera un cierto punto de diletantismo. En cualquier caso él mismo nos ofrece un testimonio directo en su *Parnaso* de los artistas que conoció y trató en Córdoba. Menciona a fray Juan Guzmán o del Santísimo Sacramento, carmelita descalzo que habitó entre 1666 y 1676 el convento cordobés de su orden, a los pintores José de Sarabia fallecido en 1669 y Antonio García Reinoso desaparecido en 1677. Al gran maestro del barroco cordobés, Antonio del Castillo, apenas pudo tratarlo, pues ya había falle-

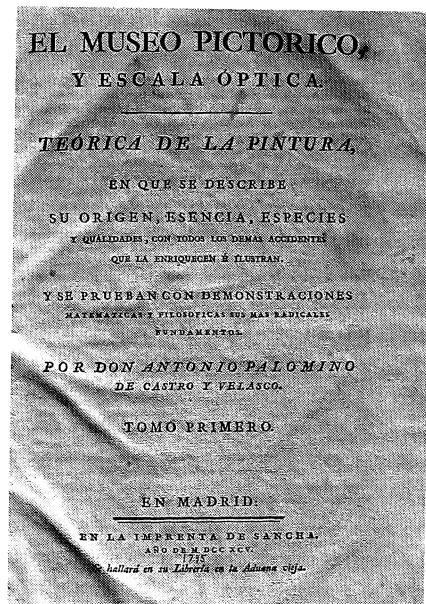


Fig. 1. Portada de la segunda edición del tratado de Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y escala óptica*, 1795. Madrid.

cido en 1667. Tal vez quienes más lo motivaron a perseverar en el camino de la plástica fueron el sevillano Juan de Valdés Leal que pasó una larga temporada de trabajo en Córdoba en 1672 y el cordobés Juan de Alfaro, que fue discípulo de Velázquez y que vivía en Madrid como pintor del Almirante de Castilla. Alfaro pasó unos meses en Córdoba en 1675 justo cuando se iniciaba la carrera de Palomino como pintor. En el año 1676 firma una obra que conservamos y en 1674 tenía ya un taller establecido e incluso recibió a un aprendiz. Con la prometida protección de Alfaro y de otros personajes, con apenas 22 años, Palomino se decide a hacer el gran salto y trasladarse a Madrid, en donde ya lo encontramos documentado en 1678. Se instala en casa del pintor don Francisco Pérez Sierra, especializado en bodegones y poco después, en enero de 1680, contrae matrimonio con su sobrina, doña Catalina Bárbara Pérez Sierra. En ese mismo año es nombrado albacea testamentario de don Juan de Alfaro, circunstancia que más adelante deberemos recordar de nuevo. Lo más destacado de esos primeros años madrileños es, en primer lugar, la oportunidad de completar su formación teórica con las sólidas enseñanzas de geometría y de óptica que impartía el jesuita polaco Manuel Jacobo Kresa en el Colegio Imperial; y en segundo lugar la rápida protección y amistad con dos de los más destacados pintores reales del momento: Juan Carreño de Miranda y Claudio Coello. En 1686 pinta en el Alcázar madrileño, como ya dijimos. Esta tarea obtenida gracias a la buena amistad con Coello y



Fig. 2. Frontispicio de la segunda edición del tratado de Antonio Palomino, con la segunda tirada de la estampa alegórica de Juan Bernabé Palomino.

a la protección del conde de Benavente le permitirá iniciar el lento camino de servidor cortesano. En 1688 obtiene el nombramiento de pintor real sin *gajes*, es decir, sin remuneración alguna. Pero su progresiva vinculación a diversas tareas oficiales como pintor y el fallecimiento de otros pintores de mayor antigüedad y mérito, como es el caso, en 1693, de Coello, facilitaron la consolidación de su puesto ya con remuneración, aunque siempre obtuvo el preceptivo permiso de la corte para trabajar en otras ciudades que reclamaron sus servicios profesionales, como Valencia, Granada, Salamanca o Córdoba. La llegada de Luca Giordano en 1692 no supuso para él un conflicto de competencia sino, por el contrario, una gran oportunidad para perfeccionar y ampliar sus conocimientos profesionales. El cambio de dinastía en 1700 y los consiguientes avatares bélicos que duraron hasta 1712 no afectaron de una manera directa a su carrera, que encontró un gran momento de desarrollo en diversas tareas ajenas al círculo cortesano. En esta etapa cabe suponer que trabajaría en la redacción de su monumental tratado, cuya primera parte está ya aprobada por el ordinario en 1708, aunque no se editó hasta 1715. La segunda parte del *Museo Pictórico* más el tercer volumen con las *Vidas* se publicó diez años más tarde en 1724. El 3 de abril de 1725 falleció su esposa, doña Catalina, con quien compartía en ese momento tres hijos: Francisco Esteban, Isidro Antonio y Rafaela. Al quedar viudo decide completar su carrera eclesiástica y ordenarse de sacerdote, cantando misa el 29 de marzo de

1726 en la iglesia de San Francisco. Finalmente, el 13 de agosto de 1726 le sobreviene la muerte, siendo enterrado en Madrid en el convento de la Venerable Orden Tercera de San Francisco<sup>1</sup>.

### Palomino escritor

Los artistas cultos, aquellos que han ejercido una doble tarea creativa con la pluma como escritores y con el pincel como pintores, han sido siempre una minoría en nuestra tradición. Antes de Palomino cabe mencionar a Pablo de Céspedes, a Francisco Pacheco, a Vicente Carducho y a Jusepe Martínez, y con posterioridad a Francisco Preciado de la Vega y a Antonio Rafael Mengs, aunque en este último caso, al tratarse de una obra póstuma, la participación de su editor, el embajador José Nicolás de Azara, tal vez sea mayor de la que se le reconoce habitualmente. Varios de estos autores como Céspedes, Pacheco, Martínez o Mengs no vieron sus obras principales publicadas. En cualquier caso, Palomino destaca por la extensión de su obra magna y por la solidez de su formación filológica como latinista y su alta preparación en los campos de la filosofía, de la geometría y de la óptica. De todos los escritores aquí citados es, sin duda, el que demuestra una mejor formación de base y una muy extensa erudición, que puede rastrearse en la multitud de citas de autores antiguos y modernos que afloran constantemente en su tratado. Es sencillamente apabullante. Esta realidad indiscutible exige, sin embargo, un ejercicio de análisis minucioso que nos permita establecer claramente y en qué términos si Palomino es un autor original y creativo o simplemente es sólo un gran erudito bien informado de todo lo que se podía conocer en su época y que resume de forma ejemplar con voluntad enciclopédica. Este estudio exige una tarea paciente y delicada que sólo puede resolverse adecuadamente en el marco de una edición crítica de su tratado. Es una tarea ingrata y compleja, que requiere un buen conocimiento del latín y un estudio minucioso de la cultura óptica y geométrica de la época, por ello no parece que nadie por ahora se esté planteando realizarla. El caso es que hasta que no se aborde ese estudio es muy poco lo que puede decirse por ahora acerca del *Museo pictórico y escala óptica*. De hecho ya Menéndez y Pelayo advirtió la incorporación al tratado de Palomino de numerosos textos tomados del libro del sueco Johannes Schefer. *Graphice id est De Arte pingendi Liber singularis*, publicado en Nuremberg en 1669. Recordemos además que Bonet Correa descubrió hace algunos años las semejanzas estrechas entre algunas de las láminas del *Museo* y las del tratado del padre Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et architectorum*, Roma 1693-1698. Estos datos son una advertencia clara para seguir en esa línea, con el objetivo de comprobar en el detalle del texto todos y cada uno de los préstamos —declarados o no— de la monumental obra del autor cordobés.

