

ANTONIO PALOMINO DESCRIBE EL MECANISMO DE LA ALEGORIA BARROCA: UNA RARA EXPLICACION "ICONOLOGICA" DE UN CICLO PICTORICO DEL AÑO 1701 EN VALENCIA. (*)

JOHN F. MOFFIT.

*Para Santiago Sebastián
y Lubómir Konečný.*

Hace ya casi un siglo, un distinguido historiador de las ideas estéticas en España, don Marcelino Menéndez y Pelayo, informó a sus muchos lectores que *nadie lee hoy los dos primeros tomos de la obra de Palomino*. La verdad que él pronunció en el año 1889 es dos veces más verídica hoy en los años ochenta del siglo XX: hoy casi nadie -- lee nada de Palomino (salvo unos pocos pedantes, entre los cuales me cuento yo). A pesar de lo dicho, estoy segurísimo de que, después de que se ponga fin a esta presentación, cada uno de Vds. irá corriendo a la librería más cercana para ver si puede comprar su propio ejemplar del Museo Pictórico y Escala Optica, que es uno de los más famosos libros no-leídos.

Acislo Antonio Palomino de Castro y Velasco nació en Bujalance (Córdoba). Durante toda su vida sus actividades, siendo estas igualmente intelectuales y profesionales, fueron varias y variadas. Como suele pasar en España, empezó su carrera estudiando teología para prepararse como sacerdote. No siendo esto a su gusto, luego se dirigió al estudio del derecho y, más tarde, a la matemática. Sin embargo, cuando al fin decidió hacerse pintor de oficio, su disposición sistemática y omnimoda iba a quedar como un rasgo permanente y destacado de su carácter. En 1672, empezó a estudiar pintura bajo la dirección del célebre maestro sevillano, don Juan Valdés Leal y desde 1675 realizó otros estudios con don Juan de Alfaro. A la edad de 23 años, en 1678, Palomino marchó de Córdoba para empezar lo que resultaría una carrera exitosa en la Corte Real de Madrid. Según se -- cree actualmente, su bienvenida en la Corte fue expedida por cartas de recomendación de la mano del simpático Alfaro. Diez años después, precisamente en 1688, fue nombrado don Antonio *Pintor Real (Pictor - Regis)*, y luego fue recibiendo numerosos encargos para ciclos de pinturas murales (frescos) y de decoraciones pintadas, incluso algunas construcciones arquitectónicas efímeras basadas en complejos programas emblemáticos. Verdadero hijo de la Contrarreforma, en toda su -- obra se destaca un interés notable y persistente para la pía alegoría sabia y compleja. Murió Palomino en 1727 a la edad avanzada de 72 años. (Figs. 1 y 2)

A pesar de las excelencias artísticas (ya casi olvidadas) de es-

te gran maestro español de la pintura parietal, su gran fama actual es debida a su intensa actividad como escritor. La experiencia y los frutos de una vida larga dedicada a la práctica y a la teórica de las artes plásticas fueron resumidos en los tres tomos de su masivo estudio llamado El Museo Pictórico y Escala Optica. La parte primera Theórica de la Pintura, en la que se describe su Origen, Essencia, - Especies y Qualidades, con todos los demás Accidentes, que la enri-- quezen, e ilustran, y se prueban, con Demostraciones Mathematicas, y Filosóficas, sus más radicales Fundamentos fue publicada en 1715, -- aunque la versión en manuscrito se dio por terminada mucho antes, -- quizá por el año 1700. En la versión moderna e íntegra (Madrid en -- 1947), El Museo pictórico y escala óptica de Palomino comprende unas 1.222 páginas en papel de seda, encarnizadas con un extenso texto -- (todo en letras de tamaño minúsculo), además de toda una serie de -- diagramas e índices. Está escrito en un castellano denso y elíptico que es, muchas veces, también elocuente y elegante. Admitido el he-- cho de la pesadez formidable y a veces fastidiosa de sus *argumentos* tan contenciosos o litigiosos (debidos a su formación de abogado sin duda), características estilísticas que están acopladas a las lobrequeces enroscadas en un estilo en prosa que es derivado del idioma - neo-latín, iel resultado es un mareado estilístico que es muy pareci-- do al mío! Por eso es poco sorprendente que el libro de Palomino sea uno de aquellos que están citados a menudo, pero pocas veces leído.

