

Momento plástico de Palomino

Por Juan BERNIER LUQUE

Discurso de ingreso como Académico Numerario leído por su autor en la sesión pública del día 18 de diciembre de 1965.

Ilmos. Sres., Sras., Sres.:

Hacer la biografía de un Maestro de ella, como es Palomino, nos lleva a considerar el hecho de que en el terreno biográfico de las grandes figuras de la Pintura española existe una copiosa laguna inmerecida, no sólo en este caso del pintor de Bujalance, sino en casi la mayoría de las figuras más señeras de los artistas españoles. Se ha prestado más atención a calibrar críticamente, siempre más que la persona, la obra de los pintores y artistas. Pero si consideramos que estas dos facetas, que se dan forzosamente en la vida de un pintor, están enlazadas, este desprecio por los datos personales, por el análisis del carácter, por la manera con que el pintor se enlaza con sus circunstancias, nos parece que incluso al hacer crítica valorativa esta misma desmerece al no considerar lo esencial que es personaje y obra.

Palomino, desde que él mismo inaugura entre el ahondamiento y la anécdota, la galería humana de nuestros pintores, desde la biografía de Cean, ha sido preferentemente tratado y estudiado en los tiempos actuales, después de haber sufrido las reticencias de polígrafos como Menéndez Pelayo, dotado de sentido crítico más en la estimación literaria que en la artística. Claro está que un período previo de conocimiento de sus obras ha debido abrirse para situarle en la categoría que le corresponde, caso idéntico al de otros pintores, incluso algunos cordobeses como Cas-

tillo, a los que hoy se les va dando más valor en cuanto más conocida es su obra.

Por otra parte hemos de considerar este conocimiento de la obra como esencial para toda la biografía y por otro hemos de acudir a la cada día más grande búsqueda documental de datos en los archivos cordobeses o de otras ciudades, para reflejar al esqueleto vital donde se asienta el pensamiento, el estilo y la concepción artística de un hombre de carne y hueso, que vive y obra en una época en que la historia no se preocupa más que de los grandes personajes. Desde la citada biografía de Palomino, escrita por Céan, se han verificado avances en el terreno real de conocer a nuestro artista: naturalmente, por el hallazgo de obras y por el hallazgo de documentos.

Las investigaciones de Tormo, Pérez Sánchez y Valverde Madrid han ampliado el ya conocido horizonte de las obras al óleo de Palomino con aportaciones inéditas. Por otra parte, Moya Casals, Gaya Nuño, Aguilar y últimamente el citado Valverde Madrid nos han ido indicando la circunstancia vital de Palomino, sus movimientos, sus quehaceres y la génesis de sus obras desde una visión documental, aún no terminada en los archivos nacionales y cordobeses.

La obra de Palomino, presenta ya, como veremos, un catálogo si no completo, por lo menos amplísimo de su actividad como fresquista y como pintor al óleo. Pero en él se ha cebado, aparte de la desidia de los siglos, las catástrofes de guerras y de revoluciones hasta nuestros tiempos, destruyendo para siempre muestras de sus mejores trabajos. Sería necesaria la formación de un «corpus» que recogiera todo, absolutamente todo lo que ha salido de su mano y se encuentra repartido e incluso ignorado, en sitios diferentes tanto de España como del extranjero. Esta labor ha de hacerse en una biografía de una manera somera, porque no se trata de una obra de investigación con aparato crítico. En el caso de Palomino es aún más necesario lograr completa información gráfica y fotográfica de toda su obra para caso de edición, porque en España, incluso a las grandes figuras de Murillo, Velázquez o Zurbarán, no se les ha hecho todavía. Uniendo esto al tipo de información documental, podría llegarse a precisar la verdadera dimensión que tuvo el pintor en su época, la valoración actual y los mismos aspectos psicológicos que hacen al personaje humano reflejo de su obra. Nosotros, sin separar en ningún caso vida y obra, hemos querido abocetar la figura del pintor dentro de su contexto vital. La ciudad de Bujalance, la capital cordobesa, la corte y las provincias donde desplegó su actividad, dentro de un mo-

mento cultural en que un cambio de dinastía es paralelo a un cambio de cultura. Porque Palomino se forma en el ámbito de la cultura de Córdoba, cuyas raíces son las del humanismo del siglo XVI y de varias generaciones seguidas que unen sabiduría y erudición con la práctica del arte. Desde Céspedes hasta Alfaro, letras y artes están unidas en el ámbito cordobés. El localismo —que aparta de influencias extrañas— tiene la virtud de conservar el «status», en este caso intelectual y en Córdoba no cambia lo que le viene a Palomino por la sangre. Porque desde Bujalance y Córdoba su educación fue como la de Ambrosio de Morales, la de Céspedes, como la de Góngora, producto de una burguesía acomodada que cuidaba celosamente de formar a sus hijos con un sentido de «élite».

Como veremos, esta educación humanística cordobesa de Palomino será clave para que éste no se asombre de los cambios, no ya políticos, sino estéticos, que traen las influencias extranjeras en España con el cambio de dinastía. Nada era ajeno para él y aún con su carácter apacible y metódico —tan cordobés— se lanza por la nueva senda dinámica que le lleva a la pintura al fresco, impuesta por Giordano.

Para estudiar su vida es indispensable, como hemos dicho, conocer su obra total, en la que cada vez encontramos más valores que realzan su figura. Con Palomino está pasando exactamente igual que con la máxima figura cordobesa de Castillo. Sus cuadros fueron atribuidos en muchos museos europeos a Zurbarán hasta estudiarlos más atentamente. Pero la consecuencia fue la revalorización de un pintor, cuyos óleos no desmerecían a los ojos de los críticos, de los del pintor extremeño o de otros de primerísima fila. Hoy, con la aparición de nuevos cuadros olvidados, todos los datos sobre la vida de Palomino cobran nueva dimensión. Al situar la figura del pintor en su ambiente familiar, entre los cambios estéticos de su tiempo y en relación con las nuevas modas que desbordaron su formación cordobesa, hemos querido contribuir al mismo intento que el mismo inició, con sus vidas de ilustres pintores, en el «Parnaso Español».

AMBIENTE Y VIDA.

EL MOMENTO DE PALOMINO.

Algo se quiebra o desbarata en España cuando nace y vive el llamado «Magno pintor del Empíreo». Del summum de la potencia y de la grandeza política, un imperio deja jirones de cinco continentes a la piratería y a la rapiña de otros Estados, menos cansados del poder que él, pero

sicológicamente más dispuestos a una vitalidad, que el último de los Austrias va a extinguir, vestido de antemano de luto y con la palidez de la muerte en el semblante. La imagen enclenque de Carlos II representará no sólo el final del poder militar y político, sino también el agotamiento de la energía creadora y cultural española del espíritu, adelantando hasta dentro de los últimos años del Siglo de Oro de nuestras artes y de nuestras letras, la influencia extraña, la europeización manierista, que invade los vacíos de nuestra gran línea barroca.

Aun así, estos últimos años del siglo XVII, tienen todavía el peso de la pujante grandeza espiritual de todo el siglo. Paradójicos con las catástrofes políticas, que desde 1.648 a 1.678, desde Wesfalia a Nimega, consagran el fin de la hegemonía europea del Imperio español, el siglo XVII, presenta las victorias del espíritu más singulares y los valores más universales del genio hispano. Este auge del Siglo de Oro retrasado en relación al auge político, es el resultado de la nacionalización del humanismo del XVI, principalmente por el recelo y combatividad que le imprime la contrarreforma. La afirmación del individuo y la existencia, frente a la perfección —que en el italiano es la meta a conseguir— es la característica del Siglo de Oro español. Y este realismo que encuentra arte y belleza, lo mismo en los valores espirituales más altos —Zurbarán y su cielo humano— que en lo monstruoso y feo —el Bobo de Coria velazqueño—, podríamos calificarlo en sentido estético como un manantial creador más tardío, pero igualmente poderoso, al que hizo posible en lo político el Imperio de cinco continentes.

Un sedimento, como hemos dicho, tuvo la eclosión espiritual tan perdurable de nuestro cénit cultural. Y es el humanismo español, entroncado como en ningún sitio con la ortodoxia católica y con el caudal filosófico —resucitado por la Contrarreforma— de la escolástica medieval. En el siglo XVI, la cultura de los Seminarios, Estudios y Universidades, más internacional antes que ahora, forma en el hombre europeo de entonces y por ende en el español —que por su «élan» político actúa en todos los escenarios de la tierra— el tipo de «inmensa minoría», dotada de las más altas cualidades intelectuales. Idiomas clásicos y modernos, conocimientos de las Sagradas Escrituras y de la Teología, Filosofía aristotélica, cribada en el inmenso cedazo de la Summa Theológica. Juntamente el refinamiento estético de escritores griegos y latinos, al lado de una dicción no aprendida en la Retórica, sino en los clásicos y modernos. Estos son los adornos no sólo del intelectual, sino del político, del diplomático y del militar de entonces. Claro está que desde mediados del

siglo XVII, en que nace Palomino, la decadencia de tales estudios y universidades se prestaba a la sátira en todos los terrenos, como la de Fray Gerundio, más tarde a los malos predicadores. Aun conservando un rescoldo humanista, éste sería desvirtuado y los tiempos de Palomino —como después de la generación del 98—, daban la sensación de vivir intelectualmente en un retraso completo en relación con los principales pueblos europeos.

Desmoronándose el Imperio se desmoronaba también el genio auténtico y sólo quedaba la carga de las eternas citas sobre la Sagrada Escritura, las disquisiciones sobre Aristóteles y sus comentaristas. Las disputas sobre absurdos teológicos, mientras el empirismo europeo abría el camino hacia el progreso material de los pueblos. Hemos dicho que perduraban rescoldos de ese humanismo y cabalmente nuestro pintor es un producto de él, preñado de erudición, pero más autodidacta que seguidor de las aulas de su juventud. Porque él siguió por su cuenta el cultivo de su inteligencia y la formación de su espíritu. En el mismo arte pictórico vemos en él y es sintomático, que cerca ya de los cuarenta años de su vida, en 1.693, deja los cauces ya gastados de la escuela madrileña y acoge a Lucas Jordán, como el Mesías de una renovación estética. Palomino había comprendido que con Carreño y Coello, había bajado al sepulcro la tradición gloriosa de la pintura española. A los discípulos y contemporáneos que todavía los siguen los zahiere nuestro pintor por su ignorancia, no precisamente pictórica sino cultural. El humanista se revela contra la falta de cultura. Este Pereda, del que dice Palomino «que para firmar un cuadro, le escribía la firma en un papel y él la copiaba», revela lo que a los ojos de un erudito era el símbolo de la ignorancia y de la rutina de muchos artistas de este tiempo. Palomino se siente el maestro, el profesor, antes que el artista. La preparación de su obra, meticulosamente cuidada, es el último esfuerzo y vano desde luego, para una renovación de la pintura, que de ninguna manera podía venir por sus cauces académicos, sino por un cambio espiritual y un entusiasmo creador que ya no existía en España.

Por eso y por un espejismo fácilmente comprensible, un hombre del XVII con su lastre bíblico y teológico del Siglo de Oro, se convirtió en admirador y seguidor de «fa presto», artificioso y falso pero más grandioso y más lleno de vida que la que destilaban las horas españolas.

Con su bagaje intelectual, con Giordano o sin él, Palomino es el definidor y el crítico de las últimas décadas del XVII y primeros años del XVIII. Como veremos su actividad de pintor real y su atrabillario y pa-

radójico «snobismo» por la nueva manera artística, nos ofrece el contraste de que un hombre retrógado —en el sentido, claro está, del tiempo— sea revolucionario de un siglo nuevo. Pero lo que es seguro es que la revolución la hizo también en su propio arte. Llegó el momento en que para él el óleo fue un pobre instrumento para su cultivada y erudita fantasía. Su cerebro desbordaba la placidez y la rutina de los métodos tradicionales y sus conocimientos mitológicos, su perfecta arquitectura teológica, la simbología exhaustiva de sus años de estudio, tienden a un campo más amplio donde prodigarse. Paneles, bóvedas, pechinas y frontales de inmensas superficies son los surcos donde se vierten la semilla de muchos años de erudición. Como fresquista, indudablemente Palomino es un gran pintor, pero lo es porque esta técnica está más de acuerdo con su espíritu docto y su enorme formación intelectual. Evidentemente con su humanismo.

Cuando termina su obra el aire europeo llega políticamente con el V Felipe y con un nuevo siglo. Puede decirse que antes de comenzar éste, ya en 1.693, lo había iniciado tras la efímera estancia de Jordán, Don Acisclo Antonio Palomino de Casto y Velasco.

AMBIENTE Y SANGRE.

Existe una división geográfica del territorio cordobés que si es claramente perceptible por la figura y fisonomía de su paisaje, lo es igualmente por el trato humano de sus habitantes respectivos. Campiña y Sierra señalan por una parte, el fértil valle del Guadalquivir, las onduladas colinas del antiguo mar terciario, los inmensos trigales y tierras calmas, los olivos y los viñedos, la tierra cuya riqueza resaltó Silio Itálico, no refiriéndose precisamente a su oro sino a su fertilidad. Por la otra el recorte agreste de la Sierra, terminación de las mesetas castellanas y participante en el aspecto humano de su severidad y recidumbre.

El campo de la civilización andaluza, reflejado en las fuentes clásicas, se situó desde los antiquísimos tiempos de Tartesos —tiempos míticos, pero acordes con el imperativo geográfico para el crecimiento humano— en las tierras amplias y generosas de la Campiña. Aun hoy, el recuerdo de aquella Bética romanizada, nos deja una fisonomía otras veces de mármol, ahora de cal, que hace juego con el ardiente sol en cortijos, aldeas y caseríos.

Esta característica blanca, abierta y optimista del paisaje se refleja en el carácter de los habitantes, en la simpatía, la locuacidad y la gracia del andaluz. Pero este término no se imagina sino aplicado al hombre

de la Campiña, transigente, conversador, más universal y abierto, que el reservado y serio habitante de la Sierra.

En este paisaje nace Palomino y él lo lleva dentro y veremos cómo más tarde en el corazón de Castilla, su conversación, su agilidad mental, sus dichos y su gracejo son celebrados, junto con el toque cordobés que participa un poco, si no del «senequismo» más o menos discutido, sí del freno de la equidistancia entre la Meseta y la frivolidad de la Andalucía baja. Porque Córdoba conserva, después de diecisiete siglos, el recuerdo de viejas glorias históricas e intelectuales. La tradición —desde Séneca, la escuela mozárabe, el foco cultural del califato, los humanistas del siglo XVI—, se conservaba, como el lema «Corduba fonsque sophiae», cuando nace Acisclo Antonio. Todavía la minoría intelectual cordobesa tiene un papel importante en las letras y las artes de este tiempo. El cordobés es polifacético y desparrama su ansia de saber en todas direcciones. El rescoldo humanista siempre había estado vivo. Un Céspedes y un Peñalosa, calcados de Miguel Angel, son escultores, pintores, arquitectos y poetas al unísono. Zambrano, Mohedano e incluso Castillo cultivan junto al pincel la lírica. Alfaro, contemporáneo del pintor, cultiva con los pinceles la biografía. Es una verdadera tradición historicista y didáctica la de casi todos los pintores cordobeses, que sienten la necesidad de escribir.

Esto en cuanto a los artistas propiamente dichos. Los literatos de la antigua ciudad califal caminan idénticamente por la senda histórica de la patria chica, con trabajos plenos de erudición, Vaca de Alfaro y Gómez Bravo estudian su historia religiosa o seglar, buscan y coleccionan antigüedades con el mismo afán admirativo con que los humanistas del «quattrocento» escarvaban las colinas de la Campania en una Italia pródiga en tesoros escondidos. Mismamente un pariente de Palomino, como veremos después, siente este mismo afán por la etimología, el principio, fundación y sucesos de su propio pueblo de Bujalance. Y no es él solo; este ambiente intelectual está unido a la sangre del pintor. Don Antonio de Velasco fue doctor en Teología y canónigo de Toledo. Su hijo Don José, familiar del Santo Oficio. El licenciado Don Luis de Velasco y García tuvo los cargos de Corregidor y justicia mayor. Y si consideramos la otra rama de sus apellidos, vemos a Don Antonio de Castro escribiendo sobre las antigüedades y hechos de Bujalance. A Don Bartolomé de Castro, catedrático de Teología. A Don Gonzalo, doctor en Derecho. A Don Pedro, canónigo y deán de la Santa Iglesia Catedral de Córdoba. También por los apellidos Torres y Linares, al padre Pedro de Torres, jesuita y abogado de la Inquisición, a Don Diego, en el mismo cargo del Real

Consejo y a Don José, juez de la misma institución. No es extraño que siga Palomino los pasos que el ambiente y su sangre le dictaban.

Bujalance, que después de la muerte de Palomino obtuvo el título de Ciudad, a pesar de los avatares demográficos dependientes de circunstancias meteorológicas adversas o de epidemias corrientes en aquellas épocas, siguió una línea ascendente dado que la riqueza de sus tierras calmas y olivares, de las mejores de la Campiña, le hacían mantenerse a pesar de estas calamidades y de la dejadez del último período de los Austrias por los adelantos materiales.

Por eso en su vida diaria por encima de las calamidades materiales, Bujalance vive con la misma etiqueta de jerarquías de castas, con las mismas devociones rigurosas, con la misma tradición seria y escueta de los últimos Austrias. Los hijosdalgo, que desconocen en su categoría el trabajo material, encuentran afortunadamente la solución de su ocio, muchos de ellos, en el estudio y la investigación de los temas del espíritu. La que después fue ciudad de Bujalance es un centro cultural que en algunas figuras tuvo un papel importante en la historiografía y la erudición española. Palomino, pues, por el ambiente en que nace y por su propia sangre será el símbolo de toda una generación de cordobeses consagrados a las nobles tareas del cultivo de la inteligencia.

CENIT.