1.— Este resumen biográfico y buena parte de lo que aquí exponemos se fundamenta en la bibliografía que ofrecemos como apéndice al final de este trabajo, ordenada cronológicamente.

Otra faceta importante de la tarea literaria de Palomino es la referida a la explicación de complejos programas iconográficos por él concebidos. Esta actividad guarda relación con su completa formación humanística y teológica, que le permite, además de pintar, concebir y desarrollar los programas. Ya desde el principio de su carrera, al solicitar la plaza de pintor del rey en 1687, Palomino aducía esta capacidad:

Circunstancia [el haber cursado 'Artes y Theología'] que podrá importar para la elección y providad de fábulas e historias Sagradas o humanas, geroglíficos y motes castellanos o latinos que puedan ofrecerse en las ocasiones del Real Servicio de su Magestad, y que podrá ser no se halle en muchos de su profesión.

Es decir que Palomino no sólo fue un pintor fecundo sino que también ejerció la función de mentor, de aquel que aconseja o inspira a los artistas determinados programas de especial complejidad. A veces, es el propio cliente o mecenas quien ejerce esa función de concreción del programa iconográfico, pero a menudo ésta recae en otras personas delegadas por él y en fluida relación con el artista. En realidad la primera publicación del cordobés fue un opúsculo titulado *Explicación de la idea que ha discurrido y ejecutado en la pintura del presbiterio de la iglesia parroquial de San Juan del Mercado de Valencia*, publicado en Valencia en 1700. Este breve texto es como un homenaje ofrecido a sus clientes, la parroquia de San Juan del Mercado, pero también es una manera de dar publicidad a dicha obra pictórica. Además de ser un instrumento privilegiado para dar a conocer la erudición de su doble creador: como mentor y como pintor. Sin duda, Palomino valoraba mucho esta capacidad intelectual suya, de ahí que no dejara pasar la ocasión para incorporar este texto y otros parecidos y más complejos a la última parte de su tratado, *Museo Pictórico y escala óptica*, en concreto al Libro IX, que trata de *El Perfecto. Sexto y último grado de los pintores*, ocupando los capítulos IV al XIV, y configurando como un extenso repertorio de explicaciones iconográficas de las obras más importantes realizadas a lo largo de toda su carrera. A pesar de los numerosos estudios que recientemente se han dedicado a la iconografía de nuestra pintura antigua, puede decirse que apenas se han comentado con detalle estos escritos de Palomino, como objeto de estudio en sí mismo, como una vía privilegiada para comprender los mecanismos de alegorización de la cultura del antiguo régimen.

La última faceta de la actividad literaria de Palomino, aquella que le ha proporcionado fama universal, es la de primer biógrafo de los artistas españoles. En este punto el acuerdo de toda la historiografía posterior ha sido unánime y favorable, de claro y entusiasta reconocimiento, a pesar de los numerosos errores e imprecisiones que existen en sus biografías y que han sido corregidos por quienes han continuado ese camino hasta hoy. Con todo conviene advertir una cuestión fundamental, la base de la tesis que queremos defender en este lugar. Palomino es quien permite, con su trabajo en el *Parnaso pintoresco laureado*, que se constituya la conciencia histórica de los artistas de España, pero él no es el creador de la conciencia histórica de los artistas de España. Esta aparente paradoja es muy sen-

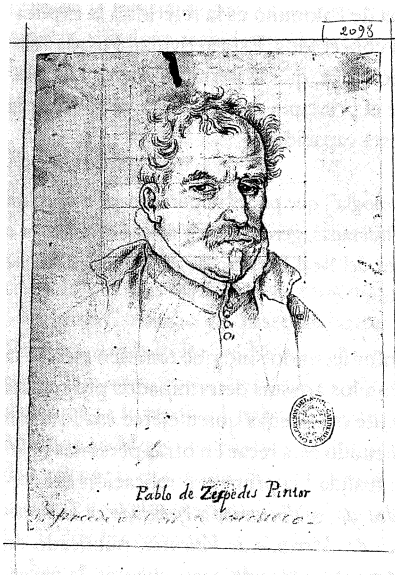


Fig. 3. Autor anónimo del siglo XVIII, *Retrato de Pablo de Céspedes*. Biblioteca Nacional. Madrid.

cilla de explicar. Palomino no es un historiador. Su objetivo es escribir un tratado enciclopédico, un *Tractatus*, una *Summa*, es decir, proponer un método de lo que es y debe ser la pintura, la ciencia pictórica, en su teoría y en su praxis. Su propuesta constituye el último gran tratado de la tradición hispánica. Como es lógico, en este intento cabe utilizar las glorias de nuestro pasado artístico para justificar la liberalidad y la nobleza de la pintura, y es también lógico poner como ejemplo de lo que debe ser la buena pintura sus propias obras, sus grandes programas al fresco, como ya hemos visto que hace. Palomino no pretende construir una historia del arte en España, por eso no habla de escuela española, o de escuelas regionales como la andaluza o la madrileña, como hacemos hoy nosotros. No busca establecer genealogías de estilo, grupos de artistas afines relacionados por el aprendizaje o la simple contemporaneidad o el paisanaje.

No debemos olvidar que el *Parnaso pintoresco* es un apéndice extenso a una obra mayor. Es el resultado de una antigua curiosidad e interés que, al final de la vida de su autor, toma forma como un simple repertorio de biografías de artistas. En concreto se presentan 226 vidas, la mayoría de ellas muy breves y sumarias. La primera es la del aún algo misterioso Fernando del Rincón, pintor de la época de los Reyes Católicos (que él denomina por error Antonio), y termina con el único autor vivo al publicarse el libro, el escultor granadino José de Mora (aunque lo incluye como excepción a las convenciones de la biografía clásica por estar "muerto para el mundo, a causa de estar totalmente privado de la razón").

Ninguno de nuestros valiosos pintores primitivos, góticos del siglo xv, Huguet, Jacomart, Bartolomé Bermejo o Pedro Berruguete le merecen ni el más mínimo comentario. Sólo Fernando Gallego, que él creía fallecido en la tardía fecha de hacia 1550, es la única excepción a esta regla. Esta opción que ahora nos cuesta entender era la habitual en su tiempo, que apenas tenía en consideración las opciones de estilo anteriores al modelo renacentista, salvo —claro está— el del arte greco-romano. No se trata de ignorancia ni de desprecio sino de criterio y de gusto. Véase sino la propiedad con que Palomino describe en 1694 un retablo de pintura del primer renacimiento que existía en la parroquia madrileña de San Andrés:

[...] atendiendo a lo rancio de la dicha pintura (aunque no está maltratada por estar en lienzo aforrado en tabla) le parece tendrá ciento y setenta años... y... lo comprueba la calidad de la arquitectura de dicho retablo, que demuestra ser de aquellos principios, en que se comenzó a introducir en España la arquitectura griega y romana, excluyendo por mezquina la gótica, que antiguamente se usaba como se ve en la capilla y retablo del Sr. Obispo de Plasencia, sita en esta misma parroquia, y en la Iglesia del monasterio de San Gerónimo de esta Corte, y la catedral y convento de San Juan de los Reyes de Toledo, en que se ve expresada la dicha arquitectura gótica, con adornos que llamaban de crestería, y la exclusión de dicha calidad de Arquitectura comenzó en España con la introducción de la Romana docientos años ha..., y se conoce ser de los principios de esta introducción dicho retablo, por lo demasidamente ceñido, y atado a aquellos primitivos preceptos, que de un siglo a esta parte ha ido glosando y enriqueciendo el gusto [...]<sup>2</sup>.