Si hoy alguien hubiera leído algo del Museo Pictórico y escala Optica, este fenómeno será debido a la importancia innegable de la - penúltima parte del segundo volumen: El Parnaso español pintoresco - laureado, que salió en 1724. Se describe El Parnaso a sí mismo como una colección de *las vidas de los pintores y estatuarios eminentes - españoles, que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación: y de aquellos extranjeros ilustres, que han concurrido en estas provin-- cias, y las han enriquecido con sus eminentes obras; graduados según la serie de el tiempo, en que cada uno floreció: para eternizar la - memoria, que tan justamente se vincularon en la posteridad tan súbli-- mes, y remontados espíritus*. En fin, la conclusión del Museo, la segunda mitad del segundo tomo publicado en 1724, es imprescindible, - siendo una compilación de hechos y opiniones, que es indispensable - para todo estudio sobre el arte español renacentista y barroco.

Además, se reconocerá fácilmente que el Parnaso es un trabajo - histórico que tuvo como modelo el género de las muy parecidas *Vidas de los artistas* que florecieron durante el Renacimiento, tales como la compilación hecha por el flamenco Karel van Mander, o sea el Het Schilderboek de 1604, y como candidato más obvio, la célebre histo-- ria de Giorgio Vasari, Le Vite dei più eccellenti Architetti, Pittori

et scultori italiani, publicado por vez primera en 1550, con una versión aumentada que salió en 1564. Debido a su parentesco genérico, el trabajo de Palomino representa para el estudiante de arte español lo que representaría un van Mander y un Vasari para los historiadores del arte neerlandés e italiano. Y esta valoración de Palomino como historiador sui generis fue concretada prontamente, como se ve -- por lo escrito por don Juan Agustín Ceán Bermúdez en 1800 (Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España):

Quando tratamos de averiguar los hechos de nuestros artistas, ninguno es mas acreedor a estas indagaciones, que don Antonio Palomino, - por el cuidado que puso en recoger, qual otro Vasari, los de sus predecesores en la pintura.

Como quiera que sea, y este me parece un punto facilísimo de olvidar, es necesario saber algo de la construcción total de la obra, es decir, del contenido didáctico y de la composición graduada de -- las dos partes que preceden al Parnaso, para enterarse de su intención verdadera y del papel que juega el Parnaso situado al final de la extensión de la totalidad del Museo. *Las vidas de los artistas* -- compuestas por Palomino pueden considerarse (desde mi punto de vista) como un tipo de "Apéndice", un accesorio de un cuerpo mayor de -- cierta complejidad formidable, y por eso la función verdadera del -- Parnaso es la de servir como otro *vehículo didáctico*, pues está compuesto de varios *ejemplos concretos*, siendo éstos los mismos artistas que encarnan los principios y las prácticas profesionales, para la explicación de los cuales Palomino hizo esfuerzos inmensos en sus libros y capítulos anteriores al Parnaso. Si hubo para Palomino un sólo artista que fuese el colmo representativo de dichos principios teóricos y modos del practicar profesional, ese fue D. Diego de -- Velázquez y Silva, el paragonado en carne viva. De eso hoy no cabe duda.

Sin embargo, a mi parecer particular y perverso, la parte más -- singular e importante de toda esta enciclopedia de las artes visuales --claro, con la única excepción del Parnaso-- estaría representada por las descripciones detalladas de las obras del mismo Palomino, -- pues dichas descripciones y comentarios --llamadas sus *Ideas*-- representaron la concretización y la síntesis de aquellas teorías y prácticas de que este autor estuvo tan enamorado, y que él expuso con -- tanta seriedad y hasta entusiasmo. Así que, si Vds. me permiten un -- juego de palabras grosero y prosaico sobre la frase latina *Ut pictura Poësis*, que quiere decir *tanto en la pintura como en la poesía*, el resultado sería *tanto en Palomino como en Vasari*, idea que nos -- proporciona la nueva frase hecha: *Ut Palominis Vasaris*.