Nace Palomino como hemos dicho cuando la política imperial se quebraba de su fuerza pero cuando todavía duraba otro aspecto español de la vida del espíritu y de la creación literaria. Es el auge del siglo de oro de la «élite» española, el despliegue frente al «élan» europeo de Descartes y Milton, de Pascal y Corneille. Su bautismo en la Parroquial de Bujalance coincide con el «grand siècle» continental, con el imperio de la luz de Vermeer, con la arquitectura versallesca de Le Vau. En este contexto, España no se queda atrás, España supera incluso. Son los tiempos de Velázquez y con eso basta... Cuando las aguas, un poco saladas de la campiña cordobesa, en el primero de diciembre de 1.655, bajo las naves góticas de la iglesia de la Asunción, caen sobre la cabeza del infante Palomino, los campos estaban fríos y el ambiente de Bujalance, como el de Córdoba, respiraba cierta tristeza, consecuencia de escaseses y de hambres porque la naturaleza no se había mostrado muy pródiga. A ello se juntaba un cierto aire trágico, mixto de devoción y de llamas de purificaciones de la pura ortodoxia. Las crónicas locales no hablan en estos años de otra cosa que de los autos de fe y la lucha con los fac-

tores naturales. El Imperio se defiende lejos. Portugal, más cercano, bulle constantemente, aún unido a la corona, pero los pueblos y pequeñas ciudades siguen el inmovilismo de sus devociones, su trabajo y sus fiestas. Estas ciudades que como la de Bujalance, aquí en el reino de Córdoba, son blancas, geométricas, joyas de arquitectura, pero escasas de hombres en las sementeras, porque los hombres se han ido lejos a defender fronteras aún dilatadas e internacionales. Tiempos de devoción que se materializan aquel año con los milagros del Arcángel Rafael, hechos presentes en la ciudad madre al venerable Roelas, garantizador de la seguridad y la paz de todos los cordobeses. Por eso se construía cuando nace Palomino el templo votivo a la visión arcangélica. En aquel pleno invierno las familias acomodadas como la de Palomino tenían fuego y su hogar cálido de leños y de oraciones. Bujalance, la antigua «Colonia Betis» más o menos discutida no necesitaba de la monumentalidad romana para ser ya en el siglo XVII monumental en sí. El albo caserío recordaba entonces y recuerda ahora, el mármol clásico arquitectural. Existía un canon desde el siglo anterior en que el Edificio del Consejo rompe con la estática tradición de un gótico, ligero, altivo, ya tardío, cuya muestra era la iglesia mayor. Alrededor de ella, ya en 1.655 el renacimiento había dejado sitio a la eclosión de la arquitectura civil barroca, pero pleno de elegancia herreriana, paradójicamente lineal y escueto que parece ser, más que arquitectura, la representación de la personalidad y el carácter de la burguesía bujalanceña. De esa clase acomodada en la que hay que buscar junto con la limpieza de sangre efectiva, la limpieza y agilidad intelectual de los antecesores intelectuales de Palomino.

Bernabé Palomino y Lara y Doña Catalina de Lara, hijos el primero de Matías Palomino de Lara y Velasco y de Doña Andrea Jiménez Villafraña, pertenecían a esta clase de que hemos hablado. El nieto, pues, Acisclo Antonio, se une por línea materna con Don Antonio de Castro y Linares y Doña María Romero, de vieja raigambre hidalga en la Ciudad. Y según Aguilar, la ascendencia paterna llega a Bujalance procedente de la ciudad de Andújar, con más viejas raíces en Ubeda y Baeza, mientras la familia Velasco procedía del lugar cercano de Morente, de la señera familia de los Laras, personajes todos en la historia y la vida de la ciudad de Montoro. Hay que atribuir a Moya Casal la clarificación del equívoco, mantenido desde Ceán, que designaba a María Andrea Lozano por madre de Acisclo Antonio. Moya, en la partida de bautismo, que publicó en el II Centenario de la muerte del pintor, nos da la fecha exacta y precisa el nombre real de su progenitora y no es sola esta aclaración, sino que

el propio padre de Palomino en su testamento, actualmente en el Archivo de protocolos de Córdoba, presentado por el investigador Sr. Aguilar, dice textualmente: «Declaro que casé en segundo matrimonio con Doña Catalina de Castro, natural y vecina que fue de la Ciudad de Bujalance, en cuyo matrimonio tengo por hijos legítimos a Mathías Palomino... y así mismo... a Don Antonio Palomino que bive a el presente en Madrid...».

Así pues se hace presente y patente el nombre exacto de la madre del pintor, Catalina de Castro. Aguilar opina que «el error se debe a la falsa interpretación de la partida bautismal en que la abuela paterna de Palomino aparece con el nombre de Jiménez abreviado, seguido de la Lozana, formando el nuevo de María Andrea Lozano con lo que resultó como madre del pintor su propia abuela». Igualmente la anteposición del apellido Velasco, que vemos utilizar a Palomino en lugar del de Castro, resultó de la permisiva costumbre de alternancia de apellidos utilizando los más ilustres, por lo que Palomino toma el tercer apellido de su abuelo en lugar del que le corresponde, apellido Pérez.

La niñez del pintor hasta 1.665 debió trascurrir teniendo en cuenta que Bujalance en esta época era un conjunto armónico de pequeña ciudad y de «status» social, donde la categoría noble e hijosdalga correspondía a lo que después se llamó burguesía acomodada. Con la base de tierras ubérrimas, mientras la masa labradora se dedica únicamente a las tareas del campo, esta minoría es siempre dirigente y deriva en gran parte de campesina a intelectual. Ya se ve, en los datos familiares que hemos dado, cómo alternan en la familia cargos clericales, oficiales o de estudio. Palomino pasa los años de niñez en el escenario de una ciudad madura, armónica, donde la administración civil, con cargo a los regidores perpetuos, los alcaldes, los cargos concejiles o los puramente ejecutivos de su ayuntamiento, marcan el papel privilegiado de una ciudad libre sólo ligada con la corona. Porque casi antes de serlo legalmente por el título real, que se le concede en 1.630, el poder económico de sus habitantes hace siempre mantener una independencia más o menos de hecho en sus relaciones con los señores cordobeses a quienes perteneció. Esta vida propia le hace multiplicar las iglesias, los conventos, las ermitas y los hospitales y lo que más influyó en nuestro pintor, sus centros de enseñanza, que dependían de los diversos estamentos eclesiásticos. Allí debió ser instruido el niño Acisclo Antonio en la iniciación de las primeras letras. Estos años hasta los diez en que hay que buscar otros horizontes para ampliar la educación de Palomino. Ligado Bujalance a Córdoba por mucho tiempo, la capital será el estadio siguiente, educacional, de nuestro

pintor. Pero hay que tener en cuenta que ese mundo local de «élite», sobre todo eclesiástico de Bujalance, marcará toda su vida su carácter humano buscador de amplios horizontes como los vistos en la Campiña, sosegado y tranquilo, en suma, un poco senequista y abierto a todo lo que significara conocimiento, aunque por entonces sólo fuera de manera intuitiva y por influjo ambiental.

DIDACTICA Y VOCACION.

Los bienes de fortuna de los padres de Antonio Palomino le permitieron elegir entre la carrera de las letras o de las armas, a los que únicamente se dedicaban hidalgos y nobleza. Ya había tenido la familia entre sus ascendientes figuras distinguidas en la primera faceta. Don Alvar Pérez de Castro fue el primer alcaide del castillo de Bujalance, nombrado tras la conquista por el rey San Fernando y Don Pedro Pérez de Castro se dedicó también a la carrera de las armas y fue igualmente alcaide de la fortaleza bujalanceña. Por la rama de los Velascos, Don Francisco del mismo apellido y que vivió en tiempos de Palomino, fue alférez del Pendón Real. Predominantemente hemos visto cómo destacaron en la carrera de las letras otros ascendientes ilustres. Pasados pues los primeros años y pasadas también las primeras letras, aprendidas en su pueblo natal, había que buscar el horizonte de la capital para las carreras literarias, eclesiásticas o de leyes. La familia, presumimos que como era corriente dejaba su casa solar abierta en Bujalance, se traslada al barrio de San Pedro en la capital cordobesa. Cumpliría por esa fecha Acisclo Antonio los 10 años. En la ciudad los tres colegios de San Pelagio, Santa Catalina y la Asunción que gozan de merecida fama están abiertos para el estudio propio de esa edad, las humanidades, cuya dirección pedagógica corría a cargo de la orden de San Ignacio, desde el magnífico Colegio de Santa Catalina. No se sabe en cuál de ellos matricularon sus padres a Acisclo Antonio, pero a juzgar por su posterior formación en que revela el profundo conocimiento de la escolástica, hace presumir que el elegido fuese el seminario de San Pelagio. Cuando enumera sus méritos en un memorial al rey, Palomino dice después textualmente que «ha cursado en el colegio de S. Thomas de Córdoba las artes y la Theología en cuja demostración tuvo dos actos de conclusiones generales», por lo que creemos con Aguilar, que al mencionar el colegio de Santo Tomás se refiere a un conjunto de estudios predominantemente escolásticos dentro del mismo seminario. La diócesis de Córdoba era regida entonces por el prelado Don Francisco de Alarcón y Covarrubias, anteriormente obispo de Ciudad

Rodrigo y Virrey de Navarra y todavía no se habían cambiado los estudios que se daban conforme a las ordenanzas tridentinas, hasta la posterior reforma que efectuó en 1.703 el Cardenal Salazar, asistiendo los seminaristas a las aulas jesuíticas de Santa Catalina, a sus torneos y fiestas poéticas y aquí cursa los estudios de Gramática, Teología, Filosofía y Jurisprudencia, indudablemente con mucho aprovechamiento, como vemos en su formación posterior. Ahora bien, todas las noticias nos dicen que Palomino desde estudiante tuvo la afición por el dibujo característica de los pintores cordobeses. En su propio barrio pudo relacionarse con varios pintores que vivían en él, como Acisclo Leal Gahete, que en 1.675 se trasladó a Santa Marina; el más conocido Andrés de Saravia y Navarrete, que vivía en la calle del Baño; con Juan García Cantillo y Pedro Antonio Rodríguez, que moraban en la calle Cuchilleros. Juan de Alfaro, que vivía en la calle Librería, próxima al barrio, debió influir en él, más que por su arte por su estancias en la Villa y Corte y también por su erudición y formación humanística. Por entonces también el hijo del pintor jiennense Cristóbal Vela pintaba numerosos retablos, entre ellos los del convento de San Agustín, terminado por su discípulo Pedro Peláez. Por aquella época todos podrían considerarse discípulos de Antonio del Castillo, pero la aparición de la figura de Valdés Leal, que a los 28 años, en 1.668, terminaba el famoso retablo de la iglesia del Carmen y rompió la tradición cordobesa de equilibrio no sólo con sus efectos cromáticos sino con la dinámica de su dibujo, arrastró a todos incluso a Palomino a un cambio de estilo. Valdés Leal, les daba una lección con la grandiosidad de las figuras, las grandes composiciones alegóricas, el manejo del espacio y la dinámica que movían todos sus cuadros. Castillo, o mejor su influencia, había acabado y en Córdoba el arte derivaba a pura artesanía o estudio de taller. El mismo Palomino nos dice que al volver en 1.672 otra vez Valdés Leal, llevado de su afición y nosotros decimos que de su admiración, siendo aún niño Palomino, le visitó llevándole algunos dibujos que el «pintor de los muertos» estimó y a falta de otros maestros que no podía encontrar en Córdoba se sirvió de sus consejos, de los que dice después que aprovechó muchísimo, como procedentes de «hombre verdaderamente erudito y práctico en la facultad». Animado pues, Palomino hizo de la pintura un estudio más, de tal manera que a los cuatro años ya se titulaba, en 1.676, maestro pintor y contrató como aprendiz a Antonio Fernández Ariza, simultaneando esta actividad con la carrera de las letras. Influencia decisiva en la vida de nuestro pintor tuvo su convecino tantas veces citado, el pintor Don Juan de Alfaro,

con quien sostenía correspondencia y le daba noticia a veces cuando sus estancias en la ciudad del ambiente pictórico de la Corte de España. Pero muerta la esposa de Alfaro, este pintor se aprestó a regresar a Córdoba en el año 1.675, siendo fundamental el ánimo que dio a Palomino para pasar a la Villa y Corte cuando se le ofreciera ocasión. Ocasión que fue la tercera vuelta de Alfaro en 1.678, en que ya decidido Palomino acoge las cartas de presentación y recomendaciones, al mismo tiempo que el encargo de terminar ciertas obras de Alfaro.

LA AGONIA DEL SIGLO.

En realidad y paradójicamente el único pintor vivo de la escuela española que se extinguía fue «el pintor de los muertos», el genial sevillano Valdés Leal, tan vinculado por su obra a Córdoba. Palomino dejó atrás al marchar a Madrid la muestra dinámica y ardiente del pintor barroco andaluz, que unió al realismo clásico de nuestra pintura un espíritu revolucionario y dinámico, en la manera de concebir figuras y enormes composiciones. Este recuerdo de Valdés Leal jamás lo perdió Palomino, sólo que su espíritu intelectual hacia, sobre todo en sus obras al fresco, las composiciones más que intuitivas, meticulosamente pensadas. En Madrid, aún la sombra de Velázquez ocultaba en segundo plano a los excelentes pintores de la Villa. Pero desaparecido el maestro, Carreño de Miranda es el artista de una Corte que lánguidamente se va extinguiendo de pasadas glorias y esplendores. Francisco Ricci brilla por su talento de fácil decorador y sus composiciones de cuadros de altar de un movido barroquismo. Pero el último gran maestro, no sólo de la escuela madrileña sino de la española del XVII, es en esta época de la llegada de nuestro artista a Madrid, el maestro Claudio Coello. En él la influencia colorista flamenca, el brío barroco y decorativo de la escuela de Madrid se junta a una severidad monumental, que hace de su último cuadro «La Adoración de la Sagrada Forma», el maravilloso mausoleo de la pintura clásica española. A Palomino se le conocía ya en Madrid por referencias de su amigo cordobés y biógrafo de Velázquez, el pintor Alfaro. Pronto tuvo relaciones y contactos directos con la masa de artistas de la Corte y sin duda la acogida favorable se consiguió más que por su personalidad, por la de su protector y amigo. En una Corte de recomendaciones, Palomino si entró fácilmente en los salones, fue porque antes le había precedido el elogio de sus cualidades y aun de su pintura por parte de su protector, cuya amistad con el pintor se refleja en su propio testamento. Porque muerto Alfaro en 1.680, la disposición testamentaria le encarga

de terminar tres cuadros al óleo, que aunque bosquejados apenas estaban sino en su principio. Así concluyó el retrato de Don José Iñiguez de Abarca, Abad de Roncesvalles, una Inmaculada, encargo de Don Lorenzo Delgado que moraba en Córdoba y el encargo de un «Entierro de Cristo» para el santuario de Nuestra Señora de la Fuensanta de Córdoba.

Aunque en sus tiempos cordobeses se había procurado una formación en la ciencia matemática, Palomino que tenía el ideal de la cultura completa asistió a las clases del especialista matemático, el jesuita Jacobo Eresa en el Colegio Imperial, sede de la ciencia jesuítica hasta la exclaustración, al mismo tiempo que se extendía en todos los círculos de la Corte la fama de sus grandes conocimientos y profunda cultura. De los primeros contactos, útiles para su posterior carrera fue el de Juan Carreño, que ostentaba el cargo de pintor de Cámara y que le puso en relación con el círculo de pintores y eruditos. Decidido en vista de su buena entrada en la Villa y Corte, a permanecer en ella con todas las dificultades de un comienzo ciertamente difícil, contrajo nupcias con Doña Catalina Bárbara Pérez y poco a poco fue ascendiendo en la estimación y en la escala social que debía corresponderle. En el año 1.684 se le nombra alcalde de la Mesta y el ayuntamiento de Madrid, a su vez, lo recibe hijo-dalgo. Según los datos aportados por el académico Sr. Aguilar Priego, la oportuna prueba de limpieza de sangre había sido pedida por su padre en escritura de poder, que se otorgó el 24 de mayo en la ciudad de Córdoba a favor del presbítero Don Miguel de Porcuna Carrillo, vecino de Bujalance, para que en nombre del padre del pintor presentara ante la justicia de esa ciudad cordobesa, dicha petición y las circunstancias de su casamiento con Doña Catalina de Castro, de la cual había tenido por hijo a Antonio Palomino de Castro, vecino entonces de la Villa de Madrid y de cómo sus abuelos «son cristianos viejos y nobles de limpia casta y generación».

De nuevo insiste el investigador cordobés en que en este documento aparece el nombre de la madre sin lugar a equivocación alguna. Para ello presenta la pieza testamentaria otorgada en 19 de mayo de 1.744, en que se declara por Doña Ursula Fernández de la Vega, mujer de su hermano Matías, que su esposo fue hijo de Bernabé Palomino y de la citada Doña Catalina de Castro.

No podía menos nuestro pintor en Madrid que hacer amistad con el máximo pintor Claudio Coello que precisamente por aquel tiempo se hallaba en El Escorial trabajando sobre el cuadro, lleno de magnificencia, de la «Sagrada Forma». Como pintor regio, pronto regresó a Madrid para

dirigir las obras de pintura en la galería del Cierzo, en el cuarto de la reina. Dada la amistad con Palomino y el conocimiento de sus cualidades, Claudio Coello recomendó al rey la ejecución por Palomino de aquella obra, en colaboración con el pintor real, propuesta que fue aceptada, pero vuelto Coello al monasterio escurialense, Palomino siguió la obra hasta su conclusión con grandes plácemes, según Céan, «del rey, de la Corte y de los inteligentes». Precisamente fueron estas circunstancias en las que se basó Claudio Coello para justificar la petición del título de pintor del rey para Palomino, fundándose en sus conocimientos humanísticos y teológicos, puesto que el bujalanceño poseía, «circunstancias que podrá imputar para la elección y propiedad de fábulas e historias sagradas o humanas, jeroglíficos y motes castellanos y latinos». Aunque el beneficio económico fue al principio nulo, porque Palomino aunque conseguido el cargo en 1.688, no comenzó a disfrutar de los gajes del cargo, el título ya era bastante en sí para situar a Palomino en los primeros lugares de la Corte, continuando mientras tanto su labor en obras particulares, en encargos del Ayuntamiento de la Villa y Corte, como aquel ornato de la plaza y la fuente de la Villa con ocasión de la solemne recepción de Doña María de Neoburgo a su entrada en Madrid en 1.690, con el propósito de contraer matrimonio con el rey Carlos II.

CULTURA Y OFICIO.