Esta larga cita nos permite comprobar el buen nivel de información de nuestro autor. Cómo puede precisar la cronología de la pieza y situarla en su momento de cambio estilístico. Cómo entiende el paso del gótico al renacimiento como el simple cambio de un estadio primitivo a otro de mayor perfección formal, a un momento de plenitud y perfección en que él mismo y su propio tiempo se encuentran. Se trata de una concepción muy parecida a la vasariana, en que los grandes maestros españoles del siglo xvii ocupan la posición de plena madurez y perfección que representa Miguel Ángel para el escritor toscano. No es una casualidad que las biografías más extensas sean, en este orden, la de Velázquez —que dobla a la siguiente—, la de Luca Giordano, y la de Cano, que es sólo la mitad de la del napolitano. Las de Murillo, Coello, Ticiano, Carreño, Herrera el joven, Rizzi, Céspedes, Antonio del Castillo, Juan de Alfaro, Becerra, El Greco, Ribera y Rubens son de las pocas que destacan ligeramente frente a una inmensa mayoría de apuntes biográficos muy breves, que oscilan de la media página a las dos páginas de extensión.

El orden en que se presentan los artífices en el *Parnaso pintoresco* no es una pura arbitrariedad. Aparecen por el año seguro o presumido de su fallecimiento, con lo cual

<sup>2</sup>— AGULLÓ COBO, M., "Noticias de arte en una información inédita de Palomino y Ruiz de la Iglesia", *Archivo Español de Arte* (1959), pp. 229-246.

puede ocurrir que un discípulo aparezca antes que su maestro en el orden expositivo. Esta opción depende de las enormes dificultades para establecer los años de nacimiento frente a la relativa mayor facilidad para situar su muerte. Palomino no usa material de archivo, no realiza investigación documental, su fuente casi exclusiva es la tradición oral, la fama y el prestigio que han dejado los artistas asociados a sus obras y realizaciones más celebradas. Se advierte además una enorme diferencia en el carácter y precisión de la información con que se explican las biografías de los artistas del siglo XVI con las del siglo siguiente. En las del renacimiento los detalles son de carácter anecdótico y el conocimiento directo de sus obras tiene un carácter irregular y a menudo parcial. En las del siglo siguiente es obvia una mayor familiaridad con sus colegas con los que convivió, pero también se demuestra un buen conocimiento de la vida de los importantes artistas de la generación inmediata anterior, cuyo recuerdo se mantenía vivo en sus discípulos, algunos de los cuales fueron maestros o compañeros de nuestro autor. En este punto la vivacidad del trabajo de Palomino es extraordinaria y su información de un carácter precioso, impagable.

La estructura biográfica del discurso que encontramos en el *Parnaso pintoresco* oculta, o mejor disimula, a veces la parquedad de noticias de carácter biográfico verdaderamente relevantes que el autor ha podido allegar en muchos casos. Esta falta se subsana gracias a una relativamente copiosa información sobre las obras artísticas y las peculiaridades de estilo de un determinado maestro. Para ello, Palomino utiliza su antigua condición de viajero curioso y atento por casi toda la geografía de la península Ibérica. Su profesión de pintor del rey nos explica su especialísima familiaridad con las fastuosas colecciones reales repartidas por los diversos sitios reales. Estas colecciones eran francamente escasas en piezas de artistas españoles, salvo en el caso de los grandes retratistas y pintores reales desde Sánchez Coello hasta Carreño, pero le permitieron un conocimiento muy notable de lo que podríamos llamar un baremo alto de calidad pictórica internacional, es decir del arte italiano y del flamenco. Leer a Vasari o a Bellori para Palomino no era un simple ejercicio de solaz literario como seguramente lo era para una gran mayoría de sus lectores españoles, ajenos al viaje a Italia. Él podía verificar las opiniones críticas de esos autores y de otros semejantes gracias a su proximidad y a su convivencia con la colección real. Sus desplazamientos y estancias de carácter profesional a Sevilla, Granada, Valencia, Salamanca y a otras ciudades castellanas le permitieron un estudio de primera mano con las obras más destacadas de los artistas españoles con que se ornamentaban nuestras catedrales, iglesias y conventos. Cincuenta años más tarde la tenacidad del abate valenciano Antonio Ponz, con su célebre *Viaje de España*, obra cumbre de nuestra literatura periegética, nos ha permitido tener un completísimo registro de la ubicación primera —anterior a la gran sacudida de la invasión francesa— del arte sacro en los reinos hispánicos. La obra de Ponz, mucho

más extensa y con obvia estructura topográfica que facilita una mejor consulta, ha oscurecido, en parte, la tarea de Palomino que, en clave de autoría, realiza también un esfuerzo enorme de localización y estudio de muchas piezas artísticas importantes. Él fue seguramente el mejor experto y conocedor del arte español de su tiempo, de ahí su continua actividad como tasador de colecciones en testamentarias y diversas tareas de conservación y custodia de las colecciones reales.

La curiosidad historicista y erudita de la Ilustración por el arte antiguo en España que inspira a Ponz, al conde del Águila, a Orellana, a Bosarte, a Jovellanos, a Vargas Ponce, a Ceán y a Carderera todavía no existía y va a tardar algunos decenios en manifestarse. Estos autores sí son los creadores de la conciencia histórica del arte en España. Palomino no es un ilustrado aunque su trabajo en el *Parnaso pintoresco* es el fundamento, la primera piedra, del edificio que otros con otro bagaje intelectual van a construir sobre él. La diferencia es de método de trabajo y de actitud ante el objeto de estudio. Los ilustrados son reformadores que miran la tradición clásica española como algo lejano, de algún modo concluido aunque no desaparecido, como algo susceptible o necesitado de reformas. Palomino mira esa tradición como algo vivo, en su plenitud, que no necesita cambio alguno, en la que él mismo y sus contemporáneos se inscriben. Recordemos además que el cordobés es un artista en ejercicio, mientras que los nombres que hemos citado de Ponz a Carderera, son en su mayor parte aficionados, expertos conocedores, coleccionistas y estudiosos, no artistas creadores. En este sentido cabe destacar la importancia de las biografías más extensas del *Parnaso*, las de Velázquez, Cano, Jordán, Murillo, Coello y Carreño. La de Velázquez es clave en la configuración de todo el libro. En primer lugar por su simple extensión que la convierte en una verdadera biografía completa y crítica y no en un simple apunte biográfico con mención de algunas obras como ocurre en la gran mayoría de las restantes. El pintor sevillano es un verdadero héroe a la manera de Vasari, un artista capaz de sostener la comparación con cualquier otro maestro extranjero antiguo o moderno, aquel que culmina y lleva a su máximo desarrollo la tradición artística hispánica y que encarna en su trayectoria profesional la defensa de la liberalidad de la pintura y el reconocimiento social y moral del artista, hasta el ennoblecimiento con la feliz concesión del hábito de Santiago, por singular merced del rey Felipe IV. Es el propio Palomino quien declara en su texto la enorme deuda que mantiene en la elaboración de esta parte con los manuscritos del pintor cordobés Juan de Alfaro, que fue discípulo de Velázquez y también protector del joven Palomino, como ya vimos. La relación entre ambos cordobeses debería ser estrecha, puesto que Alfaro lo nombró albacea testamentario y heredó sin duda sus papeles. Con ellos también heredaría el compromiso moral de darlos a la luz, de rescatar para las siguientes generaciones la memoria de Velázquez. La opción elegida no fue la de publicar esos escritos más o menos elaborados de Alfaro, sino la de perfeccionarlos y situarlos en un contexto más amplio, el de un *Parnaso pintoresco*. Entre la muerte de Alfaro en 1680 y la publicación del segundo tomo del *Museo Pictórico* en 1724, Palomino se dedicó a recopilar noticias acerca de la vida de los artistas españoles y a anotar la ubicación y la importancia de sus obras para poder ofrecernos

3.— MORÁN TURINA, M., "De Palomino a Ceán, los orígenes de la Historia del arte español", Prólogo a Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Itsmo-Akal, 2001, pp. 5-17.