En fin, resulta que las elucubraciones de las *Ideas* de Palomino

son tan imprescindibles para el entendimiento del *Vasari español* como el conocimiento del tratado vasariano llamado los Ragionamenti... sopra le invenzione... dipinte in Firenze es para un entendimiento global del Vasari italiano el llamado *padre de la historia del arte*. Antes de volver a este asunto, tenemos que echar un vistazo a la totalidad de la obra capital de Palomino.

En su esencia es el Museo Pictórico una verdadera *enciclopedia* de la pintura, pues la abarca en todos sus aspectos. Las grandes ambiciones pedagógicas del autor fueron enunciadas plenamente en el título del tomo segundo de su Museo Práctica de la Pintura, en que se trata de el Modo de Pintar a el Olio, Temple, y Fresco, con la resolución de todas las dudas, que en su manipulación pueden ocurrir. Y de la Perspectiva común, la de Techos, Angulos, Teatros y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección, y documentos para las Ideas o Assumptos de las Obras, de que se ponen algunos exemplares. Además, es predicado este manual de la pintura -con la resolución de todas las dudas- sobre un curriculum cíclico y graduado, así que se llama a sí mismo una *escala óptica*. El primer tomo -*La Théorica*- está dividido en tres partes, o sea: 1º *El aficionado*; 2º *El Curioso*; 3º *El diligente*. Dichos tres grados iniciativos corresponden a la etapa no-profesional, o superficial, que es la del novicio. El segundo libro -*La Práctica*- trata del despertar de un interés profesional, y comprende seis grados, o niveles superiores a los tres anteriores, todos sirviendo ahora para conducir al artista-novicio a la verdadera maestría de la Pintura. Los cinco niveles restantes que se encuentran en el tomo segundo son: 4º *El Principiante (el primer grado de los pintores)*; 5º *El Copiante*; 6º *El aprovechado*; 7º *El Inventor*; 8º *El Práctico*; 9º *El Perfecto (sexto y último grado de los pintores)*. De esta manera didáctica resulta una división en nueve etapas, o pasos hacia lo sublime del arte, siendo esta una división formal que, como sospechó Menéndez y Pelayo, pudo tener por modelo formal Las Historias de Herodoto.

El primer libro del tomo primero, *Théorica de la pintura -El aficionado*, trata de los orígenes religiosos de la pintura y de sus profesores primordiales, o, según dice Palomino, *sus primeros inventores*. Aquí se analiza la composición pictórica, llamada la *metafísica y física* por este autor, y concluye con un capítulo sobre *La Composición integral de la pintura*. En el primer libro también se hace mención de unos *argumentos históricos, metafísicos e iconológicos*, -más cuatro *metáforas*, que son respectivamente, las *naturales, morales, vultuosas e instrumentales*. Este capítulo, el séptimo del *Aficionado*, también nos ofrece una bella definición barroca de los términos entonces de uso, que son *emblemas, jeroglíficos y empresas*. Dicho trío de definiciones me resulta de gran interés, dado el carác-

ter de mis propias investigaciones actuales sobre la iconografía. Hé las aquí en las propias palabras de don Antonio. Empezamos con su comentario sobre el *argumento iconológico*, donde aprendemos (al contrario de lo dicho por el gran maestro fallecido del *Kunstwissenschaft* y formulador de los estudios iconológicos actuales, Erwin Panofsky) que la *Metáfora iconológica*, según Palomino, es:

Aquella que, mediante una figura humana, representa algún sujeto abstracto, o invisible. Como las Virtudes, los Vicios, las Ciencias, -- las Artes, el Día, la Noche, que no siendo figuras, física y realmente, las representa, como si lo fuesen; para cuya expresión se sirve de las otras metáforas; como la grulla, para la Vigilancia; el avestruz, para la Gula; la espada, para la Justicia; la oliva, para la Misericordia; sin olvidar la expresión de afectos, la propiedad de los colores; y todos los demás signos expresivos de aquel concepto, doctrinal, fatídico, o ridículo, que se intenta demostrar.