Según confesión del propio Palomino, en él, el arte de pintar «fue más destino que elección». Así, arrastrado por su irresistible vocación, organiza sus propios conocimientos para ponerlos al servicio del Arte. Jamás deja de estudiar, no sólo las materias generales que constituyen el fundamento de la formación del espíritu, sino también y cada vez más se adentra en el terreno de la estética y de la propia tecnología de las artes. En sus años de estudios cordobeses y en los primeros de su estancia en Madrid, pocas son las materias en que deja de trabajar su espíritu. Conoce los idiomas clásicos, griego y latín, y los modernos francés y toscano. Como todos los eruditos de su tiempo, las Sagradas Escrituras y sus comentarios constituyen la autoridad de su ortodoxia perfectamente cribada. La epopeya y la lírica griega con su fantástico mundo mitológico, le ha de servir luego para en la plástica unirla a la simbología cristiana. La filosofía, principalmente la de Aristóteles, es estudiada a través de los comentarios y la posición cristiana del Doctor Angélico. Como vemos en su obra, apenas hay una página en que no mencione una cita de los más variados autores clásicos. Los padres griegos, San Gregorio Na-

cienceno, San Juan Crisóstomo y Dionisio Areopagita con su neoplatonismo, prestan acertada cita a sus estudios sobre la belleza. Base utilísima para el desarrollo de sus composiciones y asuntos, son sus profundos conocimientos de la historia griega y romana, desde Tucídides y Jenofonte, hasta Tácito y Apiano Marcelino. Como Carduchi y Pacheco, Palomino está trasnochado con su humanismo. Sin embargo, el soplo práctico de Europa —que desde Locke había derivado hacia el empirismo— llega a Palomino, no por la filosofía y la historia, sino por los tratados especializados en los oficios artísticos. Nuestro pintor quiere enseñar la pintura por métodos y estilos científicos. Influencia decisiva para su formación la tiene el tratado de **Perspectiva práctica** de Vignola y sobre todo los comentarios del boloñés Fray Ignacio Dante a esta obra, de la que Palomino saca en consecuencia el papel fundamental de las matemáticas para la inteligencia de la pintura. Y es entonces, hacia 1.681, cuando se decide ampliar y perfeccionar sus conocimientos de estas materias. Precisamente el Colegio Imperial de la Villa y Corte tenía entonces un profesor excepcional: el Jesuíta moravo Jacobo Kresa, que había enseñado hebreo en Praga y Olmutz y que durante sus quince años de estancia en Madrid se había especializado en matemáticas. Había traducido al español los tratados de Euclides y dominaba extraordinariamente la trigonometría. Palomino asistió a sus explicaciones y por su mediación estudió diversos tratados, principalmente los referentes a la proyección de los rayos visuales y luminosos de la sección escenográfica.

En cuanto a su estética, Palomino bebe en las fuentes de Santo Tomás y en las obras de los pintores eclécticos italianos. Es un idealista, para quien el origen de la pintura es «la idea suprema de todas las cosas que Dios tiene en su mente». Pero este idealismo tiene en Palomino el complemento de un enamoramiento del oficio y sus problemas prácticos, que llega a ser, cuando escribe su obra, un inapreciable instrumento de trabajo y una fuente inagotable de conocimientos prácticos. Su diligencia es pasmosa para asimilar en su obra los textos de la época, referentes a las artes plásticas. En la simetría estudia a Alberto Durerro, Juan de Arfe y Daniel Barbero. A Vignola, Andrea Pozzo y Samuel Morálvi en la arquitectura y Perspectiva. A Valverde en la Anatomía. Otros materiales que le sirven son el poema **Arte graphica**, de Fu-Fresnoy y el eruditísimo tratado **De pictura veterum**, aunque de todos ellos, el que le es predilecto lo constituye la magnífica obra de Schefer **Arte Pingendi**. Podemos decir que Palomino no cree nunca en la perfección de su pintura ni de sus conocimientos. Por esta época, muerto Alfaro, el cordobés cambia

incesantemente conversaciones e ideas con los maestros contemporáneos sobre todo con Claudio Coello. Aun antes de venir Jordán hay cierta predilección por el fresco entre los pintores reales. Donoso había iniciado a Coello en esta clase de pintura, íntimamente unida con las grandes creaciones arquitectónicas. La cultura de Palomino es aprovechada por Coello, como después por Jordán para las grandes ideas figurativas que necesitaban estas composiciones. Es bastante después cuando nuestro pintor las crea por sí mismo. Mientras, Palomino no abandona la pintura clásica al óleo, con sus vírgenes un poco artificiosas, influidas por Antolínez, Cerezo y Francisco Ricci. En su estudio va recopilando una verdadera biblioteca especializada en textos latinos, franceses, italianos y españoles. Apenas hay un tratado de pintura que no haya pasado por sus ojos curiosos de aprender. Quizás el único texto que faltase, sería el de García Hidalgo, pintor de cámara honorífico, despreciado por nuestro artista, «quien no podía sufrir los elogios que le hacían, ni la estimación que le tenía Carreño». Pero en honor a la justicia hay que decir que el sentido crítico de Palomino estaba en este caso de acuerdo con su mala voluntad, al desestimar, como Menéndez y Pelayo después, «ésta cartilla de dibujo o poco más».

El período de la vida de Palomino, pues, que comprende desde 1.680 hasta 1.692 en que viene Jordán, es quizás dentro de su vida entera dedicada al estudio el más intenso en actividad y aprendizaje técnico. Su taller es tranquilo, sin grandes encargos que le distraigan de sus aficiones teóricas. Tiene tiempo de ser nombrado Alcalde de la Mesta en 1.684, ayuda a Coello en El Escorial, en la decoración de la galería del Cierzo y cuarto de la reina y por fin es nombrado pintor del rey aunque sin sueldo, siendo encargado de diversas obras de exorno y decoración en la Corte de Carlos II.

Así vemos, que poco a poco, nuestro pintor se va asentando en una capital de España donde las intrigas políticas y las influencias cortesanas privan muchas veces más que el verdadero mérito y aun cuando éste era poseído en exceso por Palomino, su ascensión a una posición de comodidad y status social fue un lento caminar, que paradójicamente, le permitió tiempo para ser considerado como el pintor de más sólido contenido intelectual en la Corte madrileña. Precisamente por esto podemos observar que hasta la revolución que significa la aparición de Jordán para nuestro artista, le absorbe más la teoría que la práctica de la pintura.

"FA PRESTO" Y EL DESCUBRIMIENTO DE SI MISMO.

El apartamento de Lucas Jordán de la escuela de Ribera, no fue sólo una consecuencia de su temperamento, sino también de su época. Prieto Cortona había, en el Palacio Barberini de Roma, resucitado la armonía arquitectónica pictórica de los grandes fresquistas del Renacimiento con una colosal composición imaginativa, donde la dinámica, la fábula, el juego óptico, el símbolo, se ponía al servicio de un todo plástico que coadyuvaba todas las artes en una unidad. Desde 1.650, el espíritu del absolutismo, entre los príncipes temporales y el de la Iglesia, sentía la necesidad de esa manifestación expresiva de su poder. Había que dejar huella temporal de este absolutismo y el momento arquitectónico se convierte en la manifestación de la voluntad del príncipe y su deseo de gloria. Pintura, escultura y arquitectura se transforman, de su primitiva independencia, en partes coordinadas de un conjunto monumental. La pintura, por ejemplo, pasa del realismo a un ilusionismo óptico, cuyo papel es engrandecer el conjunto y dar movimiento y ligereza a las masas arquitectónicas. La técnica del óleo es inadecuada para las inmensas superficies que tiene que cubrir el pincel. La exigencia de pintura rápida, de mano segura, es más apreciada que el virtuosismo y el acabado perfecto de los pintores realistas. El color, la forma, los matices, tienen más superficialidad, más ligereza, pero en su conjunto son de una monumentalidad inigualable y de un dinamismo maravilloso. Cortona no había hecho sino recordar los conjuntos monumentales de la Sixtina o las audacias cromáticas del Veronés. Cuando Jordán escoge su escuela, es porque él mismo se encuentra maravillosamente preparado para esta actividad inimaginable, para este dinamismo en la tarea y para este fabuloso juego de luces, escorzos y fantasías, que constituyen los frescos monumentales del barroco. Un pintor que cuenta sus cuadros por miles y por miles los pies cuadrados de estuco donde su pincel ha dejado huella, es el ideal para un período constructivo de pie forzado. Desde la cúpula de la Iglesia de Santa Brígida y San Felipe Nori en Nápoles, al techo de la capilla de San Martino, pintada en 48 horas, «fa presto» inunda Italia y el extranjero de creaciones personales.

Cuando llega a Madrid, en 1.692, la escuela madrileña —como España entera en todos los aspectos— agonizaba. La pintura al óleo tenía un papel preponderante que había caído verticalmente tras la muerte de Velázquez. En cuanto a la pintura al fresco, los fresquistas españoles eran tímidos en las composiciones, poco compenetrados con su sentido

óptico y decorativo de acuerdo con las masas arquitectónicas. Ricci y Carreño habían pintado numerosos temas en la catedral de Toledo. El borrominesco José Jiménez Donoso y Claudio Sánchez Coello también ejecutaron numerosos trabajos al fresco, que por desgracia se han perdido. Pero no era este arte ni lo fue nunca el fuerte de la escuela española. El español concebía el oficio como algo serio, reposado, ajeno al artificio y la superficialidad. Sin embargo, las exigencias del gran período constructivo con que empieza el XVIII y que de Francia e Italia irradia también a España, necesitaban de este pintor dinámico, teatral y poco profundo. Reyes y príncipes se disputan a Giordano, en un mecenazgo aprovechado. En la Corte de Madrid habíase de terminar la escalera de El Escorial y para decorarla al fresco, el monarca Carlos II hízole venir en 1.692, con gran disgusto de Claudio Coello, que se vio suplantado en su primacía. En cambio Acisclo Antonio Palomino compartió sus entusiasmos con el monarca, hasta tal punto que sirvió de lazo de unión entre éste y el pintor italiano, como lo demuestra el que habiéndosele prohibido la entrada a todo el mundo en el estudio de Jordán, el mismo rey dijo —por Palomino—, que con él no se entendía esta orden. Este papel de mediador lo aceptó Palomino con gran satisfacción íntima, porque su entusiasmo era sincero. Palomino tenía en el fondo la idiosincracia cordobesa, en cierto sentido revolucionaria. La posición innovadora de las gentes de Córdoba tiene ejemplares desde Lucano al Duque de Rivas, pasando por Juan de Mena y Góngora. Pero si a esto unimos el contenido cultural del pintor, el bagaje de conocimientos que llevaba dentro —y que quiere expresarlos bien por la pluma, bien por el pincel— comprenderemos perfectamente la decisión de un hombre, que cerca ya de los 40 años, abandona la rutina de la vieja escuela por la novísima corriente.

Palomino encuentra en el fresco el instrumento «ad hoc» para la manifestación de su cultura. Cuando Jordán se siente ofuscado con la torpe palabrería de un clérigo, sobre los asuntos teológicos que ha de pintar en El Escorial, la clara exposición de Palomino, su conocimiento de los temas y sobre todo su visión de artista, entroncada con su vasta cultura, le da los asuntos «ya pintados», como el italiano decía, besando los escritos del mentor artístico real. Sucede indudablemente, que a partir de la bóveda de El Escorial, Acisclo Antonio más que descubrir a «fa presto», se descubre a sí mismo. Su poderosa imaginación es capaz de combinar, representar, urdir la trama grandiosa de las composiciones gigantes, con más facilidad que el más célebre de los fresquistas de su tiempo. Pero él no se conforma con este papel teórico sino que lo lleva

a la práctica. Es desde este momento cuando Palomino encuentra su verdadera senda de artista y su propio medio expresivo. Por el fresco, Palomino queda en la historia de la pintura española no como un segundón de la aspirante escuela de Madrid, sino como una primerísima figura del arte nacional.

EL DEFINIDOR.

Una vez Jordán en la Corte, Palomino, aliado estéticamente con el italiano, siente llegado el momento de llevar al terreno de la ejecución el caudal de ideas que significaba la aportación de la nueva técnica. Coello murió de pena ante la invasión del exótico extranjerizante que venía «a absolvemos de muchas culpas y quitarnos muchos escrúpulos», como se expresa ante Don Cristóbal de Ontañón que le participaba la llegada del italiano, lamentando de una parte la preferencia del monarca y de otra su exceso de escrúpulos y la seriedad y entereza de su pintura, ni pagada ni agradecida. Palomino, pintor de Cámara desde 1.688, estaba en situación privilegiada, no sólo por su cargo sino por la confianza del rey y su amistad con Giordano. Como ya se ven en su intervención en los diseños de El Escorial, era, aparte de sus méritos pictóricos, el gran teórico y definidor de los cánones estéticos y, sobre todo, el inteligente y fantástico crítico e inventor de las más complicadas creaciones y asuntos. Sólo Giordano y él pueden llenar el ansia monumental de grandes composiciones que la época exige. Porque sucedía frecuentemente que muchos de sus trabajos fuesen debidos al hecho de que, pidiendo opinión a su crítica sobre obras diseñadas o encargadas, no se encontraba sino a Jordán o a él mismo para plasmar las exigencias de la nueva corriente. Es, pues, el pintor oficial indiscutible y el Cabildo Municipal de la Villa y Corte le encomienda la decoración del pequeño salón de sesiones, obra que comienza en 1.692. Aunque, como tenemos dicho, ésta no es su primera obra al fresco, podemos considerarla como la primera creación independiente y personal de Palomino. No permitían las dimensiones del lugar una composición gigantesca, pero Palomino saca partido con indiscutible maestría de su quizás complicado mecanismo compositivo. Las figuras, agobiadoras de simbología, las cartelas plenas de erudición latina, las nubes, introducidas aquí por primera vez como elemento indispensable de relleno decorativo, ponen a contribución el gusto de nuestro pintor por pintar con el intelecto.

Al año siguiente compone y pinta el patio del Hospital del Buen Retiro, que el mismo Cabildo dedica a la memoria de Carlos V, con escenas

de la vida del Emperador y retratos de él y de su esposa.

En cuanto los encargos particulares al óleo ya no podemos ponerlos en su línea tradicional porque la visión estética de Palomino como hemos visto se había transformado. Una visión más honda y más grandiosa se nota en los encargos particulares al óleo, producto de la monumentalidad de la nueva corriente. Ciertamente es que era muy difícil desterrar la iconografía tradicional de vírgenes y santos, mercado común en encargos lo mismo de iglesias y conventos que de devotos particulares, ejemplo que vemos en sus numerosas Purísimas, con variaciones sólo en los celajes y elementos accesorios. Porque Palomino recibe muchísimos encargos de iglesias y conventos no sólo de Madrid, sino de muchas poblaciones españolas. El tiene, pues, que compaginar la idea tradicional, principalmente de la escuela madrileña, de Antolínez o Ricci, que habían dado el patrón de vírgenes y santos, con sus nuevas preocupaciones estéticas. Pero hay que decir que a pesar de los numerosos encargos nuestro pintor tiene más honra que ingresos. Ya dijimos antes que a pesar de la enorme riqueza del imperio español la mala administración y el desquiciamiento económico alcanza incluso, paradójicamente, a la Casa Real, que paga poco y mal. Como podemos comprobar por su expediente y documentación del Archivo de Palacio, las súplicas en petición de lo que se le debe abundan y son constantes en los años de su cargo, cierto que este cargo palaciego apenas le ocupaba tiempo. En 1.696 pinta los tableros de los calesines reales en la Real Armería y recibe el encargo, otra vez del Cabildo Municipal, de completar al fresco diversas superficies del salón de sesiones que ya había decorado en 1.692. Pretende en 1.697 otro gaje regio, la plaza de Ayudante de la Furriera, en concurso con Don Francisco Ignacio Ruiz, Antonio Mayer y Luis Antonio de Dios, esposo de la Roldana. Como vemos, existe una concurrencia entre artistas por estos secundarios cargos cortesanos, sobre todo aquellos como éste que tenían algún emolumento. Su cargo de pintor regio sin gratificación fija, con sólo el honor de tal cargo, le hace trabajar intensamente en encargos particulares, porque aún no ha llegado la hora de las grandes contrataciones que le vienen después. Sin embargo durante todos estos años, hasta su tránsito a Valencia, Palomino es en Madrid el erudito y el pintor que cierra el siglo XVII culturalmente y abre el siglo XVIII artísticamente.

LA CONSAGRACION.

El papel definidor de Palomino y el respeto a su crítica tiene por consecuencia, como hemos dicho antes, el que se imponga su superior in-

teligencia, su armónica concepción de ideas y su maestría en el pincel. El dictamen del pintor bujalanceño —pedido por el clero valenciano y emitido en 1.698— pone a las claras la mediocridad de lo ideado por el canónigo Victoria y pintado por Vicente y Eugenio Guilló en la iglesia de los Santos Juanes de Valencia. Le falta «el caudal de dibuxo, invención y buena práctica tan indispensable para executar las ideas que se proponen los eruditos», según palabras de Palomino. Larga había sido la preparación de la obra entre los desacuerdos del Cabildo y la obstinación de los pintores. Palomino pone punto final encargándose él mismo de los trabajos necesarios para la ejecución de los frescos, con lo que sin duda dio lugar a la crítica de su crítica —que fue tachada de interesada y parcial— pero también a la creación más sublime de los fresquistas españoles. Palomino encuentra la superficie, inmensa, blanca, de las bóvedas de los Santos Juanes, como un campo de batalla donde luchan y se completan su cultura y su práctica dibujística. Las escuetas figuras agrupadas de los frescos del Salón de Verano, son el ensayo de una inmensa gloria celestial, que es a la vez la terrenal del pintor de Bujalance. Porque en esta obra admirada, Palomino mueve los peones, la Filosofía, la Teología, las Matemáticas y la Perspectiva, con un desenfado que indica una perfecta coordinación entre la teoría y la práctica. El modelo de su admirado «fa presto» no es igualado, sino superado, en la arquitectura total de la obra, con sus lunetos cortantes, estudiados por Palomino como base de la muchedumbre celestial que se encarama sobre los primeros planos de profetas. La escenografía de Ricci y los pobres intentos de Ximénez Donoso, quedaban olvidados para siempre ante esta consagración española de un pintor y de una nueva época. El enorme laberinto de figuras, al parecer desordenadas, estaba dotado de una perfecta coordinación y de un golpe de vista, donde los conocimientos de la escala óptica ponían a los ojos del espectador un conjunto espléndido. Y en cuanto a velocidad, Palomino batió un «record» en esta agrupación de figuras, realizada sólo en dos años.