Fig. 4. Autor anónimo del siglo XVIII, Retrato del escultor Gregorio Fernández. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

esos datos en forma de repertorio de biografías. Es decir que la deuda moral respecto de Velázquez y de su discípulo Alfaro fue en realidad el motor, el impulso básico para elaborar esa parte de su obra, un esfuerzo paralelo y complementario al del gran tratado en que se había empeñado desde sus estudios juveniles. Sólo cabe aducir ahora un único reproche al esfuerzo intelectual del cordobés. Hoy no conocemos los manuscritos de Alfaro, tal vez hayan desaparecido en alguna de las contendas bélicas que hemos padecido, o en los azares hereditarios, pero lo más probable es que fuera el mismo Palomino el responsable de su desaparición. Ninguno de los eruditos ilustrados llegó a ver esos textos que, por tratar de Velázquez, hubieran sido considerados como preciosos y nos hubieran permitido aquilatar con claridad lo que corresponde a Alfaro y lo que es de su joven protegido en las noticias velazqueñas que este último nos ofrece en su libro. Palomino es, pues, el principal sospechoso en la desaparición de los papeles de Alfaro.

Sabemos que nuestro tratadista utilizó en otra ocasión un trabajo manuscrito de un autor de la generación anterior. Nos referimos al texto misceláneo de Lázaro Díaz del Valle, *Epitogo y nomenclatura de algunos artífices*, publicado por primera vez en 1933 por Francisco Javier Sánchez Cantón, pero que fue antes aprovechado —además de Palomino— por Ceán Bermúdez, por Cruzada Villamil y por Pedro de Madrazo. Naturalmente nuestro autor conocía muy bien los tratados de Carducho, Pacheco, y la cartilla de García

Hidalgo, de los que tomó todas las noticias biográficas que en ellos figuran. Tuvo puntual acceso al manuscrito de *La pintura sabia* de fray Juan Ricci de Guevara. Además se preocupó por buscar otros textos que por desgracia nunca aparecieron. Nos referimos a los trabajos del pintor madrileño y coleccionista de dibujos don Francisco de Solís (1620-1684), de quien el propio Palomino afirma:

“Dejó escrito un libro de aquellos pintores eminentes españoles, en quienes florecieron las tres artes de Pintura, Escultura y Arquitectura; y tan adelantada que tenía ya abiertas muchas láminas de los retratos; y por diligencias que se han hecho, no se ha podido descubrir; con que no se sabe donde para.” (Edición de 1947, p. 1012).

Cabe destacar ahora el detalle citado de los retratos, pues sobre esta cuestión omitida por Palomino, pero muy importante en la segunda edición de las *Vite* vasarianas, volveremos más adelante.

Y también en otro lugar de su tratado lo cita como autoridad posible:

“Escribió también Don Francisco de Solís, pintor de buen gusto y gran aplicación a los libros, uno de las vidas de algunos pintores españoles, que han sobresalido en las tres artes de Pintura, Escultura y Arquitectura.” (Ed. 1947, p. 256).

En el *Museo pictórico* nuestro ilustre cordobés no ejerce casi nunca de crítico riguroso y analítico de las obras de los artistas con la voluntad de fijar una jerarquía de calidades entre los artífices de primera categoría —los grandes maestros— y otras glorias menores de ámbito más regional o local. Lo habitual en Palomino son los elogios y las alabanzas generales a todos, en unos términos muy semejantes, casi estándares. Esta circunstancia fue muy criticada por hombres de la Ilustración, e irritaba de manera especial a Ceán Bermúdez. Tal vez no se dieron cuenta de que no tiene mucho sentido reclamar a Palomino una actitud y unos objetivos de historiador y de crítico que ni los pretendía ni eran los propios de su momento histórico. Debemos valorarlo por lo que es y por lo que nos ofrece y no por lo que creemos ahora que debiera haber sido o por lo que nos convendría que fuera.

#### *La fortuna del libro de Palomino*

El singular apéndice del *Museo Pictórico*, el *Parnaso pintoresco laureado* ha sido uno de los antiguos libros de arte hispánicos con mayor éxito editorial. Sólo las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo de 1527 o la *Descripción breve del monasterio de El Escorial* de fray Francisco de los Santos de 1657 se le pueden comparar. En 1739 se publicó en Londres una versión abreviada inglesa de las *Vidas* de Palomino. Otra versión reducida, en este caso castellana, también se editó en la misma ciudad en 1744. Se tradujo al francés en París en

1749 y de nuevo apareció en París en 1762 incorporado al *Abregé de la Vie des plus fameux Peintres* de Dezallier d'Argenville. En alemán se publicó en Dresde en 1781. Un compendio del libro de Palomino junto con la *Descripción* de Santos se publicó en Londres en 1739 con el título, *Las ciudades, Iglesias y Conventos en España donde hay obras de los Pintores y Estatuarios eminentes españoles*. Falta todavía un estudio minucioso de los promotores, editores y traductores de estas ediciones, y que establezca su genealogía e influencias mutuas, si las hubiere.

El episodio más importante de su fortuna es tal vez la publicación de la segunda edición madrileña realizada entre 1795 y 1797 a cargo de Gabriel de Sancha, heredero de la prestigiosa casa impresora de Antonio de Sancha, quien poseía las planchas originales de la primera edición. El éxito de la impresión de 1715-1724 y la extrema rareza de los ejemplares disponibles en el mercado, hacía tiempo que aconsejaban la conveniencia de una segunda edición. Sin embargo, este proyecto tuvo diversos precedentes. El primero se remonta a veinte años antes de la culminación del proyecto en 1795 y tiene como protagonista al impresor real Antonio Sanz, quien dirige el 6 de febrero de 1775 un memorial al ministro marqués de Grimaldi solicitando la ayuda de la Real Academia de San Fernando al proyecto. El texto del escrito dice literalmente:

Excm. Sr. Don Antonio Sanz impresor de la Real Casa de SM a los pies de VE con el debido respeto dice que viendo la dificultad con que se encuentran las obras que escribió don Antonio Palomino tan útiles a los que se dedican a las tres Nobles Artes cuya escasez hace se pague a excesivo precio el juego que se halla venal, ha determinado reimprimirla, a cuyo fin tiene todas las láminas de su explicación como la que presenta. Y deseando salgan completas así de las vidas de los artífices profesores que desde el año de 1724 en que escribió el autor han florecido como de los progresos de la Real Academia fundada por SM de que es VE dignísimo protector, y para conseguirlo.

Suplica a VE se digne mandar que por la Real Academia se le den todas las noticias que VE tenga a bien se incluyan en las expresadas obras. Y que si en ellas se hallase cosa digna de corrección se haga por la misma Academia. En que recibirá merced. Madrid y febrero 6 de 1775. (ARASF, 62-8/5).

En la Junta ordinaria de la Academia celebrada el 5 de marzo (ARASF 83/3, fol. 337v) se leyó este escrito de Sanz que había remitido el marqués y se acordó: "En quanto a las vidas de los profesores que han florecido desde el año de 1724 la Junta encargó a todos los presentes, especialmente al Sr. Castro, que si tienen algunas noticias que comunicar al Sr. Sanz como particulares, pues la Academia en cuanto cuerpo no las tiene, ni tiene por oportuno empeñarse en este asunto [...]".