En cambio, Palomino define *el Emblema* en la manera siguiente: *Las especies del argumento metafórico, que se ofrecen en la Pintura, y rigurosamente pertenecen a los humanistas son: emblema, jeroglífico y empresa. Supongo, si el pintor fuere humanista, no habrá menester mendigar de otros ingenios. Es, pues, el emblema, una metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas, ideales, o fabulosas, o de otra ingeniosa y erudita representación, con mote, o poema, claro, ingenioso y agudo. De este linaje de erudición se usa mucho en galerías de príncipes y señores, para ilustrar las bóvedas y frisos, haciendo elección, según lo pide el instituto de la pieza, a discreción del ingenio*

Ahora llegamos al *Jeroglífico*, que es según Palomino: *Una metáfora, que incluye algún concepto doctrinal mediante un símbolo, instrumento sin figura humana, con mote latino de autor clásico, y versión poética en idioma vulgar. De estos se usa en funerales de héroes y grandes capitanes; y en coronaciones de príncipes, entradas de reina y otras funciones semejantes; y asimismo en fiestas solemnnes del Santísimo y de la Purísima Concepción, canonizaciones de santos y otras festividades; en que se aplican figuras, y símbolos de la Escritura Sagrada y otros conceptos teológicos, arcanos y misteriosos.*

Según la define Palomino, la *Empresa* es otra: *Metáfora significativa de un concepto particular y heroico, por medio de figura y propiedad peregrina, ayudada de un mote agudo, equívoco y de poeta clásico. De estas se usa en los escudos, cimeros, insignias, armas y estandartes, sin versión vulgar; porque su concepto ha de ser más oculto, enigmático, y sin figura humana.*

Ahora llega don Antonio a sus conclusiones tocantes a los meca-

nismos distintos de dichas tres categorías de simbolismo barroco: De estos tres linajes de argumento, el primero, que es el emblema, - tiene mas latitud en el tema, figura, e inscripción; en la universalidad de sus documentos; en la libre elección de figuras, y ornato - del epigrama propio. El jeroglífico, es algo mas limitado; porque su documento no es general, ni admite figura humana, ni poema latino: y mucho mas limitada es la empresa; pues el primor del mote, ha de ser la aplicación, no la invención, con el sentido ambiguo, enigmático, y escondido; que explique el concepto, como que lo encubra; como que lo explica. Fue eminente en los emblemas Andrés Alciato; en los jeroglíficos Pierio Valeriano y en las empresas Paulo Jovio en las militares y amorosas; en las heroicas, y modernas Claudio Paradino, y Gabriel Simeon; en las políticas don Diego de Saavedra; y en las sagradas el padre Francisco Núñez de Cepeda, de la Compañía de Jesús (...). Este linaje de argumentos sólo es para ingenios elevados: por eso -- los antiguos, en las puertas de los templos, solían colocar la imagen de la Esfinge enigmática en sus problemas, y en su figura; por - demostrar (como interpreta Plutarco) que la divina sabiduría se manifiesta a los sabios, por medio de símbolos y escondidos enigmas: y así, este género de lenguaje no es concedido a los ignorantes, que - aún guiados de alguna luz, vienen a quedarse a obscuras (...). Y como dijo Cristo Señor Nuestro a sus apóstoles: "A vosotros es concedida la inteligencia de los misterios del Reino de Dios; a los demás en - parábolas, que viéndolas, no las vean, y oyéndolas, no las entiendan"