Ni que decir tiene que Valencia se le rindió. El sólo y un peón, habían realizado lo que no cabía imaginar sino en el fácil pintor napolitano. Palomino pide permisos y más permisos y prolonga su estancia en la ciudad del Turia como un pintor caro, pero único.

Su segundo encargo valenciano es la capilla de los Desamparados, en 1.701. Aquí saca partido a la difícil estructura de la bóveda semiovoidea, extremando la ilusión óptica de su altura con escorzos escalonados de claro-oscuro. Por último, en la capilla parroquia de San Pedro de la cate-

dral valenciana, ejecutó al fresco cuatro cuadros y dos óvalos, que junto con el magnífico lienzo de la Confesión de San Pedro, más tradicional y de gama de color completamente distinto, coronan la obra de Palomino en la ciudad levantina. Cuando va a marchar, Palomino deja amigos preeminentes, como el canónigo Conchillos, y discípulos que siguen su admirable dirección. A uno de ellos, Dionisio Vidal, le traza el boceto de los frescos de la iglesia de San Nicolás, que Vidal ejecuta religiosamente, conforme al estilo del maestro. Otros dos, Juan Bautista Simó y José Parreu, acreditan que la semilla del pintor de las nubes había arraigado en Valencia. Aquí en San Nicolás queda su efigie, trazada amorosamente por su discípulo, como un título de respeto y recuerdo, no ya de estos continuadores de su obra sino de la ciudad entera. En este retrato campea la simpatía y la bondad del pintor cordobés y la mirada inteligente y noble que le era natural.

Terminada la consagración de Palomino en Valencia, vuelve a Madrid en 1.707 y pasa junto al Tormes. Aquí en Salamanca va a contribuir a la exaltación artística de la vieja ciudad universitaria. En la ciudad la riqueza pictórica estaba desproporcionada y pobre en relación con las pétreas masas arquitectónicas y la escultura gótica y renacentista. Sólo Ribera y Coello, junto con las secundarias figuras de Petí y Villanueva habían dejado escasas huellas de su arte. Ya dijimos algo sobre la influencia tomista en nuestro pintor. Para lo que va a pintar, los dominicos del convento de San Esteban no pueden encontrar cerebro más teológico y preparado que el de Don Acisclo Antonio. El medio punto no se presta a movimiento y los escorzos monumentales de los Santos Juanes, pero aun a su pesar, el tema «El triunfo de la Iglesia» es conseguido maravillosamente por Palomino con reminiscencias de los «trionfi» italianos del «cuatrocento», pasado por el exuberante movimiento de Rubens en el cuadro del mismo título existente en el Museo Nacional de Prado hoy. Y no sólo en la total composición figurativa, sino en el realismo de todos los detalles Palomino se muestra admirable, cierto que menos virilmente barroco que en sus bóvedas valencianas. Y es que notamos aquí, como en sus posteriores composiciones, la huella que ya atravesaba los Pirineos del academicismo francés, que triunfa luego en las líneas caprichosas del posterior rococó.

Los siete años desde Valencia a Salamanca marcan la plenitud artística y vital de Palomino. Por eso, cuando vuelve a Madrid en 1.707, no abandona un momento ni el pincel ni la pluma. Su **Museo pictórico**, nunca olvidado, sigue creciendo con sus densas páginas meticulosas, donde toda

la experiencia del pintor se va atesorando, inmutable en su labor a los tiempos que corren, las catástrofes interiores del cambio de monarquía. Porque precisamente cuando Acisclo Antonio vuelve a la Corte, las espadas o mejor dicho la espada del Duque de Alba y Berwiok han asentado, tras el golpe triunfal de Almansa, al nieto de Luis XV en el trono español. Palomino, apartado de las luchas políticas, atento sólo a su arte y a su erudición, sigue en su cargo de «regis pictor» e imperturbable en su tarea literaria.

ESTUDIO Y TALLER.

El período que comprende de 1.707 a 1.715, en que sale a luz el primer tomo del **Museo pictórico**, lo relata Palomino al hablar en el prólogo, de «las turbaciones que universalmente han afligido a la Monarquía». Es que estos años, la secuencia de la guerra de Sucesión transcurre, hasta la redención de Cataluña, como un sangriento y desordenado caos sobre la historia española. Precisamente la década de los cincuenta a los sesenta años de la vida de nuestro pintor, constituyó el período que tan dramáticamente relató Toreno en su **Guerra y Revolución de España**. Esta es la razón de que la carrera de Palomino como pintor de grandes composiciones al fresco, fuera contada e intermitente. Los cabildos y los conventos estaban agobiados con contribuciones y peticiones de auxilios para la guerra. Después de la redención, o mejor rendición, de Barcelona en 1.714, las heridas se cicatrizan, pero la economía sigue bamboleante. Palomino, que había recibido en 1.703 una petición del Cabildo Catedral de Granada, no acude sino en 1.712, tras la petición de real permiso. En la Corte afrancesada el papel del pintor bujalanceño conservó el respeto que merecía por su falta de partidismo y singularmente por el espíritu locuaz y simpático de su presencia. Se adivina el espíritu renovador del «Gran Siécle» con su respeto por la cultura y su difusión, con sus Academias de Real Orden y quizás también con los «eruditos a la violeta» moratinescos. Pero Acisclo Antonio Palomino es él solo una academia donde las corrientes estéticas y la experiencia en el arte conjuntan a su figura como una institución, ya de por sí respetuosa. Antes de ser publicada su obra, su inmensa labor es conocida y admirada por su gran amigo y discípulo José Delgado, por el jesuita y censor Bartolomé Alcázar y por sus amigos cordobeses Alcántara y Francisco de Córdoba. A falta de tarea al fresco, de su taller salen numerosas obras que van a decorar iglesias de Madrid, con una profusión que nos entristece, porque desgraciadamente, se han perdido en gran cantidad cuando podrían revalorizar

este lado, considerado generalmente como el más débil de su pintura, que es el óleo.

Han de pasar 5 años hasta que Palomino triunfe otra vez con la valentía de su pincel en las frescas superficies de la Cartuja granadina. Como antes los dominicos, ahora la Orden Cartuja le requiere. Por las cartas de Fray Francisco de Bustamante el cual, «dando por asentado el primor y valentía que me dicen tienen de sus pinturas», se encargan el 13 de octubre de 1.711 seis lienzos con escenas bíblicas a Don Antonio Palomino «en quien e formado concepto que concurren quantas prendas parecen prezisas para nuestro deseo, porque así en el primor del pincel como en la expresión de los pensamientos, me dicen que es cierto haze ventaja a todos los artistas de este tiempo». Estas admirables cartas, que por el convento granadino se dirigen a Don Acisclo Antonio, muestran el respeto no al pintor de oficio, sino a un caballero en su persona y en su arte. En las últimas, aparte de los lienzos, se le encarga la pintura de la cúpula del Sagrario, «sancta sanctorum» del barroco andaluz. La obra arquitectónica de Hurtado Izquierdo se completa con frescos, cuadros y esculturas de Palomino, Risueño, Duque Cornejo, formando un conjunto único desbordante de riqueza y unidad decorativa.

Con anterioridad a su estancia en la ciudad de los cármenes, el Cabildo de la iglesia había tratado en 19 de diciembre de 1.702, de pintar los claros de la bóveda de la capilla mayor de la Catedral, para lo que el capitular señor Bellido presentó un diseño que no fue aceptado, acordándose que «debían llenarse de gloria» y que ésta se hiciera por alguno de los mejores pintores del reino, como Jordán o Palomino.

Al siguiente año de 1.703, a 3 de enero, dióse cuenta en el Cabildo celebrado ese día de la conformidad del Prelado para que Palomino, que fue el escogido, fuera a Granada a realizar la obra, significando al mismo tiempo su pesar de no poder ayudar a los gastos de ella, por los muchos que había tenido en el dorado de la capilla mayor.

Aunque el propósito del Cabildo granadino nunca se llevó a cabo, sin embargo pone de manifiesto la fama de que gozaba nuestro pintor en todo el ámbito del solar patrio.

Se aproxima el momento en que nuestro pintor, que había salido de Córdoba en 1.678, va a volver a ella donde dejará huella luminosa de su profunda vida artística.

Antes de su llegada ya se le encargó la primera obra, por escritura de obligación otorgada a su favor el 6 de abril de 1.712, por los albaceas testamentarios del Cardenal Salazar, Don Pedro de Salazar y Góngora y

Don Miguel Castillo de la Escalera, obligados a darle mil ducados de vellón por la pintura de tres lienzos para colocarlos en la capilla de Santa Teresa de la Catedral. Esta capilla es conocida vulgarmente por la del Cardenal o también por Sala Capitular. El asunto de los cuadros es: la entrega de las llaves de la ciudad al rey conquistador Fernando III, el martirio de los santos patronos de Córdoba Acisclo y Victoria y la aparición de San Rafael al venerable sacerdote Andrés de las Roelas. Son de notar en el primero y último de estos cuadros, sendos anacronismos, pues en el de la entrega de la ciudad de Córdoba, aparece al fondo la construcción del crucero tal como hoy la vemos, siendo así que la rendición de Córdoba fue en 1.236; y en el otro aparece el Cardenal Salazar oyendo la revelación que le hace Roelas, cuando la aparición fue en 1.578, estando la silla episcopal en sede vacante, por traslado de Fray Bernardo de Fresneda, que la ocupaba, a la arzobispal de Zaragoza. Estas pinturas había de entregarlas en el plazo de un año.

El costo total de estos lienzos, incluidos los marcos y decorados, ascendió a diecinueve mil trescientos noventa y siete reales, en cuya cantidad se comprendía también el dorado de los marcos que están colocados sobre los postigos de dicha capilla. Esta cantidad fue distribuida de la forma siguiente: a Palomino, trece mil ciento setenta y dos reales, de los cuales corresponden once mil por razón del precio de los tres lienzos, que fue el valor en que se obligó a hacerlo por escritura que pasó en Madrid en 12 de abril de 1.712, ante el escribano Antonio de Casas; quinientos cincuenta por su conducción; mil quinientos que se le dieron de ayuda de costa por el tiempo que se detuvo en Córdoba y los ciento veintidós restantes, que se dieron a dos oficiales que limpiaron los cuadros para colocarlos en su lugar. Los seis mil doscientos veinticinco restantes, se pagaron a Juan de Espejo por la hechura de los marcos y a Juan Antonio González, por el dorado de ellos.

Por fin arriba Córdoba en los primeros días del año 1.713. Es presumible que los cordobeses le hicieran toda clase de obsequios, como correspondía a la hidalguía de la ciudad y a quien tan alto iba poniendo el nombre de la antigua Colonia Patricia.

Deseando el Cabildo eclesiástico sustituir los cuadros que en 1.642 había pintado Cristóbal Vela Cobo para el retablo del altar mayor de la catedral cordobesa, acogió propicia la presencia de Palomino en la ciudad, para encargarle la ejecución de otros de análogos asuntos a los realizados por el pintor jiennense. Para ello se otorga escritura el 22 de marzo de 1.713, por los señores don Alonso de Castro y Villavicencio, canónigo,

doctor don Francisco Moreno Hurtado, racionero, como diputados y administradores de las Obras Pías y Hospitales del Patronato del Cabildo, en que se comprende la del retablo del altar mayor que fundó fray Diego de Mardones, obispo que fue de Córdoba, y los señores don Alonso de las Navas, canónigo y don Juan Camacho del Real, racionero, como diputados contadores de ellas, de una parte, y de otra don Antonio Palomino, pintor de Cámara de S. M., vecino de Madrid y residente al presente en Córdoba, por lo que éste se obligó a pintar 5 lienzos para el retablo del citado altar mayor, en el plazo de un año a partir de la fecha del otorgamiento de la escritura y precio de 1.100 pesos escudos de plata, los mil por el trabajo y costo de pinturas y los cien restantes por vía de agasajo.

En el Cabildo celebrado ese día, el Señor de la Navas, dio cuenta de haber sido ajustadas las pinturas antecedentes y de la petición que Palomino hacía de los cien escudos, a lo que se accedió previo recibo de ellos.

Los asuntos de los cuadros son: La Asunción de Nuestra Señora, titular de la basílica, en el gran arco adintelado del último cuerpo del retablo; San Pelagio y Santa Leocricia, en los intercolumnios de este mismo cuerpo y San Acisclo y Santa Victoria en los del primero.

Los cuadros fueron remitidos desde Madrid en el plazo señalado en la escritura, es decir, por marzo de 1.714. De esta fecha se conserva una carta de Palomino al Cabildo, fechada en el mes de julio en Los Barrios, en la que muestra su gratitud y reconocimiento por las atenciones recibidas, al par que se congratula del feliz arribo a Córdoba de las pinturas, manifestando su pesar de no ser el «mayor hombre del mundo» en este arte, para que su cometido hubiera sido competente a su obligación.

Celoso guardador y conservador de su derecho de sangre y posesión de hijodalgo en que estaba amparado por el Ayuntamiento de la Villa de Madrid, durante su permanencia en Córdoba y por si acaso tuviere que continuar en ella, se apresura a su llegada, como queda indicado acaecida en 1.713 a solicitar inclusión en la lista y padrones de hijodalgo de ella, por convenir así a su razón y justicia.

“USQUE AD MORTEM LABOR”.

Después de su viaje a Andalucía, Palomino se asienta en la Corte de Felipe V, preparando la inmediata publicación de su **Museo pictórico**. Apenas sale sino unos breves días antes de su publicación para pintar en la heredad de Don Juan de Sagenedy los techos de su iglesia. La Corte está tranquila y Palacio, donde la Princesa de los Ursinos maneja los

hilos de las componendas políticas, apenas le da trabajo sino para, en 1.714, pintar los jeroglíficos y adornos del túmulo que se levantó para las honras de la enérgica María Luisa de Saboya, esposa del monarca. El primer Borbón recibe este golpe mezclado con alegría por la definitiva sujeción de Cataluña y pronto, otra italiana, comparte el tálamo real, Isabel, de la Casa de los Farnesio, todo bajo el ambicioso auspicio de Alberoni. A esta reina consagra don Antonio toda su obra literaria, en un prólogo donde la caballeridad y la galantería se unen con el encanto y la galanura del estilo. El libro necesitó larga preparación; estaba terminado en 1.708, como puede verse por la fecha 16 y 8 de mayo respectivamente de la censura y la licencia. Como hemos dicho antes el círculo íntimo de Palomino conocía esta ingente obra, donde la teoría y la práctica de la pintura se desmenuzaba en sus menores detalles. El barroco estilo de don Antonio hace el milagro de una claridad conseguida dentro de una disposición didáctica, ordenada con mano maestra.

Palomino pinta y escribe incansablemente; recoge datos; ordena nombres y sucesos; cataloga obras, es decir, va acumulando materiales para componer esta obra —el más importante tratado español de estética barroca y técnica de la pintura— que hasta la fecha se había publicado. Como dice el Marqués de Lozoya.

Mientras se prepara la edición del segundo tomo, al que va unido **El Parnaso español laureado**, pasa a la Cartuja del Paular en 1.723, donde pinta al fresco las cúpulas y pechinas del Sagrario. En este trabajo se encontraba cuando sintió quebrantarse su salud, como claramente se deduce de una carta escrita desde El Paular a 3 de septiembre, dirigida al padre Prior don José de San Bruno, que está ausente, en la que le manifiesta que desde que vino a El Paular había padecido una erisipela en en la pierna derecha, primero y no convalecido de ella, una terciana que lo tenía un tanto «mal parado», razón por la cual había llamado a su hijo para que le ayudase, teniendo ya concluidas las dos medallas de los dos medios puntos de las ventanas de la cúpula del Sagrario, estando por aquel entonces, cuando se sintió enfermo, ocupado afanosamente en la pintura de la cúpula grande de la Virgen.

A partir de entonces su ya precaria salud fue poco a poco minando su naturaleza de tal manera que ya no volvió a recobrar un perfecto bienestar durante el resto de sus días, tiempo que lo pasó en la Corte, donde nueve años después del primer tomo de su **Museo pictórico y Escala óptica**, aparece su **Práctica de la Pintura**, dividida, en seis libros. Durante toda la vida de nuestro pintor su fuerte naturaleza no se había resentido.

Un año le falta para cumplir los setenta de una vida completamente dedicada al trabajo y al estudio. Pero su actividad aún no había terminado. Cuando el 3 de abril de 1.725 baja al sepulcro su esposa doña Catalina Bárbara Pérez, don Antonio, cuya primera vocación fue la eclesiástica, con una rapidez asombrosa cursa los estudios que había abandonado en su juventud, siendo ordenado sacerdote al poco tiempo. Pero esta dignidad sólo pudo contarla unos pocos meses, pues a 13 de agosto del siguiente año de 1.726, bajó al sepulcro, siendo enterrado con la pompa correspondiente a su mérito y fama en el convento de la Orden Tercera de San Francisco de la Villa y Corte, en la misma sepultura donde había sido enterrada su esposa. Había otorgado testamento mancomunado, en 28 de diciembre de 1.690, y un codicilo a 30 de abril de 1.712. Según los datos de investigación debidos a Moya Casals en su obra **El magno pintor del Empíreo** instituyeron herederos a sus hijos Francisco Esteban, Isidro Antonio y Rafaela Palomino Velasco.

Si la fama le habían dado a don Antonio sus grandes obras pictóricas, singularmente su producción al fresco tan monumental que desbordó el otro aspecto de su pintura al óleo, la publicación de sus obras eruditas contribuyó a que no pasase la noticia de su óbito sin pena ni gloria, sino que fue universalmente sentida por el mundo artístico e intelectual español que veía desaparecer con él la vieja figura del humanista, entregado completamente a la ciencia, ejemplo que ya no se repetía con frecuencia, dada la decadencia de la antigua élite universitaria española. Porque, como hemos dicho, a la fama de sus obras pictóricas se agregó la publicación de su obra literaria e histórica, que aumentó su publicidad, sacando al mismo tiempo del olvido las vidas de los pintores y estatuarios de los grandes siglos españoles, difundiendo su grandeza dentro y fuera de España. Con su obra dio a conocer en el ámbito nacional y allende las fronteras, artistas y detalles de las biografías, hasta entonces casi ignoradas o bien del todo desconocidas del mundo artístico español de varios siglos.