Los nobles que dirigían la corporación impusieron una razonable actitud de prudencia institucional respecto del proyecto, pero se adivina muy claramente un cierto entusiasmo de algunos académicos artistas, como el citado Felipe de Castro, que aportaron diver-

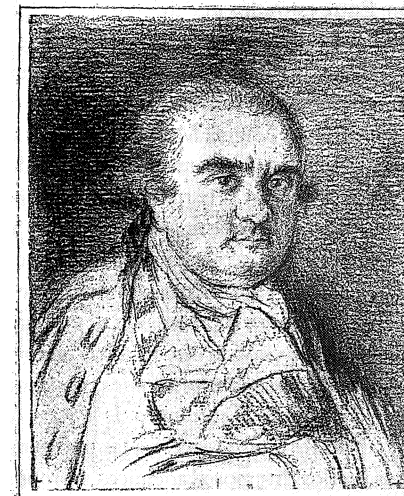


Fig. 5. Francisco de Goya, *Retrato de Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Colección particular. Madrid.

sos textos según se deduce de las actas de la Junta posteriores. Así, el 2 de abril el secretario José de Hermosilla anota (fol. 354v): "Los directores don Andrés de la Calleja y don Antonio Velázquez presentaron notas de algunos profesores que han florecido desde el año de 1724 para ayudar a la reimpresión que pretende hacer don Antonio Sanz de las obras de Antonio Palomino. La Junta acordó que queden en mi poder [el del secretario, en este caso Hermosilla], exortó a los demás a que pasen a mis manos las que adquirieran." Y en la Junta del 7 de mayo se declara (fol. 356v): "Con fecha de 9 de abril respondí al impresor don Antonio Sanz y el 18 me remitió el director don Antonio González una memoria de las obras de miniatura de don Juan Magadán; el director de grabado don Tomás Francisco Prieto me entregó hoy otra de la vida y obras de su maestro don Lorenzo Antonio de Monteman y Cuseno llamado el Ytaliano de Salamanca. La Junta acordó se junten estas memorias a las que presentaron los Directores Calleja y Velázquez y en trayéndose las que otros han ofrecido se pasen todas a Sanz, como está acordado". Finalmente, el 4 de junio se añaden las últimas biografías de la que nos queda constancia en las actas (fol. 367v): "El director don Antonio González presentó una memoria o compendio de la vida y obras de don Luis Salvador y Carmona que fue teniente de director de esta Real Academia; y el director don Andrés de la Calleja una noticia de don Andrés Procacini, pintor de cámara que fue del Rey don Felipe V, que esté en gloria. Y la Junta mandó se junten estas memorias con las demás de igual clase para que pasen todas a don Antonio Sanz."

No sabemos por qué razón este proyecto de nueva edición no prosperó y habrá que esperar casi veinte años para que otro impresor Gabriel de Sancha saque adelante la nueva edi-



ción. Entre estos dos intentos editoriales, pero en fecha por ahora indeterminada —tal vez a mediados de los años ochenta— habría que situar una tercera iniciativa editorial relacionada con el libro de Palomino. Se trata de un compendio con voluntad pedagógica del tratado del autor cordobés que se conserva manuscrito en el archivo de la Academia (356/3), y que ha sido comentado por Miguel Morán<sup>3</sup>. Lleva por título *Estracto de la práctica y uso de la pintura* y ha sido atribuido con fundamento, pues ya lo decía Ceán en su *Diccionario*, a don Diego Antonio Rejón de Silva. En la parte biográfica no hay incorporaciones significativas a lo dicho por Palomino y sí numerosas omisiones poco justificadas. La única excepción es una biografía del escultor Francisco Salzillo que figura como añadido al final del manuscrito.

El proyecto editorial finalmente resuelto por Gabriel de Sancha en 1795 tuvo durante un tiempo la pretensión de corregir los errores cometidos por Palomino y ampliar el *Parnaso pintoresco* con otros artistas importantes fallecidos después de 1724. El editor parece que contó para esa enorme tarea con el conocido erudito don Isidoro Bosarte, quien desde enero de 1792 era el secretario de la Real Academia de San Fernando. En función de este cargo Bosarte tendría acceso a las breves memorias y biografías ya recopiladas veinte años antes por los diversos académicos a propósito del intento de reedición de Antonio Sanz. Pero es probable que ese material fuera ampliado con la tarea de otros corresponsales que seguramente fueron movilizados por Bosarte, pues se recibieron, y figuran en el archivo de la Academia (signatura, 62-8/5), una serie de biografías o mejor apuntes biográficos de diversos artistas. Estos textos no van firmados y no parece que sean manuscritos autógrafos de sus autores sino copias en limpio realizadas ya en Madrid, de ahí la dificultad para establecer con certeza la paternidad de los mismos. El más extenso de todos ellos es una *Vida de Don Francisco Salzillo y Alcaraz escultor Murciano*, al final de la cual se señala: "La escribía su paisano Luis Santiago Bado. Cathedrático de Matemáticas en las Reales Escuelas gratuitas de la Ciudad de Murcia", de lo que parece deducirse que éste fuera el autor de dicha vida, cuyo contenido fue ampliamente utilizado por Ceán en su *Diccionario*. Le sigue, con una cierta unidad temática, una serie de artistas valencianos que comprende las vidas de:

1. *Don Francisco Vergara escultor y de su hijo don Ignacio y noticia de sus obras.*
2. *Don Ipolito Rovira pintor y gravador.*
3. *Don Antonio Richarte pintor.*
4. *Chrisóstomo Martínez pintor.*
5. *Leonardo Capús escultor.*
6. *Juan Pérez arquitecto.*
7. *Evaristo Muñoz, pintor* [discípulo de Conchillos]
8. *Dionisio Vidal, pintor.*
9. *Vicente Salvador, pintor.*
10. *Thomás Sánchez, escultor y arquitecto.*
11. *Mosén Pedro Bas, escultor.*
12. *Juan Muñoz, escultor y arquitecto.*

13. *Fray Nicolás Borrás, pintor.*
14. *Fray Gaspar Sanmartí, escultor y arquitecto.*
15. *Vicente Requena.*
16. *Notas sobre los Zariñenas.*
17. *Notas sobre Juanes y los Ribaltas.*

Esta serie de artistas valencianos es mayor en número, pero mucho más breve en la extensión de cada biografía, pues normalmente no va más allá de los dos o tres folios de gruesa letra manuscrita. Como vemos por la enumeración realizada, trata de artistas del siglo XVIII, pero incluye también diversos artistas de los siglos anteriores. La autoría y la cronología de estos textos nos es por ahora desconocida, aunque es evidente que son anteriores al trabajo mucho más exhaustivo de Marcos Antonio de Orellana, *Biografía pictórica valentina* (hacia 1800) constituyendo tal vez un precedente claro, aunque parcial, del mismo.