Ahora Palomino intenta subrayar la importancia transcendental - del empleo de dichos mecanismos de simbología, puesto que: Bien se deja entender la gravedad del empeño en esta sola parte de - la Pintura, en que ningún linaje de erudición parece estar de más; pues abraza toda la extensión de la historia divina y humana; gran - parte de la filosofía natural; de la sagrada teología en los miste-- rios de la fe y los sacramentos, que cada día se expresan con artifi-- ciosos símbolos y metáforas sagradas; de la retórica en la expresión de afectos; de la fisonomía en la indicación de las complexiones, y genios; de la etnología en la demostración de las costumbres; de la característica en la propiedad de las perturbaciones; de la poesía - en la formación de conceptos y sutilezas simbólicas; de la mitología en la noticia de las fábulas, y de los dioses de la gentilidad; y úl-- timamente, de la jurisprudencia en la noticia de las cosas divinas y humanas, guardando a cada uno el derecho que le compete, segun la -- proporción de su esfera: no parece hay capacidad en la vida humana para tan universal comprensión!. Pero es menester advertir, que la - Pintura, en todas estas artes y ciencias, y las que adelante se toca-- rán; sin hacer asunto particular de cada una; se compone artificiosa

mente de todas; y así, a el pintor, sin empeñarse en saberlas, baste ríale el no ignorarlas; de suerte, que el punto, que se le ofreciese descubrir, sepa, donde lo puede hallar; para cuya expedición se pondrán algunos medios en su lugar.

La tesis subyacente que se ve claramente en todo esto es que la Pintura, en su contenido (que sí que es su propósito primordial), -- debe basarse en los medios *iconológicos* señalados por Palomino. Aunque, como dijo este autor, *este género de lenguaje* (simbólico) *no es concedido a los ignorantes*, sin él no habrá pintura alguna elevada. En fin, como afirma Palomino, dicha Pintura *sabia* abraza a todos los géneros, siendo así imprescindible para todo pintor que quiere considerarse profesor de un *Arte Liberal*. Sobre esta base de *argumentos - y metáforas iconológicas* Palomino construye su tesis de aplicación universal, y ésta aparece en el segundo libro, *El Curioso*, que argue que la Pintura es un arte noble y liberal y -por eso- y siendo de origen divino, es claramente superior a las artes llamadas por él *mechanicas*. Seguramente que Vds., que han oído de la lucha heroica - de los pintores del Siglo de Oro, quienes intentaron llamarse *artistas liberales* (y más destacado entre todos ellos fue nuestro don Diego de Velázquez), pueden apreciar la importancia histórica de esta -- distinción entre las artes mecánicas y liberales. Además, se darán cuenta de que en la época en que escribía Palomino ¡Todavía no se había resuelto el asunto!.

En cambio, el tercer libro *El Diligente*, tiene por subtítulo *La Teórica de la Pintura*, y esto trata de problemas estrechamente de carácter práctico, incluidos entre ellos la geometría o la perspectiva, el escorzo y la anatomía, el tratamiento de la luz y de las sombras y el colorido. Aquí se encuentran unos cuantos diagramas que tienen un aspecto muy esotérico -salvo si el lector es pintor de carrera (tal como lo soy yo)-. Pero estas imágenes curiosas no representan nada más que la *proyección* de los objetos sólidos y sus sombras y luces, y basta decir que las explicaciones confeccionadas por Palomino en las cien páginas que acompañan dichos grabados son de un inmenso aburrimiento para el lego, a quien no vale la pena repetirse las en todos sus minutiae. En cambio, sí que vale la pena citar al propio Palomino cuando hizo hincapié en su mayor propósito, que era nada menos que elevar el prestigio de la misma Pintura por tratarla como si fuera otra rama del gran árbol de las Ciencias puesto que: *Son todas las ciencias matemáticas... que califica(n) la Pintura, no sólo arte liberal, sino ciencia demostrativa que es lo sublime de las ciencias, pues por la demostración se constituyen tales. Y así traté de escribir metódicamente de esta facultad, sentando sus principios y fundamentos radicales, y deduciendo de ello sus conclusiones*



infalibles como hijas de las demostraciones matemáticas y filosóficas.