Poco a poco, tras la muerte de Palomino, se fue acentuando su aprecio universal que superó los prejuicios posteriores peyorativos sobre el barroco. Tanto que en la época moderna, como resultado de los profundos estudios sobre esa época artística llega a una supervaloración del mismo y como consecuencia, su más analítico estudioso don Acisclo Antonio Palomino es considerado como el artista y erudito que cierra la entereza barroca española y su obra, a la corriente europea que lo llena todo. Como erudito y maestro nos aporta todos los inmensos materiales

del pasado al conocimiento y la práctica del arte; como pintor es el primer fresquista español, no inferior a ninguno, salvo a un Goya genial. Pero sobre todo es el conjunto de su personalidad lo que subyuga en el pintor de Bujalance... el equilibrio entre la teoría y la práctica, la voluntad de trabajo, la severidad y entereza de su carácter de «Regis Pictor», definidor y minoritario.

EL MAESTRO Y EL HISTORIADOR.

PEDAGOGIA.

La tradición magistral cordobesa perdura en el pintor bujalanceño con una brillantez que sobrepuja la de todos nuestros tratadistas de arte. Palomino —poco estudiada su pintura hasta ahora— es un nombre y un nombre excelso, por su obra didáctica e histórica durante tres siglos. Háblele arrastrado de la carrera eclesiástica y de las letras su irresistible vocación por la plástica pictórica, un amor nato por el oficio, un conocimiento profundo de que había de juntarse categoría intelectual y habilidad práctica, para el oficio de las más nobles de las artes. El bagaje intelectual que lleva en sí Palomino —hombre del siglo XVII, cuyo saturado humanismo se rompe por el empirismo creciente del XVIII europeo—, lo convierte en todo menos en un pintor intuitivo y de inspirada creación. Una perfecta arquitectura de las ideas, irradia no sólo a sus cuadros sino a su obra literaria. El pensamiento, la idea preconcebida, junto con el método y la meticulosidad, son características de la vida entera de Palomino. Cuando el gran siglo español ha decaído, cuando es una ficción el gran tema doctoral de los dómines y vana la palabrería de los pseudo sabios, Palomino siente la absoluta necesidad de comunicar sus ideas y su concepto del arte, a los que habían descuidado completamente el concepto de la formación cultural. De este deseo de comunicar, emana la personalidad didáctica de Palomino. Su concepto de la pintura tiene que sufrir el vejamen del oficio artesano, que practicaban muchos pintores, y que era una idea de muchas gentes que menospreciaban la profesión de pintor. Palomino es un caballero en la época en que cualquier trabajo manual es menospreciado, e impropio de los que se tienen por tal. De ahí la insistencia en destacar la nobleza del arte pintor, el ansia de elevar el oficio, la demostración erudita de la excelsitud de un arte, que sale de las propias manos del Creador. Este es su primer objeto y claro está que lo consigue. El segundo, como hemos apuntado antes, está implícito en el pensamiento de Palomino, de que la intuición pictórica sin la documentación íntima,

sin la base formativa necesaria, sin la cultura indispensable, siempre será un fracaso que convierta un verdadero arte liberal en oficio artesano.

Cuando Palomino es arrastrado por la íntima vocación de la plástica, es ya un espíritu formado en los estudios de la Filosofía y la Teología. Vemos cómo en Córdoba tiene su taller e incluso sus aprendices. El ideal de Acisclo Antonio es convertir a todos en aprendices de un arte, cuya categoría no se ha reconocido, entroncándolo y relacionándolo con las clásicas materias, que desde el siglo XVI, constituyen la base formativa de la educación intelectual. La sombra del «trivium» y el «quadrivium» que el hispalense Isidoro enciclopedizó en sus **Etimologías**, regía los estudios generales, los colegios y seminarios. Desde su juventud, nuestro artista simultaneó la práctica de la pintura con un profundo estudio de todas disciplinas básicas del saber. «¿Que arte más noble que éste de la pintura, sin el cual todos los demás son de imposible desarrollo?». La arquitectura, la escultura, las artes mecánicas y menores necesitan imprescindiblemente del lápiz y del pincel. Esta plástica figurativa nace de la misma mente divina, en quien la propia «Imago mundi», está diseñada antes de la creación. Nace de la divina semejanza del ángel o del hombre a Dios, y de la perfecta del Hijo al Padre.

«Compingit, que ludibundus dum facit, manum Creatoris imitatur», cita Palomino por boca de San Basilio. Y es verdad, pues como él mismo dice, «del barro o polvo de sus colores... parece que da ser y respiración al hombre que lo formó, emulando con sagrada reverencia, las obras de su Hacedor».

Con este sentido valorativo del oficio, Palomino desde su juventud sigue su camino de profunda formación cultural en todos los terrenos y sobre todo en el de su especialidad. En Córdoba le faltan libros y en Madrid los encuentra. La revelación de la **Perspectiva práctica** de Vignola, en la que encuentra problemas incomprensibles a sus estudios superiores, le hacen conocer que el fallo de sus conocimientos está en su deficiente formación matemática. Ya hemos visto cómo venció esta deficiencia en el Colegio Imperial. Desde entonces «esta consideración me movió a tomar la pluma», como dice en el prólogo del **Museo pictórico** y a tratar, fijémonos bien, científicamente, de la teoría y práctica del arte. Este afán por lo científico prelude la corriente empirista que desde Inglaterra invade Europa y que fue la base del desarrollo material de la época moderna. Palomino trabajó toda su vida en esta empresa didáctica. Su erudición le hace profuso en notas marginales que revelan la amplitud de sus conocimientos, y que, excesivas, corresponden al gusto general de la

época. En cuanto al estilo, su barroquismo está salpicado de fácil dicción andaluza, unido a un método escrupuloso, donde las notas marginales son de una auténtica penetración y firmeza. Por ello y como fuente documental, la obra didáctica de Palomino podemos considerarla, como gran resumen, cuidadosamente cribado, de las más interesantes fuentes informativas de la estética y estudios plásticos.

El mismo nos da en sus notas y los capítulos de la obra a ello destinados, los múltiples nombres de autores y de obras en las cuales ha bebido su portentosa erudición. De ellos podemos hacer una triple clasificación: Obras generales, obras especializadas en arte, y obras biográficas y de historia artística. De las primeras hemos hablado algo al referir la formación cultural de Palomino. Son el equipo vario y polifacético del humanismo, que abarca desde el **Génesis** a los historiadores del XVII, pasando por los Santos Padres y los clásicos griegos y latinos. Palomino, como hemos dicho, conoce a la perfección estas fuentes informativas, porque las ha estudiado desde pequeño. Precisamente la razón de su pronta situación en Madrid, de su amistad con Jordán, de su triunfo en Valencia fue simplemente el saber escribir, hablar y criticar sobre temas donde se mezclaban y entrelazaban las más serias razones teológicas, filosóficas e históricas. De esta cultura mejor que nosotros pueden hablar las anotaciones de su libro.

Ya en el terreno de su especialidad hemos dicho que a Acisclo Antonio le faltaban libros. En Madrid los encuentra. Fundamentalmente la **Perspectiva práctica** de Vignola con los comentarios de Fray Ignacio Dante, fue su descubrimiento y su problema. Desde aquí su biblioteca y su mente almacenan una tras otra las obras más fundamentales de su arte. Su primer recuerdo es para otro cordobés, el racionero ilustre —de los muchos que ha tenido la Iglesia en Córdoba— «varón eximio y peritísimo» que puso en magníficas octavas la teoría de su arte, Juan de Arfe con «Varia conmesuración», Gutiérrez de los Ríos en su **Historia de las artes liberales**, Butrón, Carducho, Espinosa, Ponz, etc. constituyen la aportación española a sus conocimientos y prácticas. Quizás, sin embargo, nadie influyó tanto como el alemán Juan Schefer, cuya obra **De Arte pingendi** es citada interminablemente por nuestro pintor. Otro poeta, Alfonso du Fresnoy, rivaliza con Céspedes en la erudición y la elegancia. Andrea Pozzo y Daniel Barbero le dan materiales para la **Perspectiva**. Y otros muchos que no citamos aquí, pero que el mismo Palomino cita en el capítulo X del tomo I. En definitiva, como es de crítica general, el libro de Acisclo Antonio no es, ni pretende ser, una novedad estética,

ni un descubrimiento. Es, como decía su autor, una exposición amplia y al mismo tiempo meticulosa, de todos los materiales desperdigados que constituían entonces la bibliografía artística de más importante valor. Como libro de teoría peca del tono doctrinal y farragoso tan corriente del siglo. Como obra práctica es inapreciable, por el detallismo de las materias, la relación de los problemas de oficio, las sabias reglas que Palomino saca de la experiencia de los demás o de la suya propia, distribuídas en una exposición clara, llena de método y escalonada conforme a la más exigente intuición pedagógica.

Si para Menéndez Pelayo la originalidad del **Museo pictórico** es discutible, no lo es en absoluto para nadie las excelencias de la sistematización y método de la obra de Palomino. Había que agregar a sus títulos máximos, de pintor e historiador, el merecido de pedagogo insigne y maestro de enseñar, poniéndolo al nivel de la fecunda escuela española que encabeza el ingenio y el equilibrio doctrinal de Luis Vives. La pedagogía del pintor de Bujalance es una cosa tan viva, que nace cada día de la experiencia de su taller, de sus propios problemas de oficio resueltos por la investigación de la obra ajena y la creación de la propia. El ideal, hoy tan español de los estudios laborales, donde el apredizaje se realiza al compás del trabajo práctico, es lo que hace de la obra de Palomino un instrumento didáctico, donde la resolución de los problemas, lejos de ser teórica, está encajada perfectamente con el sudor de la experiencia y con el dolor o alegría de los fracasos o éxitos. En los libros del **Museo pictórico**, como dice el gran amigo y censor de Palomino, Padre Bartolomé Alarcón, «cualquier juicioso hallará una cabal idea de la nobilísima arte de la Pintura», y sobre todo «un original retrato de las singulares prendas de su doctísimo artífice». Tales palabras indican claramente el paralelismo con que Acisclo Antonio llevó a su obra los dos elementos esenciales de su ingente cultura teórica y la viva experiencia diaria de su práctica de taller. Sobre la primera ya hemos hablado de las prendas culturales de Palomino, de su inmensa memoria, de su agudo espíritu y erudición profunda. Los tres primeros libros dedicados a la teoría se prestan al juego retórico del humanista y pintor al mismo tiempo. Una dirección clara, de la demostración de la nobleza, la excelencia y el valor de su arte, hace intervenir las ciencias más altas, la Teología, la Filosofía y la Historia, al investigar su naturaleza y origen, al distribuir sus especies y al hablar de su composición variadísima, materia del libro primero, donde la primera musa, Clío, deja su manto abierto al método escolástico de Palomino, herencia del Colegio de Santo Tomás cordobés.

Si siguiendo la disquisición teórica, Melpomene abre las fuentes de la información sobre los varones ilustres que han profesado la pintura y aquellos que han escrito de ella. Aquí Palomino pone un magnífico empeño en la demostración de ser arte liberal «noble y exento de pechos», pleito antiguo y desagradable que molestaba mucho a don Antonio, hidalgo por naturaleza y pintor por vacación. En estos dos primeros tomos los estudios polifacéticos de Palomino tienen una brillante exposición, muy a la moda de su tiempo y muy a gusto también del autor, barroco no sólo en la dicción, sino en el complicado ropaje erudito abrumador casi. Radicalmente cambia la materia en el libro tercero, donde la ciencia estricta de la Geometría y la Óptica se presenta pura con sus teoremas, axiomas y corolarios, como en cualquier libro de texto. Palomino se revela aquí como buen discípulo del Maestro de Olmurt, dando el orden estricto y el método expositivo, una idea clarísima de su temple intelectual.

A la Católica, Sacra y Real Majestad del Rey nuestro señor don Luis primero —el adolescente y efímero rey— dedicó don Antonio el segundo tomo, aparecido en 1.724, en que se trata de la práctica de la pintura. Su libro cuarto comienza con un estudio casi psicológico del principiante: su genio, sus cualidades, lo que debe y no debe hacer, en esta cartilla de dibujo, y al final las mínimas normas de la anatomía humana. En el quinto la pedagogía del taller es minuciosa, desde el pincel a los colores, del caballete a los lienzos. En esta tarea sigue el libro sexto, hasta llegar a la fascinante afición de Palomino por la inventiva y sus cualidades, por el desenvolvimiento barroco de las historias, los complicados simbolismos, los problemas de las perspectivas, y las ideas y asuntos que se ofrecen a la actividad pictórica. Antes de terminar la obra, Palomino intercala algo que entra y se aparta de ella. Son las ideas para sus obras desde el ornato de la plazuela y fuente de la Villa y Corte, hasta los jeroglíficos del funeral de María Luisa de Saboya.

En esta descripción, más que su gusto, Palomino hace expresión de la época. Las ninfas, las diosas, las cratelas, corren junto al argumento teológico que parece sacado de un auto sacramental de Calderón, en las pinturas de San Nicolás de Valencia. Como obra aparte, fue manuscrita o impresa la larga descripción explicativa de su más maravillosa obra al fresco: la de los Santos Juanes de Valencia. Por ella vemos que Acisclo Antonio es todo menos un pintor intuitivo. Hay casi para cada rasgo de pincel una cita erudita, para cada figura una simbología exhaustiva, para cada actividad una historia. Pero es que al mismo tiempo se trata del polvo y de la almáciga, del barniz y la vejiga, del cardenillo y del verdete.

¡Admirable equilibrio éste de Palomino, que desde lo más alto extiende su curiosidad y su aire magistral a lo más bajo e insignificante!.

EL HISTORIADOR.

Sin duda tenía razón Palomino cuando afirmaba «que no hay asunto tan difícil como lo histórico porque los demás dependen de las voluntarias sutilezas del discurso o la artificiosa composición del ingenio; pero la historia está ligada a las precisas puntualidades de hecho». Esta exigencia vemos que entra dentro del plan literario de Palomino desde el principio de su obra. No sólo por su axiomática educación escolástica, sino por su posterior formación matemática, el método científico es una necesidad ineludible en nuestro autor. El que ha analizado un arte hasta en sus menores detalles, desde la teoría numérica y óptica hasta los pequeños secretos del taller, no podía olvidar a los creadores de este arte en el transcurso de los siglos. La base formativa del pintor de Bujalance se pierde en la alta y baja Edad Media, porque de esta época se tenía en su tiempo una pobre y descabellada idea. El Apocalipsis de Fernando I del siglo XI es visible para Palomino, como para todos sus contemporáneos. Es la consecuencia del canon clásico, perdurable tras la resurrección humanística, lo que le impide ver aquella que Spengler clasificaría como lo más puro de la cultura faústica. El fenómeno se repite con el propio arte de hojarasca del siglo XVIII, que nuestro Ramírez de Arellano o los románticos del XIX encuentran también risible y abominable. Pero aparte de esto, la fase histórica de Palomino constituye la más preciosa documentación sobre artistas españoles desde 1.500 hasta 1.724.

El mismo dice que le había socorrido un manuscrito de Don Lázaro Díez del Valle, traductor de Vasari, a cuya obra añadió las biografías de pintores españoles. Palomino se queja de que en los antiguos apenas puso sino las escasas referencias de Pacheco, Carducho, Arfe y Butrón. El añade a esta documentación la de su amigo Don Juan de Alfaro y de su hermano Enrique, el gran erudito cordobés, sobre Velázquez, y naturalmente todas las fuentes tan extensas que para los dos primeros tomos de su obra le habían servido.

En Madrid, año de 1.724, sale el tomo tercero de la **Opera omnia** de Acisclo Antonio. El rimbombante título **El Parnaso español pintoresco laureado** se ve extendido de su ámbito nacional con «aquellos extranjeros ilustres que han concurrido en estas provincias», y en su ambiente plástico, con la adición de aquellos artistas que habían cultivado el noble arte de la escultura. Cumple Palomino setenta años y dos le faltan para morir

en este mundo y nacer al mundo de la fama. «Labor omnia vincit». El andalucismo del pintor de Bujalance no se ajusta al concepto general que de un sur cómodo y ocioso se tiene en casi toda España. Para **El Parnaso** a lo largo de su años ha ido escogiendo datos, atando cabos, tomando notas, escribiendo meticulosamente, lo que a la memoria era difícil confiar. No se podía pedir una concesión a un medievalismo donde «pictura ne minimun quidem vestigium reliquisset» según la opinión de la época. El arte empieza cuando la «resurrección de los dioses», como dice Mereckowsky, abre las puertas talladas del Renacimiento. Desde entonces «trasmigrando la mayor parte de España e informándome de los hombres antiguos de la profesión», apunta Palomino desde el pintor real Antonio del Rincón, hasta don José de Mora, escultor del rey. Abarca pues su perspectiva histórica 224 años, pero precisamente en ellos transcurre el siglo de oro de la plástica, no sólo española sino europea. Cierto es que el autor no precisa una selección valorativa, sino cronológica de los personajes. Pero con un criterio en parte acertado, en parte falso, Palomino destaca por la amplitud de la referencia a dos pintores: Velázquez y Jordán. La vida de Velázquez podemos considerarla como un modelo del género biográfico, cuyos detalles los debe Palomino, como antes hemos dicho, principalmente a la pluma y a las conversaciones de sus maestros y amigo Juan de Alfaro. A tal astro, la pluma de Aciselo Antonio rinde el homenaje póstumo que sólo reciben los genios. Todo el detalle de su vida y sobre todo la descripción admirativa de sus obras, indican este descubrimiento, lleno de respeto, a una figura de talla no corriente. Palomino, cuya línea barroca se pierde en la feminidad naciente del rococó, comprende, ve, admira, la mayor figura realista de la pintura universal.

Así como la figura de Velázquez no es ningún espejismo de la época o de la moda, el «insigne Lucas Jordán, pintor del rey» es enteramente el signo de los tiempos. Representa no la pintura en sí, sino la adaptación de la técnica pictórica a la decoración de grandes superficies arquitectónicas. Palomino se siente atraído por su personalidad, no precisamente por la profundidad y vida de sus obras, sino por la máscara del movimiento, la complicación de las composiciones, el juego polidimensional de su perspectiva. Como buen cordobés es bárroco y ama la complicación. Así Jordán es sobrepuesto a Tiziano, a un Greco, a un Rubens. En nuestro autor el sentido ponderantivo y crítico de la supervaloración de Velázquez, es paralelo a la efímera y ocasional supervaloración de Jordán.