Finalmente este repertorio desigual se completa con otras biografías, o mejor sólo simples anotaciones al texto de Palomino, con artistas de otras procedencias y en donde encontraremos varias de las aportadas hacía algunos años, cuando la propuesta de Sanz a la Academia. Se trata de un bloque mucho más heterogéneo y desigual que evidencia la diversidad de su origen. Comprende las biografías o noticias de:

1. *Fray Juan Sánchez Cotán.*
2. *Fray Eugenio Gutiérrez de Torices.*
3. *Don Antonio Lanchares, pintor.*
4. *Don Juan Francisco Delgado, pintor.*
5. *Don Bernabé García, pintor.*
6. *Don Gaspar Núñez Delgado.*
7. *Notas de don Felipe de Castro a Palomino.*
8. *Don Antonio Palomino Velasco* (la publicamos en el apéndice)
9. *Don Lorenzo Antonio de Monteman, el Ytaliano de Salamanca.*
10. *Francisco de Moure, escultor y arquitecto.*
11. *Don Antonio Demandre, escultor del Rey.*
12. *Don Antonio González Velázquez.*
13. *Don Luis González Velázquez.*
14. *Noticias de Don Gerónimo Ezquerria.*
15. *Don Andrés Proccazzini*
16. *Don Juan Bautista Ranq.*

En un expediente aparte (sig. 82-2/4) se conserva la biografía del escultor Luis Salvador Carmona que fue presentada en 1775 por Antonio González y que ha sido publicado modernamente por Juan José Martín González en su monografía sobre este artista (*Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*, Madrid, 1990, pp. 27-36).

A la vista de unos resultados tan parciales y desiguales, la tarea de una nueva edición ampliada del libro de Palomino aparecía casi imposible. Por otra parte, la empresa topó con la clara oposición de don Juan Agustín Ceán Bermúdez, que ya llevaba bastantes años recopilando material para su *Diccionario*, publicado en 1800, y para su monumental *Historia del Arte de la Pintura*, que quedó inédita. Los amigos de Ceán dentro y fuera de la Academia lo defendieron frente a Bosarte y el resultado final fue la publicación del *Museo Pictórico* en 1795 sin ningún tipo de cambio o añadido. Esta circunstancia es celebrada por Ceán en una sincera carta a Vargas Ponce que va fechada el 11 de mayo de 1803:

Esta oposición [de Bosarte] al Diccionario viene de atrás. Ya sabe Ud. que él y Sancha ofrecieron al público la reimpresión del Palomino, con enmiendas y adiciones, y que la reimpresión salió pelada, sin nada de lo ofrecido, porque nada pudieron añadir, y lo intentó hacer con lo que yo tenía trabajado para mi obra. Desde entonces se declaró enemigo de ella, e hizo cuanto pudo por estorbar su impresión y ahora se aprovecha de mi suerte y de mi ausencia para vengarse de mi y desacreditarla<sup>4</sup>.

El conflicto y el enfrentamiento personal es muy claro y explícito, sin embargo si vamos en su análisis algo más allá del sentimiento ofuscado de sus protagonistas, nos parece impensable hoy contraponer un texto biográfico como el de Palomino, cargado de un profundo sabor de época y escrito por un pintor, a un libro documentado, basado en la investigación de archivo, construido ya con una incipiente mentalidad de historiador moderno como es el *Diccionario*. Por más que se amplíe a Palomino éste no puede y no debe compararse al trabajo de Ceán. Aunque hablen de las mismas cosas —de los artistas españoles—, pretenden cosas distintas. En Palomino se trata de presentar las glorias profesionales y el reconocimiento social de los artistas obtenidos gracias a sus obras, de algún modo es un discurso intencionado, apologético en favor de la liberalidad del arte; en Ceán se inicia el primer paso para fundar la historia del arte en España, para conocer nuestro pasado como objetivo en sí mismo, sin más intenciones instrumentales o reivindicativas.

A pesar de tal diversidad de métodos y de objetivos ambas obras comparten un estrepitoso fracaso: en los dos casos fueron incapaces de completar su documentación con una pieza fundamental, los retratos grabados de los artistas españoles. La presencia del retrato es un complemento básico en la exaltación heroica del artista. Su aparición en la segunda edición de las *Vite* de Vasari, marca sin duda un hito y establece un paradigma casi obligado para este tipo de literatura. En España esta idea está muy presente desde los remotos tiempos de Francisco Pacheco, quien con su extraordinario *Libro de Retratos*, fue uno de nuestros pioneros en el campo de la literatura de los *uomini illustri*. Es bien conocido, porque él mismo lo declara en el *Arte de la Pintura*, cómo pretendía una serie monográfica de artistas,

4.— SALAS, X. de, "Sobre la segunda edición del libro de Palomino", *Archivo Español de Arte* (1965), pp. 327-330.



Fig. 6. Francisco de Goya, *Retrato del pintor Luis Fernández*. Biblioteca Nacional. Madrid.

que finalmente quedó reducida a la simple presencia de cinco artistas en la versión acabada del *Libro*, que hoy conserva la Fundación Lázaro Galdiano. Se trata de tres pintores, Pedro de Campaña, Luis de Vargas, Pablo de Céspedes; de un arquitecto, Juan de Oviedo, y de un escultor, Juan Martínez Montañés (aunque en este caso el retrato no está rotulado). Se conocen otros dibujos con retratos inacabados de artistas atribuidos a Pacheco, o considerados copias a partir de sus modelos. La serie más famosa es la que pasó de la colección Stirling-Maxwell a la de la Hispanic Society de Nueva York. Los personajes representados en ella son: César Arbasia, Pablo de Céspedes, Luis Fernández, Navarrete el Mudo, Jerónimo Hernández, Felipe de Liaño, Luis de Vargas y Velázquez joven (?). Otros dos dibujos muy semejantes con la imagen de Céspedes y Jerónimo Hernández se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid (Barcia, n.º 2098 y 2100). En relación a toda esta serie de derivación pachequiiana es bastante claro que se trata de dibujos del siglo XVIII y no de originales o copias del XVII. No podemos ahora —como es lógico— entrar en la cuestión minuciosa de la autoría de estas piezas y de su posible interdependencia<sup>5</sup>.

5.— Véase sobre estos dibujos ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *A corpus of Spanish Drawings. Vol. 3 Seville 1600-1650*, London, Harvey Miller, 1985, 197-201, pp. 51-53, lám. LIX; y DE BARCIA, A. M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, p. 297.

El problema hay que enfocarlo desde una perspectiva más amplia, ya al margen del debate acerca del origen y difusión del *Libro de Retratos*. Existen otras piezas que nada tienen que ver con el proyecto de Pacheco. Éste sería el caso del retrato de Salcillo y el de Senén Vila, obra del dibujante Joaquín Campos que se conservan en la Biblioteca Nacional (Barcia n.ºs 909 y 910); o el retrato anónimo de Zurbarán que se encuentra en el Gabinete de dibujos del Louvre; o el anónimo que retrata al escultor Gregorio Fernández de la Real Academia de San Fernando (inv. n.º 1971); o los cuatro de una colección privada de Madrid (Amunátegui) con las imágenes de Alonso Cano, de Céspedes, de Zurbarán y de Cornelio Schut —sacado de una estampa de Van Dyck, dando por error al sobrino la fisonomía de su tío—; o el de Pedro Roldán de la colección de Enriqueta Harris; o las copias de escasa calidad de otro de Céspedes y de Navarrete de la Biblioteca del Escorial, que dio a conocer sin reproducirlos Gregorio de Andrés. Para explicar esta proliferación de retratos nos permitimos sugerir una propuesta nueva. Se trataría de una actividad promovida por un estudioso, que aún no podemos identificar con certeza, tal vez Ponz o Bosarte, que intentaría crear una galería de artistas españoles, con la intención probable de completar esa tan laboriosa y frustrada segunda edición del libro de Palomino. De nuevo, el material allegado resultó insuficiente y la opción elegida, casi forzosa, fue la simple reimpresión.