Además, como ya hemos visto, en gran detalle también trata de las técnicas o medios de los pintores, incluso la pintura al óleo, temple o fresco y varias más. Ahora, llegamos a la última parte de *La Práctica de la Pintura*, que es la que más me interesa a mí, y que tiene por título *El Perfecto*. Aquí se encuentran las explicaciones iconográficas, bien descritas y detalladas, de lo que Palomino llamó sus *Ideas*, que son descripciones de once de sus encargos comisionados, desde un arco triunfal, que él diseñó en 1690, hasta su pintura mural en la cúpula de la Cartuja de Santa María de El Paular, obra que el viejo autor-artista realizó en 1723.

Como debe reconocer todo historiador de arte (aunque hasta ahora no lo habían visto!), lo sorprendente en las descripciones de sus once *Ideas* es el hecho de que este docto autor-artista se ha esmerado en anotarlas, o sea que: EL CITA SUS FUENTES PUBLICADAS EN UNOS CUANTOS APUNTES --ITAL COMO SI FUERA EL MISMO UN INVESTIGADOR CIENTIFICO ACTUAL!. Como veremos, en la mayoría de los casos dichas citas fueron sacadas de los manuales o diccionarios de iconografía simbólica más famosos o populares (que en aquella época quería decir la misma cosa) y dichos libros fueron casi todos productos de la época manierista del siglo XVI.

En primer lugar, se destacan las citas sacadas de la famosa *Iconología, ovvero Descrittione d'Imagini delle Virtù, Viti, Affetti, Passioni humane, Corpi celesti, Mondo e sue parti, Opera di Cesare RIPA*, que salió por primera vez en 1593, y repetidas veces -- después. Otra enciclopedia iconográfica que se cita a menudo es la *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris, commentarii Joannis VALERIANI Bolzani*; el libro de Valeriano -- fue publicado desde 1556. Un análisis comparativo que hice con ediciones posteriores, demuestra que Palomino fue absolutamente fiel a la letra de sus fuentes *iconológicas* citadas.

Cosa bien sorprendente e insólita es ésta: a mi parecer, y habiendo yo intentado desde hace mucho tiempo averiguar casos paralelos, es Palomino el único artista-autor que ha señalado sus fuentes con tanta atención. Aunque es bien obvio que solían los artistas de la época barroca emplear tales manuales como asunto rutinario, por mi parte yo no conozco a ningún otro artista que haya citado en manera tan patente sus instrumentos de instrucción simbólica. Resulta que, quizá por primera vez en toda la historia del arte, nos encontramos ante el caso probado de un artista-autor que quería proporcionarnos las fuentes exactas para su *cosa mentale*, como decían los manieristas italianos. Dado que es punto fácil de examinar, nos basta con --

leer una sola descripción que hizo Palomino, y ésta es su *Idea para la pintura de la bóveda de la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados, de la Ciudad Valencia, ejecutada por el Autor, Año de 1701*, erigida al lado de la Catedral metropolitana (Figs. 3 a 11). Como ha señalado Emilio Olmos, autor del más amplio estudio sobre Palomino - (que salió en 1966), dicha iglesia era el primer templo construido con mentalidad barroca en Valencia, y este barroquismo arquitectónico se destaca aún en su planta (Fig. 12). Otro factor interesante de este proyecto palominesco es el hecho de que aún se conserva la memoria (o *Idea*) que formuló nuestro genial pintor-autor y cuyo autógrafo puede encontrarse hoy depositado en el Real Colegio del Corpus -- Christi de la capital valenciana. Además, afortunadamente también se ha conservado el boceto que hizo Palomino como complemento de su -- *Idea* (Fig. 13). El asombroso triunfo artístico que representa este -- bello conjunto parietal (fig. 3) fue celebrado por Gaya Nuño diciendo:

El gran Palomino, cargado de lógica, desarrolla una serie de -- composiciones anulares y concéntricas, más oscuras de color según se van alejando del centro, con lo que este queda realmente perforado de claridad, así como agudizaba su verdadera altura... La forma elíptica daba ya resuelta la composición, demandando tres anillos concéntricos de criaturas en gloria. Lo acostumbrado de esta decoración en otras cúpulas ovaladas, frecuentes en el barroco, hacía fácil la -- idea, pero no tanto como para presentar peligro de excesiva geometrización. Nuestro Palomino supo eludirlo. Por una parte, descentrado -- el grupo de la Virgen arrodillada ante la Trinidad, grupo que es un pleno acierto; ...por otra parte, haciendo discontinua a la cornisa, rompiéndola con nubes de gloria, con articulación de ornatos barroquisimos, y con la inclusión de grandes cartelas, dos en cada lado -- mayor, sobre las que quedan figuradas hermosas encarnaciones femeninas de la Salud, el Refugio, el Consuelo y el Auxilio, todo ello alusivo a las titulaciones de la Virgen. Esta cúpula de los Desamparados, abunda, en no menor proporción que la de los Santos Juanes, en abrumadora variedad de escorzos y posturas, muchos de ellos verdaderamente sorprendentes e inéditos. (Figs. 8, 5, 6 y 7).

Sin embargo, antes de que nos metiéramos en el mismo texto de -- la *Idea* tan pintoresco e iconológico del proyecto de los Desamparados realizado por Palomino, primero, he de mencionar algunos de los otros casos paralelos que conozco y que pueden parecer tener parentesco con ciertas descripciones iconológicas del genial teórico español. Pero he de subrayar que son realmente paralelos, no equivalentes exactos a lo escrito por nuestro pintor-autor cordobés. En primer lugar, tenemos las explicaciones iconográficas dadas por Vasari en su *Ragionamenti*, en el cual el autor-pintor italiano describió --

las pinturas que fueron hechas por él en el Palazzo Vecchio en Flo--
rencia. En este caso, la distinción es que Vasari no citó ninguna de
sus fuentes ya publicadas y, además, como es típico de artistas de -
esta inclinación, hizo un esfuerzo evidente para ocultar sus fuentes
literarias. Sin embargo, y como señaló Jean Seznec hace cuarenta --
años, el programa iconográfico de Vasari fue derivado del libro de
Vicenzo Cartari, Imagini degli dei degli antichi (Venecia 1556, pri-
mera edición).

En segundo lugar tenemos otro ejemplo de un programa iconográfi-
co escrito en el caso paralelo de las decoraciones pintadas por Tad-
deo Zuccaro en el Palazzo Farnese en Caprarola, cuyo autor fue el hu-
manista Anibale Caro. Tampoco citó Caro sus fuentes, aunque actual-
mente sabemos, gracias otra vez a Seznec, que los verdaderos *autores*
de este programa fueron Ripa, Valeriano, Cartari y Andrea Alciato,
quien compuso el primero y famosísimo *Libro de Emblemas*. Es diverti-
do señalar el hecho de que Caro concluyera sus instrucciones al pin-
tor Zuccaro, diciéndole a éste que Restano gli ornamenti; e questi -
si lasciamo all'invenzione del pittore, que quiere decir: *Ya quedan
sólo los ornamentos, y éstos se dejarán a la invención del mismo --
pintor. ¡Pobrecito, a lo mejor, un analfabeto!*

Para el tercer caso tenemos el hecho de una referencia hecha de
paso a un *conocimiento común* de tales figuras alegóricas que se ha-
lló en otro juego de instrucciones iconográficas, siendo éste un es-
crito que fue dictado a Giorgio Vasari por Cósimo Bartoli. Este dio
a su pintor las representaciones alegóricas para las figuras de *La -
Prudencia* y de *Buena Fortuna*, ambas conforme a la manera típica, y,
llegando a indicar cómo ha de representar la figura de *La Fama*, Bar-
toli entonces agregó: La sapete, fatta da voi mille volte. ¡Ya lo sa-
bes, siendo hecha por tí las mil veces!