Quizás pues, esta crítica de Palomino que no existe —ya se ha hablado de su bondad y buenas palabras—, sólo se encuentra en el número

de páginas dedicadas a cada uno de los artistas. Desde Rincón hasta Mora 226 de ellos son biografiados. Palomino, claro está, retrata a muchísimos contemporáneos suyos. Pero la discreción cordobesa le hace olvidar envidias y rencillas, tan frecuentes en el pequeño mundo artístico. Quizás su principal mérito sea la importancia con que la obra del artista es meticulosamente descrita, con una topografía admirable que abarca los más escondidos rincones españoles, y que ha sacado del anónimo obras espléndidas de pintores españoles y extranjeros. Palomino comienza las biografías de sus contemporáneos con la del también cordobés Juan de Alfaro y Gámez, «hombre ingeniosísimo», pero calificado a renglón seguido, como «aficionado a la pintura», toque de discreción muy de nuestro pintor. Alfaro, discípulo y biógrafo de Velázquez, maestro y protector de Acisclo Antonio, no escapa a la imparcialidad del biógrafo, que revela su carácter un poco fatuo, su ociosidad en el arte y su mal comportamiento con el Almirante de Castilla. Retrata a otro cordobés, Fray Juan del Santísimo, discípulo de Van-Dyk, y habla de su impaciente condición y osada temeridad. En cuanto a los pintores de la Corte, hace Palomino el cuadro funeral del realismo español con nombres biografiados, tales como Rizzi, Carreño, Donoso y Coello. Primeras y segundas figuras, dan una visión neta del ambiente estético de una época, de la cual está excluido el propio biógrafo, también pintor y artista. Pero la figura de Palomino late en todos estos relatos, como el oído que escucha, el conversador que insinúa, el espíritu amigable para quien su mundo es aquel de caballetes y lienzos, de estudios y talleres, donde se crean obras de arte y se cambian impresiones en una rebotica de la que surgen las historias, y donde se relatan las anécdotas, y se pasa por la crítica más o menos maliciosa, la vida entera de los hombres de oficio.

Pero donde la humanidad y veracidad de la historia se pone de manifiesto, es en los datos sobre artistas contemporáneos o casi coetáneos del autor. No vamos al aspecto crítico, sino al documental. Palomino, como hemos visto por su vida, fue el equilibrio constante manifestado en su apoliticismo, sus bien cuidadas relaciones sociales y su carencia de ambición. Su crítica es como su trato, llena de amabilidad y complacencia, precisamente porque él no trató de criticar sino de dar a conocer. Así lamenta el que de algunos no pueda dar referencias por no saber sino el nombre. Y es que un enamorado de la pintura y de la nobleza y valía de este arte, quisiera no olvidar, sino sacar a luz todos los maestros excelsos en el oficio. Así lo hace sobre todo con sus contemporáneos en los que una imparcialidad escrupulosa, lleva a don Antonio a olvidar

los roces del oficio y usar de una benevolencia que él mismo nunca puso en sus dictámenes. Así trata a Arfe, Carreño, Coello, etc. con pinceladas donde la anécdota y el gracejo andaluz se mezclan a los datos más importantes sobre sus obras, dentro de la somera descripción que tan gran número de artistas necesitaban ocupar en sus páginas. Lances graciosos o desgraciados, miseria o fortuna, altivez o humildad, se suceden en estas vidas, donde Palomino olvida su propia erudición, abriéndose el aspecto psicológico y vital de sus personajes. Así vemos retratar la vehemencia de Torrigiano, muerto en las cárceles de la Inquisición, la agudeza de Morales al contestar al rey en Badajoz, la extraña familiaridad del rey con Sancho Coello, las extravagancias de Esteban Marc, la mordacidad de Antolínez, los apuros de Alonso Cano con el asesinato de su mujer y otras mil anécdotas, que prestan a la obra el saber real de la vida y la pincelada mágica del carácter humano. No en balde el apelativo de «el Vasari» español, ha sido aplicado a Palomino. Como el impetuoso italiano, Acisclo Antonio consigue situar en el plano histórico a otros hombres, que no son conquistadores o «condottieros», aristócratas o testas coronadas, sino hombres de oficio creadores de un arte puro. Los dos aportan su esfuerzo a este nuevo sentido histórico moderno, que se desliga de la historia política para abarcar la civilización total de los pueblos.

Palomino bien por su admirable memoria, bien por una meticulosa labor de investigación, conoce no sólo la vida sino la obra de sus personajes. Los cuadros más escondidos en viejos monasterios o colecciones particulares no quedan atrás en la reseña de sus creadores. Las fuentes de información en los pintores y artistas extranjeros, proceden del material reseñado en el capítulo X del tomo I, presente como todo en la biblioteca de Acisclo Antonio. Los españoles tienen unos —los de su época— un conocimiento valiosísimo e inestimable, y otros proceden de una bibliografía que abarca desde Fray Lorenzo de San Nicolás de 1.663, Jusepe Martínez de 1.675, Lucio Espinosa de 1.681 y Andrade de 1.695, tratadistas de segunda fila en el noble arte de la pintura, que siguen en importancia a Pacheco, Carducho y Arfe historiadores citados y ya clásicos en la materia.

La publicación de las **Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles** fue sin duda el magno éxito de Palomino. Tanto que contribuyó a hacer olvidar que el propio autor era un pintor, con obras de inestimable valía. Como obra clásica de historiografía artística se extendió por Europa. Un resumen inglés fue publicado en Londres el año 1.739; en el 44 allí mismo se hizo una adición castellana y el 46 a nombre de

Palomino y Francisco de los Santos aparece la obra **Las ciudades, iglesias y conventos donde hay obras de los pintores y estatuarios eminentes españoles**, calcado enteramente de la obra histórica de nuestro pintor.

Una **Histoire abrégée...** sale en París en 1.749 y todavía en 1.782 y 87 Richard Cumberland en sus anécdotas sobre pintura del XVI y XVII fusila, como se dice vulgarmente, los mejores trozos de las saladísimas biografías.

LA OBRA PICTORICA.

CRITERIO.

Si Palomino fue arrastrado de su primitivo destino por la carrera de las letras, aunque lo fuese por su innata vocación pictórica, no hay que olvidar tampoco que el encuentro de un ambiente propicio contribuiría grandemente a la efectividad de esta vocación. Trasladado a los diez años a Córdoba, el panorama artístico cordobés hubo de influir sobremanera en su posterior actividad. Ya hemos dicho en otro capítulo cómo numerosos talleres de pintores se encontraban en su vecindad, collación de San Pedro. La máxima figura del XVII cordobés, Antonio del Castillo y Saavedra, había muerto cuando nuestro pintor tenía doce años, pero su obra continuaba con las mismas características en manos de sus discípulos: Pedro Antonio, que calcaba extraordinariamente a su maestro, Arias Contreras, Juan de Alfaro y el sevillano Valdés Leal, único que sigue la maestría del cordobés insigne. Todos ellos seguían imperturbables el tradicional «élán» dibujístico que siempre caracterizó a los cordobeses, sin que ninguna influencia extraña le apartase de otras innovaciones. No valió ni el ejemplo de Castillo, que en sus últimos cuadros acusa descaradamente la influencia de Velázquez, tras un breve viaje a Madrid. En Córdoba no quedó sino la sombra del maestro, los discípulos citados y un plantel de artistas medianos, entre los que destacan Fray Juan del Santísimo, García Reinoso, Escalante y Antonio Vela, que buscan influencias extrañas, como en último término las había buscado Antonio del Castillo.

Del año 65 al 78 en que marcha a Madrid, transcurren 13 años durante los cuales Palomino sufre la influencia cordobesa, no sólo en su oficio artístico, sino en su total formación. Aparte del oficio, el artista cordobés es tradicionalmente intelectual. Su taller es un cenáculo donde los más variados temas del espíritu se discuten. Libros antiguos, estatuas, monedas, lápidas son coleccionados y conservados como valiosos tesoros. Así Palomino, que sin duda recorre estos talleres, simultanea sus dos

grandes aficiones: el estudio y la pintura. Por su biografía sabemos que no comenzó a pintar sino a partir del 1.672, cuando Palomino enseñó a Valdés Leal su colección de dibujos, sin duda debidos a la admiración de los de Castillo y García Reinoso, dibujantes ejemplares de la escuela cordobesa, y el pintor sevillano que captó en un momento sus buenas disposiciones, le aconsejó para el mejor éxito en la carrera del arte. Desde este año puede decirse, que además de estudiante, Palomino es pintor. Es el discípulo del paradójico Valdés, en quien el realismo de la gran pintura española se viste ya de la complicación de fantasía del XVIII. Como hemos dicho antes al hablar del «pintor de los muertos», Acisclo Antonio no olvidará la lección de Valdés. Aunque menos acentuadas, la misma disociación de estilo que su maestro, la presenta siempre Acisclo Antonio, disociación que se presenta en las dos facetas del óleo y fresco, reposado y realista el primero, dinámico y complicado el otro. En realidad, estos pocos años en que Palomino abre taller e incluso tiene aprendices, no se vale de la atracción que irradiaba el maestro Castillo. Los colores valientes, el cromatismo acentuado, la preferencia por el aspecto dibujístico se nota en los cuadros del Museo de Córdoba, de los cuales dos de ellos, San Jerónimo y la Adoración de los Reyes, son copias excelentes de Castillo. De este alborear pictórico de Palomino sin duda es también el cuadro abocetado de San Gregorio y Santa Lucía, que se conserva en la parroquia de Santiago.

El año 1.675 vuelve a Córdoba desde Madrid don Juan de Alfaro, que era amigo de Velázquez, aunque en ningún momento aprovechó ninguna de sus cualidades. De excelente familia y bien relacionado, este rival siempre vencido de Castillo, tiene un papel preponderante en la vida de nuestro pintor. El le anima a ir a la corte y una vez ido, lo introduce en el mundo artístico y le protege. Acisclo Antonio está ligado a él hasta su muerte por entrañable amistad y agradecimiento. Cuando muere Alfaro encarga la terminación de sus cuadros a nuestro pintor. Son ellos una Concepción, un retrato de don José Iñiguez y el Entierro de Cristo en la Fuensanta de Córdoba. En estos primeros años de su estancia en Madrid, Don Antonio no cuenta sin duda dentro de su profesión con la fama y el aprecio que le hicieran vivir a su costa. Busca cargos como los de Alcalde de la Mesta, y la amistad de Carreño y Coello le proporciona encargos de pura índole decorativa, como las pinturas del cuarto de la reina de 1.686 y en el 1.692 el ornato y fuente de la Villa... Pero ya está introducido. Madrid está en plena crisis del realismo, sometido a la influencia del manierismo italiano, más que a la influencia flamenca, que

aceptaron Carreño y Coello. La pintura de los Donoso, Rizi, Antolínez y Mateo Cerezo, llena de cualidades cromáticas, es el tránsito a una época nueva, más frágil, más femenina. Hay que decir que estas nuevas maneras, influyeron más en Palomino que en sus amigos Carreño y Coello: la razón de esto hay que buscarla en que la época y el gusto de los clientes lo exigían.

Acisclo Antonio se encaja en la escuela madrileña. La fluidez de los ropajes, el colorido más ligero, la inexpresión de los rostros, marcan su separación, no sólo de sus maestros cordobeses, sino el olvido de los dos últimos grandes de la pintura española, llenos de psicología y humanidad. El arte pictórico, como decía Ortega y Gasset, se deshumaniza. Se va convirtiendo en función, en auxiliar de otras artes. La necesidad económica que lleva a Palomino a papeles de decorador, influye en el valor pictórico de sus obras, sobre todo después de Lucas Jordán. Cuando éste muere y llega Coello, nuestro pintor ya no es un pintor de lienzos. Como hemos dicho antes, se lanza por otra pintura más movida, más fantástica, donde a la par de su habilidad con el pincel, puede emplear sobre todo, el almacén inmenso de sus conocimientos humanísticos. Y ésta es en realidad su pintura. Si se le ha tachado como áspero en el color, como artificioso en la composición, puede decirse tal cosa de sus obras al óleo, pero es imperdonable el poco aprecio de Palomino en la Historia de la pintura española, cuando se le reconoce en su verdadero papel, como el fresquista indiscutible, primera figura del ámbito nacional.

La obra pictórica de Palomino es extensa, mejor dicho lo era. Las circunstancias de los tiempos y sobre todo, como él decía, «las turbaciones que ha padecido la monarquía» destruyeron gran parte de sus mejores obras con la piqueta y el fuego. Conocemos de referencia más de cien obras salidas de su mano, y si este número no puede acreditarle como pintor fecundo, hay que tener en cuenta que muchas de ellas son inmensas composiciones que hacen por otros cientos de cuadros corrientes o de género. Aparte de la tierra de su nacimiento y de la Corte, la geografía de Palomino abarca Valencia, Salamanca, Granada, Sevilla, Cuenca, Talavera y El Paular. Desgraciadamente, como dijimos, más del cincuenta por ciento ya no existe. Pero con lo que hay, corroboramos lo expuesto en su vida, sobre la incansable actividad de un hombre que además de pintor, era un funcionario y un escritor. Porque el pintar un cuadro para Palomino, no era trazar un simple boceto, sino apurar los estudios, hacer un plan casi teológico y simbolista de lo que aquello había de ser. Así los frescos de la Casa de la Villa, los Santos Juanes, el Triunfo de Sala-

manca. No es ya una técnica pictórica, sino arquitectural la de Palomino, como la de Lucas Jordán. El cultivo de la pintura al fresco se ha considerado erróneamente como fruto de la influencia del italiano en el pintor de Bujalance. Esto es falso. Palomino estaba ya en plena actividad como fresquista, cuando llega el napolitano. Lo que no hay duda es que éste era el representante máximo de la novedad —no del fresco, veterana tendencia pictórica— sino de una nueva visión de fastuosidad monumental y juego decorativo de masas. A esta tendencia hemos visto antes que estaba inclinado Acisclo Antonio Palomino. El, ante las obras de Jordano, se descubrió a sí mismo como capaz de crear ese mundo de artificio, con su cultura extraordinaria, y sus dotes de pintor. De aquí arranca su liberación del fresquismo español de Donoso y Coello, encadenados todavía a la pintura al óleo y a la composición limitada. Grandes espacios, conjuntos macizos, escorzos monumentales, juego teatral de luces, manejo de la óptica y de la perspectiva. ¡El libro de texto de Don Antonio!. Por eso vemos, como de las pinturas del Ayuntamiento a las de San Juan del Mercado, va una revolución interior y externa en la personalidad del pintor de Bujalance. Por eso vemos igualmente que todo lo que hizo Jordano en España, fue superado por Palomino. Y la conclusión de todo esto es que los aspectos parciales y criticados de nuestro pintor, no son tales, si se considera que la clase de arte que cultivaba, era una modalidad distinta del corriente, un arte total encadenado, no a la visión de un cuadro, sino de un conjunto armónico y equilibrado, una planificación arquitectónica de la pintura, donde los detalles sólo cuentan como partes de la total escenificación.

EL PERIODO DE FORMACION. 1.665 - 1.678.

Palomino permanece en Córdoba hasta los veintisiete años de edad. Ya en 1.672, teniendo diecisiete, Valdés le había animado y aconsejado en la práctica de la pintura. A partir de esta época vemos que abre más tarde taller y recibe el aliento de Alfaro en 1.676. De su primer período, en el que no cultiva sino el dibujo, no se conserva recuerdo alguno. Quizás la obra más antigua de este balbuceo pictórico que se conserva, sea San Gregorio y Santa Lucía, actualmente en la capilla de Bautismo de la Parroquia de Santiago de Córdoba. Este lienzo representa a San Gregorio revestido con ornamentos pontificales, capa pluvial y coronado de tierra. Sostiene con la mano izquierda un libro abierto y la cruz de triples brazos. A su lado Santa Lucía con la palma del martirio en la mano derecha, y en la izquierda la bandeja con los ojos, atributo típico de esta

santa. Este cuadro es sintomáticamente una revolución en la escuela cordobesa, que nos revela el apartamiento prematuro del pintor de los colores cálidos de Castillo y un otro espíritu completamente contrario a la manera tradicional. Es un lienzo pobre de composición, casi infantil, pero psicológicamente interesante para estudiar la posterior manera del maestro.

La huella del rival de Alfaro la tenemos exclusivamente en dos copias existentes en el Museo de Córdoba. La primera «Adoración de los Reyes», representa a la Virgen sentada con el Niño sobre la rodilla izquierda y San José a la derecha apoyado en su báculo. El buey está a sus pies y Melchor arrodillado hace la ofrenda, mientras un paje le sostiene el manto. Le sigue de pie Gaspar y Baltasar con los cofres en las manos, cubierta la cabeza con turbante. Detrás el último rey, fantásticos guerreros con turbantes y otras figuras menores. En la obra, Palomino no pone nada personal, sino sus dotes de copista. Se trata del mismo tema imaginativo de Castillo, lleno de detalles cromáticos saturados del orientalismo del siglo XVIII, a que tan aficionado era el maestro cordobés. El mismo tema firmado y fechado en 1.674 revela ya su maestría.

La segunda obra que copia, también en el Museo de Córdoba y del mismo Antonio del Castillo, es un lienzo cuyo tema es «San Jerónimo»; representa a este santo sentado sobre una piedra bajo la cual asoma una cabeza de león. Tiene las manos cogidas en actitud de contemplar un crucifijo. Sobre una piedra un tintero, pluma y un libro. Libros y un rollo de papel sobre unas gradas. Una calavera en el suelo. En la parte superior izquierda un sombrero de cardenal, aparece por encima del crucifijo. La figura del santo, con barba grisácea, está desnuda, rodeando su cintura una especie de manto encarnado. Toda la composición parece enmarcada en una cueva.

Igual que hemos dicho del anterior, la labor del copista es excelente y marca sobre todo la afición de los clientes cordobeses por el estilo viril y realista de Castillo. Palomino tuvo que competir con los discípulos de este pintor, que no sólo copiaban, sino que inventaban asuntos análogos a los del maestro.