Este esfuerzo iconográfico no fue del todo inútil porque seguramente fue la causa de otra iniciativa semejante por parte de Ceán Bermúdez, que intentó lo mismo para su *Diccionario*, aunque en este caso con la colaboración muy especial de su amigo don Francisco de Goya. Se conocen siete retratos de artistas españoles antiguos dibujados por Goya. Dos de ellos, Luis Fernández y Luis de Vargas, fueron publicados hace años por Jutta Held, mientras que los otros dos, Pablo de Céspedes y Jerónimo Hernández, lo fueron por Pérez Sánchez. Los cuatro se encuentran actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, aunque con fechas de ingreso distintas, 1869 y 1940, respectivamente. Los otros tres, el de Navarrete el Mudo, el de César Arbasia y el de Felipe de Liaño, permanecen en colecciones particulares<sup>6</sup>. En otra colección privada se conserva un retrato del propio Ceán realizado también a la sanguina por Goya, que fue seguramente pensado como frontispicio del *Diccionario*<sup>7</sup>. Este último dibujo y los siete retratos de artistas antiguos de Goya y sus modelos anteriores de derivación pachequiana, que hemos citado, proceden casi todos de la anti-

6.— Los dos últimos dibujos fueron subastados respectivamente en Christie's de Nueva York en enero de 2001 y en Christie's de Londres en abril de 2002. Agradezco a Elena de Santiago estas precisiones.

7.— Sobre estos retratos véase SALAS, X. de, "Retratos de artistas españoles dibujados por Goya", *Goya*, 48 (1962), pp. 411-413; SALAS, X. de, "Portraits of Spanish artists by Goya", en *The Burlington Magazine*, 730 (1964), pp. 14-19; Jutta Held, "Two Portrait Drawings by Goya", *Master Drawings*, 4 (1966), pp. 294-298; ANDRÉS, G. de, "Catálogo de las colecciones de dibujos de la Real Biblioteca de El Escorial", en *Archivo Español de Arte* (1968), pp. 76-92, en concreto p. 88; Pierre Gassier, *Les Dessins de Goya*, Office du Livre, Fribourg, 1975, vol. II, pp. 187-198, y las correcciones de PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Dos Goyas más y algunos 'Goyas' menos", en el volumen *Art and literature in Spain: 1600-1800. Studies in honour of Nigel Glendinning*, London, Tamesis Books, 1993, pp. 167-176, figs. 38-45, y el catálogo de la exposición, "Ydioma universal" *Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1996, pp. 20 y 96-97.

gua colección de Valentín Carderera, que a su vez obtuvo parte de los dibujos de la colección de Ceán. Esta similar procedencia ha sido tal vez la causa de creer que unos y otros —los goyescos y sus modelos de partida— formaron parte de un mismo trabajo de ilustración del *Diccionario*, cuando lo más probable es que sean precisamente materiales de dos proyectos opuestos, ambos frustrados y que, sin embargo, se fundamentaron en unos materiales semejantes, puesto que no había otros disponibles. De ahí la opción de estilo de Goya, o de Ceán al elegir a Goya, que a la postre es lo mismo, que renuncia a la minuciosidad retratística de los modelos de partida —muy mediocres— para interpretar esas cabezas como verdaderos personajes vivos y con una personalidad muy acusada. Así resulta que Luis Fernández, un artista de quien no sabemos apenas nada, de quien no conocemos ni una sola obra, que no es más que una sombra en nuestra historia del arte, gracias a la mano maestra de Goya se nos aparece con un rostro lleno de vida y de expresión. En él compen-samos absurdamente a tantos y tantos maestros españoles, como Berruguete, Ordóñez, Siloé, Becerra, Morales, Juanes, El Greco, Sánchez Coello, Ribalta, Ribera, Carreño o Claudio Coello cuya imagen no fue recogida y conservada de forma rigurosa y fehaciente para ejemplo de las futuras generaciones de artistas y aficionados. Estas son las paradojas del arte y de la historia.

### Bibliografía

- AGUILAR, R., *Nuevos datos para la biografía de Palomino*, Bujalance, 1958.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D., "Una Adoración de los Reyes de Palomino en la iglesia de Don Juan de Alarcón de Madrid", *Archivo Español de Arte* (1959), pp. 320-321, y p. 356, lám.IV.
- APARCIA OLMO, E. M., *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia, 1966.
- ARÉVALO, A. Y ARÉVALO, F., "El centenario de Palomino", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras*, 16 (1926), p. 643.
- BARRIO MOYA, J. L., "Antonio Palomino, tasador de la colección pictórica de don Pedro Ignacio de Arce, caballero de Santiago (1693)", *Boletín de Arte, Universidad de Málaga*, 20 (2000), pp. 487-494.
- , "Antonio Palomino, tasador de las pinturas de doña Francisca Rodríguez de los Ríos (1708)", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* (1986), pp. 147-152.
- , "Las capitulaciones matrimoniales de Antonio Palomino (1680)", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* (1987), pp. 113-118.
- , "Nuevas noticias de Antonio Palomino en Madrid", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* (1989), pp. 399-404.
- BENITO DOMÉNECH, F., "Un nuevo documento sobre Palomino y un proyecto de reforma decorativa para la capilla de Corpus Christi de Valencia", *Archivo Español de Arte* (1980), pp. 491-493.
- BERNIER LUQUE, J., "Momento plástico de Palomino", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Letras* (1981), pp. 5-61.
- BONET CORREA, A., "Láminas de El Museo Pictórico y Escala Óptica de Palomino", *Archivo Español de Arte* (1974), pp. 131-144.
- CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura del siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 619-623.

- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., "Palomino y Velasco, Don Acisclo Antonio", *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, vol. I, pp. II-VI, vol. IV, pp. 29-41.
- ESCRIBANO MORALES, L., *Breve reseña biográfica del célebre pintor don Acisclo Antonio Palomino*, Madrid, 1869.
- FLÓREZ MARTÍN, C., "Noticias sobre Antonio Palomino y su familia", *Academia*, 66 (1988), pp. 239-256.
- GALINDO SAN MIGUEL, N., "Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino", *Archivo Español de Arte* (1988), pp. 105-114.
- , "Una Virgen del Pilar. Nueva atribución a Palomino", *Archivo Español de Arte* (1990), pp. 660-666.
- , "Una obra olvidada de Antonio Palomino en Sevilla", *Archivo Hispalense*, 222 (1990), pp. 213-215.
- GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, 1976, pp. 189-198.
- GARCÍA MELERO, J. E., "Cartas a Bosarte desde Roma", *Academia*, 70 (1990), pp. 339-382.
- GAYA NUÑO, J. A., "En el centenario de Palomino. Exequias y elogio del barroco nacional", *Goya*, 5 (1955), pp. 265-273.
- , *Vida de Acisclo Antonio Palomino*, Córdoba (1.ª ed. 1955), 1981.
- GROSS, S., "A Second Look: Nationalism in Art Treatises from the Golden Age in Spain", *Rutgers Art Review*, 5 (1984), pp. 9-27.
- GUTIÉRREZ PEÑA, J., "La Asunción de la Virgen de la colegiata de Berlanga de Duero y el Tratado de Palomino", *Goya*, 271-272 (1999), pp. 237-240.
- ITURGÁIZ, D., "Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inédita en conventos dominicanos", *Archivo Español de Arte* (1980), pp. 69-96.
- LEÓN TELLO, F. J. y SANZ SANZ, M. M. V., *La teoría española en la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*, Madrid, 1979.
- LLORENS MONTORO, J. V., *Antonio Palomino i la pietat valenciana del segle XVII. Estudi iconogràfic-contextual*, Valencia, 1990.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A., "Antonio Palomino, grabador", *Archivo Español de Arte* (1981), pp. 185-190.
- MENA MARQUÉS, M., "El dibujo de Palomino preparatorio para la portada de la Teórica de la pintura", *Archivo Español de Arte* (1985), pp. 66-75.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1889. (ed. 1974, pp. 1493-1502).
- MOFFITT, J. F., "Antonio Palomino describe el mecanismo de la alegoría barroca: una rara explicación iconológica de un ciclo pictórico del año 1701 en Valencia", *Boletín de Arte. Universidad de Málaga*, 7 (1986), pp. 21-47.
- MORÁN TURINA, M., "De Palomino a Ceán, los orígenes de la Historia del arte español", Prólogo a Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Istmo-Akal, Madrid, 2001, pp. 5-17.
- , "En defensa de la pintura: Irala y Palomino", *Goya*, 190 (1986), pp. 202-206.
- , "Literatura artística e historia crítica. Sobre la segunda edición del tratado de Palomino", *Lecturas de Historia del arte*, vol. II (1990), pp. 366-369.
- MOYA CASALS, E., *El magno pintor del Empíreo. Descripción de los frescos y relación de otras obras del insigne maestro Don Antonio Palomino de Castro*, Melilla, 1928.
- , *Estudio crítico acerca del pintor Antonio Palomino de Castro y Velasco*, Valencia, 1941.
- PALOMINO, A., *Vidas, edición de Nina Ayala Mallory*, Alianza, Madrid, 1986, pp. 11-18.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Notas sobre Palomino pintor", *Archivo Español de Arte* (1972), pp. 251-271.
- RAYA RAYA, M. A., "Acisclo Antonio Palomino: otras obras", *Apotheca*, 6 (1986), pp. 39-57.
- , "En torno a la obra cordobesa del pintor Palomino", *Conferencias del I curso de verano de la Universidad de Córdoba sobre El Barroco en Andalucía*, Córdoba, tomo II (1984), pp. 297-302.

- , 1982, "Una aproximación a la obra pictórica de Palomino en Córdoba 1665-1680", *Apotheca* (1982), pp. 63-77.
- , *Catálogo de las pinturas de la catedral de Córdoba*, Córdoba, 1988, pp. 96-100.
- S., "La decoración pictórica de los Santos Juanes de Valencia. Un dictamen inédito de Palomino", *Archivo de Arte valenciano*, 1 (1915), pp. 50-58.
- SALAS, X. DE, "Manuscritos de Palomino", *Archivo Español de Arte* (1959), p. 69.
- SANZ SANZ, M. M. V., "Crítica de Palomino al proyecto de representación iconográfica del pir Vicente Guilló para la iglesia de San Juan del Mercado de Valencia", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4 (1989), pp. 128-133, lám. XLV-XLVIII.
- , "El rigor del tratadista: Palomino y el Museo Pictórico", *Anales de Historia del arte*, 6 (1996), 267-314.
- SIMÓN DÍAZ, J., "Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas", *Archivo Español de Arte* (1919), pp. 121-128.
- TERRÓN REYNOLDS, M. T., "Una obra inédita de Antonio Palomino", *Boletín Seminario de Arqueología de Valladolid* (1989), pp. 516-518.
- ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Pensamiento artístico del siglo XVIII español. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Madrid, 2001.
- URREA, J., "Nuevas obras de don Antonio Palomino", *Boletín Seminario de Arte y Arqueología Valladolid* (1983), pp. 493-497.
- VALDIVIESO, E., "Una pintura inédita de Palomino", *Boletín Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid* (1982), pp. 442-444.
- VALVERDE MADRID, J., "Un nuevo Palomino", *Goya* (1955), pp. 216-217.
- VAREY, J. E., "Dos telones para el Coliseo del Buen Retiro", *Villa de Madrid*, II (1981), pp. 15-18.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T., "La Entrada de la reina María Ana de Neoburgo en Madrid (1690). Una decoración efímera de Palomino y de Ruiz de la Iglesia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X (1997-1998), pp. 257-275.

## Apéndice

### *Compendio de la vida de don Acisclo Antonio Palomino de Lara y Velasco pintor de Cámara del Rey don Carlos II*

Nació en la ciudad de Bujalance en 1.º de diciembre de 1655 y se bautizó en su iglesia parroquial. Fueron sus padres don Bernabé Palomino de Lara y Velasco, y doña Catalina de Castro Romero, hija de de Antonio de Castro Linares y de doña María Romero naturales todos de Bujalance y vecinos de dicha ciudad. Nieto por línea paterna de Mathías Palomino de Lara y de doña Andra Ximénez Lozano de Villafranca. Biznieto de Bernabé Palomino de Lara y Velasco y rebiznieto de Benito de Lara y Velasco que fue a avecindarse a dicha ciudad de la villa de Morente, en la que está la estirpe de los Velasco, y era oriundo de la ciudad de Andújar en donde gozaban de inmemorial nobleza, por lo que fue recibido don Antonio Palomino por hijodalgo en Bujalance en 26 de mayo de 1690, como deudo de los Velascos que lo están en ella y en la ciudad de Córdoba en 24 de abril de 1713. Y en Madrid fue recibido en 2 de octubre de 1690. Y en el de 1697 fue elegido por fiel, de que hizo dimisión por sus ocupaciones en 18 de febrero de 1680.

Casó con doña Bárbara Pérez en 5 de febrero de 1680 en la parroquia de San Luis, hija de don Francisco Pérez que vivía calle de las Infantas. En la información que se hizo para probar que sus hijos eran legítimos consta que su muger se llamaba doña Catalina Bárbara Pérez de Sierra, hija de don Francisco, y así consta de la fe de bautismo de Francisco Esteban Palomino, que nació en 3 de agosto de 1685 en la parroquia de San Pedro de Madrid. Huvo por sus hijos legítimos a dicho Francisco Esteban, y a don Ysidro Bonifacio Palomino quienes fueron recibidos el año 1692 en Madrid en el Banco de Caballeros hijosdalgo.

Los padres de don Antonio están sepultados en la capilla de la Vera Cruz del convento de Nuestro Padre San Francisco de Bujalance, donde eran cofrades. Y en el año de 1706 a 17 de marzo acordó la cofradía se dixese una misa cada año perpetuamente en el día del Salvador del Mundo por las ánimas de los padres y demás difuntos de don Antonio Palomino en atención a haverla representado lo maltratado que estaba la pintura del Salvador, que estaba en el altar de dicha capilla, y embiado otra grande de su mano, la que está colocada en ella.

Falleció en 12 de agosto de 1726 en la parroquia de San Andrés calle del Relox en casa propia y fue sepultado en la bóveda que la venerable orden tercera tiene en el convento de San Francisco de Madrid.

Estudió Artes y Sagrada Theología en el Colegio de San Pablo de la ciudad de Córdoba y las Matemáticas en el Imperial de Madrid, teniendo por maestro al padre Jacobo Kresa.

Principió a pintar en Córdoba y continuó en esta corte con don Juan Carreño donde mejoró el estilo de sus principios.

Luego que enviudó determinó ordenarse sacerdote, y cantó misa el 29 de marzo de 1726, día de la Encarnación de Nuestro Señor Jesucristo en la iglesia de San Francisco de Madrid.

### *Pinturas que hizo además de las que cita en sus obras.*

En el Colegio Imperial, hoy San Isidro, la antesacristía al fresco asunto de San Javier. Dos Apóstoles y cuatro quadros de la vida de Nuestra Señora al olio. En la sacristía frente de la luz en el arco interior el quadro en que San Ignacio da la Comunión a Santa Teresa. En la capilla de Nuestra Señora de la Soledad en los dos postes el Nacimiento y adoración; y en la antesacristía el quadro de los Desposorios de San Joseph.

En la capilla de la Villa de Madrid al fresco.

En la Yglesia de San Millán una Concepción en un retablo.

En la capilla de Nuestra Señora de Belén en San Juan de Dios las pechinas al fresco.

(Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
Legajo 62-8/5).