El tema de la «Asunción de la Virgen», fue desde el principio de su carrera artística, un tema predilecto de Acisclo Antonio. Corresponde a la época que anotamos, el que se conserva en la catedral de Córdoba, en el que la Madre Santísima está sobre una nube, en la que aparecen dos cabezas de ángeles alados. Su actitud, con los brazos extendidos, es la clásica de la subida al cielo. Un ángel la sostiene por el lado izquierdo,

por debajo del brazo, llevándola hacia arriba. Toda la composición está animada por nueve ángeles en diversas posturas. Su tamaño, menor que el natural, no nos recuerda las monumentales Asunciones que luego traza Palomino. Pero este lienzo nos permite ver, cómo aún nuestro pintor no había salido del terreno clásico, quizás más sevillano que cordobés de las Asunciones estáticas, con fondos de países y alegorías místicas, que hacían de estos cuadros más que religiosos, domésticos.

Un verdadero cuadro de género dotado de encanto e ingenuidad como el «Niño Jesús dormido» del mismo Museo de Córdoba, difícilmente podríamos asignarlo a esta primera época aunque tal vez no sea de un período muy avanzado. En este cuadro de pequeñas proporciones, el Niño Jesús está recostado en un lecho cubierto con lienzo blanco y almohada del mismo color. Un poco reclinado sobre el lado derecho y durmiendo. En la mano derecha, que cae sobre el pecho tiene una cruccecita y con la izquierda abraza el mundo. Todo se ve a través de un pabellón rosáceo recogido a ambos lados, y más cualidades de claro-oscuro, se juntan a un colorido extraño por los tonos rosados de las telas y la encarnación entera de morbideces redondeadas, propias más bien de la escuela de Murillo, que de la viril factura que Castillo daba a sus tipos.

El estilo de gran cuadro religioso aparece, precisamente en estos años, con los óleos que hoy se encuentran en el Sagrario de la Iglesia de San Francisco, antes de San Pedro el Real; el primero es el «Salvador», figura de tamaño natural con ropaje oscuro y manto encarnado. Descansa en el suelo con el pie izquierdo entre dos cabezas de ángeles. En el extremo derecho del manto, dos ángeles con manojos de espigas y en el izquierdo otros dos con racimos de uvas. El Salvador sostiene en la mano izquierda el cáliz con la sagrada forma. El brazo derecho extendido. Cabellera partida por el medio cayendo sobre los hombros. En la cabeza, las tres potencias. Fondo de nubes, con cabezas de ángeles en la parte superior.

Aquí Palomino va descubriendo su gama cromática, fundamentalmente más ligera y más dura que la clásica del XVII. Algo de Juan de Juanes, valenciano, tiene este cuadro, en los rojos poco subidos y algo también, un ligero recuerdo, muy desvanecido, de los romanistas cordobeses Céspedes y Zambrano. El segundo óleo, también en la misma capilla de San Francisco, representa a la «Sagrada Familia». La Virgen aparece sentada con el Niño sobre la pierna izquierda. A este mismo lado se encuentra San José apoyado en un bastón que lleva en la mano de-

recha. Un cesto con ropa en el suelo al lado opuesto. A la altura del hombro derecho de María aparece un ángel con un ramo de azucenas en la mano. Un rompimiento de gloria con el Espíritu Santo, hacia el que la Virgen dirige la mirada y ángeles a derecha e izquierda en la parte superior.

La intimidad que respiran las mismas escenas, el conmovedor aire religioso y humilde que en Córdoba cultivaron Castillo y Andrés de Saravia falta en Palomino. El formalismo intelectual más que la emoción religiosa se impone. Aparece ya por primera vez la afición de Acisclo Antonio por las nubes y los rompimientos de gloria clásicos en el XVIII.

De aquí al «San Miguel» del convento de San Rafael de Capuchinas, cuya atribución es fuertemente razonable, existe la ruptura total con la escuela cordobesa en la gama de color. En este caso podríamos acaso pensar en el dinamismo de Valdés o en el estudio de las estampas de Guido Reni. El demonio está en el suelo cogiendo con la mano a la serpiente. San Miguel pisándole la cabeza con el pie derecho. En la mano izquierda el escudo y en la derecha una lanza, que está clavando en el pecho del dragón infernal. El pelo suelto, con las alas en actitud de bajar del cielo para librar la batalla con los ángeles rebeldes.

Es una visión clásica del tema, sin más aportación personal que su buen estudio de los detalles de vestuario, a la manera del detallismo barroco de Valdés, recargado con las joyas de la orfebrería cordobesa.

De esta primera época databan sin duda las desaparecidas «Pinturas de la Capilla de las Animas», del convento de San Pablo el Real de la ciudad patricia. En cuanto a Bujalance, no quedan de Acisclo Antonio Palomino ninguna obra, y sí sólo alguna de su hermana Francisca, que también se acreditó en el arte de la pintura.

EL ENCAJE EN EL MANIERISMO Y LA PINTURA AL FRESCO. 1.678 - 1.696.

Palomino pasa por la influencia de Carreño y Coello como un rayo de sol por un cristal sin romperlo ni mancharlo, es decir completamente en blanco. Al llegar a Madrid es simplemente un discípulo de Alfaro, más erudito que él, pero menos osado y oficioso. Alfaro es su guía y su mentor cuando en 1.678, ya en la Corte, aspira a situarse al lado de los valores consagrados. Fue un papel que Alfaro llevó a maravilla, pues debió ser un hombre de singulares dotes para el trato de gentes y de una simpatía nada común. Por él, Palomino conoció, poco a poco, no sólo el mundillo artístico, sino el más importante que pululaba alrededor de Palacio, como única fuente de prebendas y beneficios. Al morir Alfaro

le dejó situado modestamente, quizás en el mismo papel de conversador fácil, expresivo, brillante y representativo de la gracia andaluza, en cenáculos y reuniones. Palomino, aparte de los dos grandes pintores reales, conoce las obras de Ricci, Antolínez y Mateo Cerezo que quedan en Madrid y que le han de servir de canon para sus cuadros religiosos al óleo. La facilidad y brillantez de la escuela madrileña influye mucho más en Palomino que la tendencia flamenca de Van-Dyck y Rubens, representados por sus amigos los pintores reales. Cuando Alfaro vuelve a Córdoba después de su disgusto con el Almirante de Castilla, encarga a nuestro pintor la terminación de los cuadros empezados en Madrid. Son éstos, como dicho queda, el «Retrato de don José Iñiguez» y una «Concepción» hoy desaparecida, y el «Entierro de Cristo» que se encuentra en el Santuario de la Virgen de Nuestra Señora de la Fuensanta, en Córdoba. El tema de Jesús exánime sostenido por un ángel presenta la ineludible procedencia de estampas italianas a que era tan aficionado don Juan de Alfaro. El color es desvaído, aunque el pincel de Palomino haya subsanado con un correcto dibujo el principal fallo de su amigo.

Es esta la época en que Palomino se sitúa en Madrid. Como Alfaro, no puede vivir de su pintura. Lo mismo que éste fue administrador de rentas, Palomino se busca el cargo de Alcalde de la Mesta. Son años de hogar, pues Palomino se casa en el 80, y de pocos encargos, quizá por mediación de Carreño y Coello, que llaman a nuestro pintor como ayuda de obras nuevas. Así en 1.686 nuestro don Antonio es llamado a terminar el «Techo de la Galería del Cierzo» que Claudio Coello había empezado en el Alcázar Real desaparecido. Es la primera obra al fresco de que se conserva memoria en Palomino. Allí pinta la fábula de Psiquis y Cupido, concesión al siglo XVIII de la tétrica corte de Carlos II. Es no sólo el primer paso a su propia técnica como fresquista, sino su introducción en el mundo de Palacio y el acuse de su personalidad en Madrid, hasta tal punto que el propio Coello solicitó para él el cargo de pintor real.

Sin duda el nuevo gusto que iba desplazando a Claudio Coello, hace más importante la personalidad de Acisclo Antonio Palomino en Palacio. La corriente italiana y flamenca, la tendencia del exotismo, exige el pintor rápido, creador de tramoya y de efectismo espectaculares. En la pintura nace un mundo teatral, como las decoraciones de Ricci en el Buen Retiro. Palomino con su cultura y su fantasía complicada encuentra su papel. La primera demostración está en el «Ornato de la Plazuela y Fuente de la Villa en 1.690». «Formóse un gallardo edificio de elegante arquitectura...» dice Acisclo Antonio... y de aquí sacamos sin necesidad de más

descripción «águilas, himeneos, lapislázuli, matronas, carrozas, titanes, cupidillos, etc., etc., etc. El laberinto de la decadencia barroca, de la fatuidad ornamental, la influencia de la ópera napolitana en el vivir diario. Palomino describe minuciosamente, con un detallismo obsesionante, toda la tramoya inventada, donde los símbolos de la religión y de la realeza se unen a la fábula y la mitología por medio de malísimos terceros. Pero es la moda de un tiempo, en que la tragedia interna de un rey que agoniza y un imperio que se acaba, necesitan de todas estas distracciones para olvidar un poco. Ni que decir tiene que Palomino se hace necesario. Podrían encontrar un pintor, un arquitecto, un poeta. Pero el serlo todo a la vez era cualidad sólo de Acisclo Antonio.

Aparte de las obras que hemos mencionado y que son escasas, el taller de Palomino crea numerosas obras para iglesias de Madrid. Mencionaremos en Santa Isabel, «El Salvador», obra triunfante y pequeña versión del San Francisco de Córdoba, «San Pedro», de pequeño tamaño también y un dibujo a pluma de «San Pablo», que se encuentra en el tabernáculo.

En San Isidro, otro tiempo Colegio Imperial, pintó Palomino al mismo tiempo que realizaba sus estudios. El fresco de la antesacristía «Triunfo de San Francisco Javier». El Santo misionero aparece sobre una carroza conducida por ángeles y él con el estandarte de la Compañía de Jesús se dirige hacia el cielo. Pisa simbólicamente los pecados capitales que en traza animal se encuentran bajo sus pies. Cartelas o inscripciones latinas adornan esta bella obra, que el discípulo hizo en honor de sus maestros los Padres Jesuitas. Como vemos, Palomino se había acreditado de fresquista mucho antes de la llegada de Jordán. Carecen sin duda estos frescos del movimiento y facilidad que luego adquirió Palomino, pero indudablemente marcan un jalón en esta técnica ascendente.

En la iglesia de las religiosas de Don Juan de Alarcón, traza Palomino el «Triunfo de la Santa Cruz», «Virgen de la Merced», «Apóstol Santiago» atribución vaga de Ceán Bermúdez, que lo refiere exclusivamente a dos altares. Otro «Salvador» al óleo, vago de calor, pintó Palomino y se conserva en la Parroquia de San Nicolás. En esta además existen al fresco «Cuatro Evangelistas» en las pechinas, trazados con el aire monumental de las figuras de la casa de la Villa, «Asunción» sobre el crucero, «Navidad» y «Reyes» y una «Concepción» en la cabecera. Otra «Virgen» existe en la iglesia de San Pedro, que acredita la gran cantidad de encargos particulares que don Antonio, ya situado, recibía en la Villa y Corte. La misma representación de la ciudad, el Cabildo Municipal,

le encarga la «Decoración del oratorio de la Casa de la Villa y salón de sesiones» en el año 1.690, trabajo que no empieza sino en el 92, año de la venida de Jordán.

En el pequeño salón de sesiones traza Palomino una alegoría de la realeza, con una gran matrona en actitud contemplativa, rodeada del león y águila, que llevan los atributos reales, cetro y corona de laurel, espada y corona real en el centro, con sus correspondientes cartelas latinas, el retrato, paradójico con la inscripción, del efímero Carlos II. Completan la decoración cuatro medallones que simbolizan la Ley, el Amor, la Firmeza y la Verdad, alternando con otros cuatros representando a la Fortaleza, la Fe, la Templanza y la Justicia.

Como vemos, comienza aún antes de venir Jordán, el campeonato de la simbología, la manifestación en el estuco del complicado mecanismo intelectual de Palomino. Y comienzan los tonos característicos del fresco, fríos, contrastados sin ductilidad, lejanos al empaste y la armonía de luz y color empleados al óleo en la escuela española. Y esto donde más se ve es en la «Capilla» del mismo Ayuntamiento, donde la Virgen campea en la gloria —tema predilecto de Acisclo Antonio— sostenida por los ángeles. A su lado la Devoción, San Hermenegildo y San Fernando, y en el contrario el patrón de Madrid y su esposa Santa María de la Cabeza. Una figura que derrama el agua propicia sobre Madrid y que sostiene un escudo, otros santos y el cielo lejano. Palomino es incansable en sus agrupaciones al fresco: la Fe, la Esperanza, y la Caridad en el arco; tres escenas de la vida del Santo Labrador en las paredes; los cuatro doctores de la Iglesia, Carlos II, Felipe II, Felipe IV y Ana Neoburg. Todo en la fantasía decorativa de un Hurtado Izquierdo, en el álgido barroco andaluz. Sin faltar la Asunción, las cuatro virtudes cardinales y el Apocalipsis con el triunfo de María.

El que después se ha de llamar pintor de las nubes, las prodiga en los techos, como enlace característico entre las diversas agrupaciones de figuras. Palomino en la estrechez de este recinto muestra lo que será capaz con inmensas superficies, como las que decoraba Jordano. Su pintura al fresco es ya europea, con aquella europeización que buscaron Carreño y Coello en la seriedad de la escuela flamenca. La europeización de Palomino es del sur luminoso de Francia e Italia, donde las cortes habían hecho de lo frívolo un ideal de vida. El barroco había puesto en primer término lo accesorio, la misma arquitectura se había disimulado entre volutas, zócalos y floralias. La pintura entra en juego entroncando al rococó, como una parte de su total visión monumental. El fresco es su

término y Palomino se adapta a ello.

En 1.693 el mismo Cabildo encarga a nuestro pintor de ejecutar el homenaje que la ciudad rinde a Carlos V, fundador del «Hospital del Buen Retiro». Estas pinturas, hoy desaparecidas, las trazó Palomino y fueron efectuadas por un discípulo suyo al claro-oscuro. En 1.696 volvía a la Casa de la Villa, y en su oratorio donde se había quitado el altar, pintó al fresco el «Padre Eterno» y a su derecha «San Joaquín y Santa Ana abrazados» y a la izquierda el mismo «San Joaquín» con un ángel que le anuncia el nacimiento de la virgen.

La prueba del aprecio con que se trataba a nuestro pintor, fue la concesión del título de hijo ilustre de la Villa de Madrid y el elevado precio que cobró por sus pinturas, calculado en nueve mil reales de vellón. Desde este momento Palomino va extendiendo su pintura y su fama por toda España.

LOS AÑOS TRIUNFANTES. 1.696 - 1.706.

Palomino necesitaba el aguijón de Lucas Jordán para dar de sí el máximo de posibilidades. Su fama de pintor, junto con la de hombre exactísimo y censor artístico se había extendido por toda España. Ya hemos dicho en otro capítulo cómo, precisamente por ser absolutamente respetado en sus opiniones, recibió encargos insospechados, cuando lo que se le pedía era su criterio de maestro y práctico a la vez. Así sucedió con su obra máxima: la decoración de «San Juan del Mercado» en Valencia.

En el 93 Eugenio y Juan Guilló, mediocres pintores valencianos, se encargaron de pintar las bóvedas de este templo, obra que comenzaron sin que al adelantar en la obra satisficiera al clero parroquial y a los enterados de la ciudad del Turia. En vista de ello, el cabildo nombró perito a nuestro real, cuyo informe abundantemente provisto de argumentos y citas latinas, le fue completamente desfavorable. Seguido el pleito en la Audiencia por negarse los dos hermanos a aceptar la decisión de Palomino, se falló tal asunto indemnizándoles convenientemente y prescindiendo de ellos en lo sucesivo. Entre el pleito y la indecisión se tardaron varios años y al fin hubo de recurrirse al propio juez de la polémica, Acisclo Antonio Palomino, no sin que fuese objeto de crítica por creérsele parcial a tales sujetos, críticas poco razonadas, pues el encargo llegó cinco años después de dado tal informe, el año 98, comprometiéndose el 99 a ejecutar la parte de la bóveda del presbiterio y el 4 de mayo del año siguiente a completar el total de la bóveda por su propia mano con ayuda de un peón, estipulándose un precio de 6.900 libras y 400 para el peón.

El 21 de marzo de este año se acordó picar lo que habían comenzado los hermanos Guilló, totalmente en desacierto con lo pintado por Palomino por su calidad pictórica.

Palomino, tan aficionado a las descripciones, nos da la estructura, el pensamiento y la composición de su obra en su **Museo pictórico**. Nosotros para una descripción somera las distribuiremos topográficamente en pinturas de la bóveda central, pinturas del prebiterio y óvalos de las capillas.

La bóveda central es una inmensa superficie con escorzos arquitectónicos cuya dificultad resuelve maravillosamente Palomino. Sacado del capítulo XIV del Apocalipsis, el trono de Dios preside las legiones de los ángeles: Custodios, Arcángeles, Virtudes, Dominaciones... marcan por su cercanía el mundo celestial jerárquico, ante el tetragrámalon, símbolo divino. San Vicente Ferrer, patrón de Valencia, presenta un escorzo violento que le hace salir del cielo, desprenderse de las nubes, hacerse carne en un mundo de espíritu. Un número infinito de santos y patriarcas, con detalles realistas en los rostros, en perfecta agrupación de masas, siguen al ángel del Apocalipsis. No hay aquí ni azar ni vacilación, sino algo pensado, exclusivamente intelectual y profundamente medido. El *¿Quién como Dios?* de San Miguel, parece oirse entre el refulgir de su espada, al extremo de la bóveda, donde el dragón infernal aguarda su derrota, espumeando fuego. Toda esta ingente agrupación, donde los problemas de la perspectiva han de ser vencidos, se acopla a la solución arquitectónica de los lunetos, con un meritísimo y acertado planteamiento del pinor. Los doce Apóstoles ocupan la parte superior de estos espacios, descansando sobre estatuas fingidas que representan los Frutos del Espíritu Santo, hasta armonizar la composición con la arquitectura total del templo. A los pies de la Iglesia, la Humildad y la Verdad terminan este poema luminoso y cromático de la bóveda central.

En el presbiterio, los Santos Juanes, con el Cordero divino en su trono y la Virgen a su derecha, forman un conjunto al que se añade el coro celestial de las once mil vírgenes, todo según el capítulo IV del Apocalipsis, la simbolización del amor y las nupcias espirituales del Cantar de los Cantares. En realidad Palomino explica toda una lección de Teología, pero de Teología triunfal y resplandeciente, en la que participan ángeles, profetas y patriarcas, cuya enumeración sería asombrosa, Santas Mujeres del Antiguo Testamento, atributos de los Santos Juanes, todo enriquecido con detalles de naturaleza muerta y deslumbrante ahora en este conjunto único.

Para completar esta obra ingente, Palomino hizo el regalo a la Parroquia de 17 óvalos en las capillas, decoradas por el italiano Jacobo Barthesi, con motivos escultóricos y en los que traza el emblema de la Parroquia, escenas de la vida de San Juan Bautista y otras de San Juan Evangelista.

Este río de luz con que Palomino decoró la Iglesia de los Santos Juanes, marca el punto álgido de su carrera como pintor. Luchando con la dificultad de los escorzos de las pechinas, con el exceso de decoración de estuco, Palomino consigue el triunfo al superar cualquiera otra obra española, incluidas las de Jordán en España. En la composición, nuestro artista tiene en cuenta la «Visión de San Juan» de Correggio en Parma, combinándola de forma admirable con el fresco de la sacristía de Toledo de Jordán, pero poniendo de su parte un conocimiento profundo de la óptica, un juego maravilloso de luz y sombra, un sentido proporcionado de la agrupación de masas, que si lo unimos al dogmatismo de la idea que la preside, da por una parte la visión de una potente inteligencia y por otra una facilidad creadora extraordinaria. ¡Lástima que estos admirables ejemplos de inteligencia y arte hayan sido destruídos!. Palomino ha tenido desgracia en este aspecto. Con ellos desaparecieron dos óleos de la «Asunción» y «San Jorge», interensantes por el contraste que siempre se ha notado cualitativamente entre los óleos y los frescos de Palomino. Recordamos a José María Sert. Pero éste tuvo vida para volver a dejar huella admirable en Vich. Un poeta, Paul Claudell, tan aficionado a la Teología, podría haber cantado el «De profundis» a esta inmensa legión celestial, martirizada por el fuego en 1.936.

El triunfo de Palomino en esta obra entusiasmó a Valencia, donde queda nuestro pintor desde el 8 de septiembre de 1.701 hasta 1.706, lloviéndole los encargos y respondiendo a ellos con su moral triunfante después de la gran obra acabada. El santuario de la Patrona de Valencia, Real Capilla de la Virgen de los Desamparados, es el segundo escenario, donde el pincel de Palomino transforma el húmedo estuco en ardiente conjunto celestial.

Sobre un fondo de fuego, la Trinidad Santa, y junto a ella, la gloria de la Virgen, tan nutrida, tan variada, tan resplandeciente como todas las que este pintor de cielos y nubes concebía con su poderosa imaginación hacia los seres incorporeales. Menos inmensa es, sin embargo, cualitativamente, la segunda gran obra de Palomino en Valencia.

El clero levantino veía en nuestro pintor no sólo al artista, sino al expositor más claro y rotundo de la Hagiografía y la Teología plástica.

Durante los años que permanece en la ciudad del Turia, este mismo clero le requiere constantemente, bien para pintar, bien para proyectar o componer. En la parroquia de San Nicolás traza todo un boceto decorativo, para que lo ejecute su discípulo Dionisio Vidal, quien modestamente retrata a su maestro enseñándole uno de los dibujos de la traza.

En la capilla parroquia de San Pedro en la catedral levantina, pinta Palomino cuatro cuadros el fresco y dos óvalos, así como el óleo excepcional de «La Confesión de San Pedro», única obra de esta técnica conocida en Valencia. Los asuntos de la vida de San Pedro, trazados con una lejana versión rafaelesca, se prestan a la monumentalidad y a esa especie de crispación antiestática que caracteriza los personajes de Palomino. Después del apostolado de los Santos Juanes, el pintor de Bujalance ya no puede concebir la figura humana como algo material, sino enteramente arquitectónica, no en sí, sino en función de lo que le rodea. Así el mismo óleo de la «Negación de San Pedro» inundado de luz, se presenta en este caso como paralelo al juego óptico del fresco, como si el artista hubiese olvidado la peculiar manera y técnica del óleo, al sumergirse en la grandiosidad y las ilimitadas fantasías de sus triunfantes obras murales.

LA MADUREZ PICTORICA. 1.706 - 1.716.

De regreso a Madrid, Palomino pasa en 1.707 a la ciudad universitaria, al pago cumplutense, donde la doctoral postura del maestro se encuentra en su centro. Son los dominicos de San Esteban, los que llevan a esta histórica ciudad al amigo de Claudio Coello, que ya había pintado anteriormente en su magnífica iglesia. Pero Palomino ya no es discípulo de nadie, sino doctor en una ciudad de doctores. Cuando sube al coro conventual, deja su huella indeleble, en una de las más bellas obras al fresco que se han creado en España. Las alegorías de la iglesia militante y triunfante, es uno de los mayores aciertos positivos de Acisclo Antonio. La carroza de oro —recuerdo del «cuatrocento» italiano, los siete animales que representan los pecados capitales, los corceles pujantes de vigor, el movimiento arrollador del lema «non praebalebum adversum eam», está previsto como un contraste dinámico, con la celestial agrupación de la iglesia triunfante sumergida enteramente en la calma eterna de la felicidad. Y lo admirable en Palomino es que toda esta composición plásticamente conjugada, sea en sus detalles la manifestación de una simbología cuya enumeración asombrosa nos da enteramente el **Museo pictórico** y que debió ser estudiada meticulosamente por el autor, dadas las características del público y la ciudad que la iba a contemplar.

Podemos decir que, después del triunfo de los Santos Juanes, esta obra está a igual altura. La técnica del fresquismo no tiene secretos para Acisclo Antonio, que desparrama los oros, los blancos, las suaves encarnaciones de la figuras en un inigualable conjunto resplandeciente. La composición barroca esencial en el pintor está, sin embargo, amortiguada por un cierto aire clásico, del que hablamos antes al mencionar los «trionphi» italianos renacentistas. Pero ya, por cierta dulzura y armonía en la composición, la influencia francesa determina el que se suavicen los escorzos y contrastes, concesión al academicismo neoclásico que se avecina. También advierten algunos una vaga influencia de Rubens en el movimiento de las figuras, influencias que no es de extrañar porque ya la habían tenido Sánchez Coello y Carreño.

Palomino dejó en San Esteban tres obras al óleo: «La Asunción de Nuestra Señora», de estupenda factura y grandes proporciones, «Santa Rosa de Lima» y «Santa Inés de Montepulciano», cuadros dulzones y llenos de énfasis religioso.

A su vuelta a Madrid, el trabajo en su taller no le falta. De esta época o posterior, parece ser el «San Juan Niño» del Prado, donde aparece el divino infante abrazado a un cordero en el campo, y que procede de la colección de Isabel de Farnesio: la Concepción de una colección particular firmada A. P. V., en la luna bajo una guirnalda de flores; el «San Bernardo» de tamaño natural del Prado; la «Concepción» que procede de los jesuitas de Córdoba, se encuentra en la Academia de San Fernando y el mismo asunto del Prado, obras en todas ellas donde aparece un retorno a la escuela de Madrid, con las telas de Antolínez y las glorias de Francisco Ricci. En fin el estilo ecléctico, según Mayer, producto sin duda del equilibrio mental de Acisclo Antonio.

Pero en 1.712 vuelve otra vez a peregrinar nuestro pintor. Las suaves cartas de Fray Francisco de Bustamante y la diligencia de Fray Francisco de San Josept, habían convencido desde el año anterior a Palomino, para bajar a una Andalucía de la que no tenía sino recuerdos de juventud.

En el Sancta Sanctorum o sagrario de la Cartuja de Granada, donde el barroco desparramaba su mejor suntuosidad y riqueza, se dan cita los representantes —que tanto tienen que ver con Córdoba— de la fantasía cromática y ornamental de la época: Hurtado Izquierdo, peregrino y fantástico en sus combinaciones cromáticas y ornamentales; Duque Cornejo, con sus medallones llenos de líneas y dulzura acariciadora; Risueño, el valiente pintor de la escuela granadina; y Palomino, que firma el lienzo «David y Abigail y Moisés, circuncilando a sus hijos»; otro más pequeño

con «Pasajes de la vida del Rey David» y, en el arco de entrada, «David y Melquisedech» y que en la cúpula despliega su acostumbrado esplendor plástico teológico.

Porque en la cúpula de la Cartuja de Granada la Apoteosis de la Eucaristía toma proporciones fantásticas. San Bruno, el hombre que renunció al mundo, carga con él sobre sus hombros. Aprisionando la tierra entre sus brazos la custodia se mantiene segura. A su alrededor se desarrolla una escena del éxtasis y contemplación que tiene por centro a la Santísima Trinidad. Es una visión cartujana de la Eucaristía. San Juan Bautista escogido para señalar el cordero de Dios continúa señalando la Sagrada Hostia. La Virgen contempla la misteriosa transformación de su Hijo en la entraña de la Custodia, mientras todas las jerarquías celestiales y terrestres se arrodillan en su presencia. Es toda la iglesia cada cual con su palma y su pluma, báculos o instrumentos de martirio; sus cruces y sus rosarios; todos con las llaves con que pudieron abrir las puertas del cielo y participar de la visión divina: el triunfo de la Iglesia es el mismo que el de la Eucaristía.

Palomino luchó aquí con la escasez de espacio, para situar más de cien figuras, pero una audaz perspectiva de planos escalonados y concéntricos demuestran la sabiduría del maestro para ensanchar magistralmente los espacios cerrados.

Palomino contribuye a la decoración juntamente con Risueño, mediante una importante aportación de cuadros al óleo cuyos asuntos son de escenas bíblicas, y en total unos cinco de una factura extraordinaria superior a todas sus obras al óleo anteriores, cuadros llenos de violentos claroscuros, de impresionante movimiento, una composición casi perfecta.

Más efectistas y de menos vigor son los tres grandes óleos, que terminados en 1.713, fueron remitidos por Palomino desde Madrid y colocados en la capilla del cardenal Salazar de la Catedral Córdoba. El primero, «La Conquista de Córdoba», es un cuadro de idénticas proporciones que los de la aparición de San Rafael y de los Patrones, en la misma capilla. En el centro de la composición destaca la figura de Fernando III el Santo, ataviado con corona, manto real, que sostiene unos pajes, y cetro en la mano derecha. La izquierda en ademán de tomar las llaves de la ciudad que le presenta un moro de rodillas, en una bandeja al lado del cual hay otro moro en posición de humillamiento. A la derecha del Rey, la cabeza de un brioso corcel, que sostiene de las bridas un paje. Mas atrás, figuras de guerreros con lanzas, bandera y pendón de Castilla. La escena tiene lugar a la entrada de Córdoba junto a la Calahorra, cuya

fortaleza aparece a la derecha. Al fondo, la puerta del Puente y la Mezquita, en la que se alza la mole del crucero tal cual hoy la vemos, detalle anacrónico muy particular, pues la conquista de Córdoba tuvo lugar en 1.236. En la parte superior un rompimiento de gloria, donde destaca la figura de la Virgen con el niño apoyado en la pierna derecha. Más abajo, sobre nubes, aparecen diversos santos. El segundo, «La Aparición de San Rafael», es cuadro de grandes proporciones en el que aparece el Obispo en su trono elevado por cuatro gradas. El prelado está de rodillas en actitud de orar. A los pies del trono, de rodillas y en postura orante, el venerable Andrés de las Roelas, que ha ido a darle cuenta de las revelaciones. Sobre una nube aparece la figura de San Rafael, con bordón en la mano izquierda, mientras la derecha señala un arca que portan dos ángeles sobre sus cabezas. En la parte superior, figuras de mártires cordobeses. Aunque la figura del Obispo debía ser la de Fray Bernardo de Fresneda, es la del Cardenal Salazar, como lo denota su hábito blanco y el emblema de la Merced, a cuya orden pertenecía. El último es el martirio de «Santa Victoria»; representa a ésta atada a un mástil, con las manos atrás y los pechos desnudos, mientras soldados romanos descargan sus saetas sobre ella. En un plano inferior está San Acisclo, con una rodilla en tierra y el verdugo con el alfanje en la mano dispuesto a decapitarlo. Otras figuras contemplan atónitas el martirio, entre ellas el pretor, y un rompimiento de gloria destaca los ángeles que portan la corona del martirio.

Estas tres obras son frías de ejecución y sin duda Palomino no puso en ellas interés como en las de la Cartuja. El fresquista se descubre en los tonos desvaídos y en el predominio de los ocrés.

La catedral cordobesa adorna su retablo mayor con cinco grandes óleos del maestro. El primero, la «Asunción», en el centro del último cuerpo, es la titular de la catedral insigne. Presenta en la parte inferior unas gradas salpicadas de flores y el sepulcro de la Virgen, del que un apóstol está sacando el sudario blanco con que fuera sepultada María. Los demás apóstoles se encuentran rodeando el sepulcro, unos de pie, sentados otros, que contemplan absortos cómo una legión de ángeles suben sobre una nube a la Señora a los cielos. Los ángeles de la parte baja de la nube están echando flores en la tumba, ya vacía, que ocupó el cuerpo santísimo. Esta aparece de rodillas sobre la nube con pelo suelto, que le cae sobre el hombro derecho, la vista hacia arriba y los brazos abiertos. Ángeles a derecha e izquierda de la Virgen portando ramos de flores.

«San Acisclo» es figura de gran tamaño por encima de la puerta de la sacristía del lado del Evangelio, que muestra en la mano derecha el alfanje, objeto de su muerte, y en la izquierda la palma del martirio. Sobre la cabeza dos ángeles sostienen la corona martirial.

«Santa Victoria», de igual tamaño que San Acisclo, por encima de la puerta de la sacristía del lado de la Epístola. En la mano derecha muestra la palma del martirio, y con la izquierda coge una especie de manto que le rodea su cuerpo. Dos ángeles sostienen sobre su cabeza la corona del martirio.

Los dos últimos, «San Pelagio y Santa Leocricia», figuras de gran tamaño en el último cuerpo del retablo, lado del Evangelio, con el alfanje en la mano derecha y en la izquierda la palma del martirio. Unas cabezas de ángeles en el ángulo superior derecho; el de la santa también está en el último cuerpo del retablo, sólo que al lado de la Epístola. En la mano derecha tiene un ramo de flores y en el ángulo superior derecho unas cabezas de ángeles. Su figura es de igual tamaño que los otros tres lienzos. Palomino cumplió el encargo del Cabildo catedral exactamente en el tiempo de un año. Por las proporciones considerables del retablo, las figuras forzosamente habían de ser de una monumentalidad que en Acisclo Antonio eran ya típicas. Pero aparte de esto, el recuerdo de Castillo en su «San Pelagio» de la misma catedral, contribuye a esa armonía entre el trazo colosal de la figura y el arquitectónico conjunto de mármol de Carcabuey. Palomino tiene el acierto de volver a emplear la gama de colores calientes, el empaste acabado y la abundancia de materia propia del óleo, que había olvidado en los lienzos de la capilla del Cardenal, con lo que la armonía entre el bermellón templado de los mármoles y el tono general de los lienzos se consigue fácilmente.

Los bocetos de estos cuadros están en poder del Exmo. Sr. Marqués del Mérito. De su breve estancia en Córdoba, nuestro pintor no dejó sino acaso «La aparición del Niño a San Antonio» que poseen los herederos del Sr. Conde de Cárdenas.

Después de su estancia en Granada y Córdoba, Palomino permanece en Madrid hasta 1.723. En su función de pintor real dirige la erección del «Túmulo mortuorio de María Luisa de Saboya», primera esposa de Felipe V, con su acostumbrada imaginación para los efectos teatrales. Su principal ocupación es el I tomo del **Museo pictórico** y trabajos de taller, en cumplimientos de encargos para diversas localidades españolas. Podemos mencionar un lienzo de «San José y el Niño», de la Colegiata de Talavera de la Reina, hoy desaparecido; una «Concepción» en la Cartuja

de Sevilla, hoy extinguida y que acaso se encuentre en el Museo de esta ciudad; un «San Antonio de Padua» en la Colegiata de San Antonio de Sigüenza; una «Virgen del Carmen» en San Felipe Neri y una «Virgen del Pilar» a pluma en la misma parroquia de Cuenca, y los dos cuadros de clérigos menores de Sevilla, «San Dionisio» y «San Juan de Dios». De tales cuadros no podemos juzgar porque de muchos no se conserva sino el recuerdo. Pero notamos cómo Palomino necesita ya una vida más tranquila, de acuerdo con sus años, vida que encuentra en su taller y en la sedentaria tarea de su obra doctrinal. Apenas sale de Madrid sino a Navalcarnero, por quince días y ya achacoso, es convencido para en 1.723 pintar los frescos del Monasterio de El Paular. Aquí se encuentra Palomino con su gran amigo y deslumbrante arquitecto Hurtado Izquierdo, que ya había colaborado con el apoteósico barroco de la Cartuja de Granada. El pintor de Bujalance vuelve después de muchos años a su tema propio y a su propia técnica. Finalmente traza con plástica grandiosidad la cúpula del templo, con su gloria donde entre coros de ángeles y santos reina triunfal la Madre de Cristo. Después pasa al Sagrario, donde el mismo misterio alegórico de la Eucaristía, añade escenas del Antiguo Testamento y de la gracia santificante. Palomino lleva a su hijo, que le ayuda en esta tarea ya dura, para sus años y su salud precaria. En septiembre de 1.724, se queja al Padre Prior del quebranto de su salud, aunque, como dice, «vamos caminando con la cúpula grande de la Virgen». Los frescos han perecido íntegramente y sólo quedan los del «Sancta Sanctorum» de Cristo lavando los pies a sus discípulos y «La Santa Cena». Pero la obra de Palomino entusiasmó a la Comunidad, hasta tal punto que ellos recuerdan al maestro aun después de muerto. Así vemos cómo en 1.725 se habla de un «agasajo que mandaron hacer los padres a Don Antonio Palomino y en 1.726, en diciembre, los mismos tienen la delicada atención de repetirlo con los hijos «en atención a lo que pintó en su casa».

Achacoso y enfermo, apenado por el fallecimiento de su mujer, recibe las órdenes sagradas y termina su vida en Madrid el año 1.726.