En el cuarto caso tenemos a Pedro Pablo Rubens, quien escribió
una carta a su buen amigo Sustermans en la cual dio una descripción
minuciosa de su alegoría pintada Los Horrores de la Guerra, un cua-
dro de gran tamaño que se encuentra actualmente en el Palacio Pitti
en Florencia. Aunque la imagería descrita es muy a lo Ripa, que --
quiere decir que fue derivado probablemente de la Iconología -la --
obra escrita que fue entonces reconocida universalmente como el fons
et origio de toda representación alegórica en el período en cuestión-
no obstante no se molestó el famoso flamenco en indicar el hecho de
que fueron *prestadas* sus figuras alegóricas. Nuestra suposición fi-
nal es que tales préstamos fueron *cosa sabida*. En fin: ¿Quién va a -
citar a un diccionario común, que tenía a mano, para revelar a su pú-
blico atónito de dónde precisamente él, el mago del arte, *robó* una -
palabra culta cualquiera?

En el quinto caso, tenemos un ejemplo harto distinto e, incluso, raro. Se trata de un curioso grupo de paráfrasis -inscritos sin citas ni admisión alguna!- que fueron hurtados de la Iconología. Estos pillajes textuales se ven en las inscripciones talladas que acompañan a las figuras fantásticas talladas en madera por Francesco Pianta, cuyas rarezas plásticas pueden verse hoy en la Scuola di San Rocco en Venecia. Mientras que estas figuras (fechadas en los años ochenta del siglo XVII) están basadas claramente en las figuras alegóricas encontradas en el texto y en los grabados de Ripa, en muchos casos el perverso Pianta ha retorcido o ha invertido el sentido original de sus modelos, todo esto según su capricho grotesco.

Bueno, prescindiremos de los ejemplos sexto, séptimo, octavo, y etc., dado que los casos notorios de las citas iconográficas -- no-citadas pueden darse ad nauseum... salvo en el caso único de Palomino, un tipo que tenía un enorme respeto para sus autoridades, siendo éste el rasgo psicológico que precisamente le hace a este autor-artista el unicum en la historia del arte universal. Ahora podemos preguntarnos, ¿Qué le impulsó a cometer tal acto de honestidad tan singular?. La respuesta, creo yo, es que él fue, sobre todo, un maestro de la enseñanza práctica y, a su modo de ver, ¿Qué cosa sería -- más práctica para sus alumnos (evidentemente muy bobos) que un libro detallado que les indicara el por qué y entonces exactamente el dónde?. En fin, el Museo Pictórico instruye al novicio en el por qué es preferible la Pintura Elevada, que quiere decir nada más que, como ya hemos visto, un arte iconológico con firme base textual. Tomando el papel didáctico de Palomino, empujaremos a nuestro torpe alumno joven hacia este dónde, que es precisamente a donde debe ir todo estudiante de la prestigiosa Pintura para buscar -que quiere decir hurtar- todo lo necesario para poder vestirse con el ropaje del pintor sabio. El razonamiento fundamental es simplemente así: en aquella época el libro, tanto como el pincel, era instrumento esencial de todo arte liberal.

Ahora puedo permitirme el lujo de lanzar otra observación. Me estoy preguntando quién sería el objeto-individuo de este complejo mecanismo que es el Museo de Palomino en su totalidad, predicado, como dijo Gaya Nuño, en un método graduado en la educación de su ideal discípulo. A mi parecer era este ideal discípulo de Palomino el mismo Dionisio Vidal, aquel joven pintor-alumno que se retrató al lado de su querido pintor-autor-maestro, don Antonio Palomino. (Fig. 2).

Bueno, ahora que Vds. están bien al corriente de mi argumento -- sobre la importancia de Palomino como escritor didáctico, ya no falta más que leer aquella Idea barroquísima y tan llena de metáforas y alegorías concebidas por Palomino en la cual se describe su magnífi-

co esfuerzo realizado en Valencia en la Basílica de los Desamparados hace ya casi tres siglos. (Completo los apuntes del mismo Palomino, con unas referencias exactas a sus fuentes en Ripa o Valeriano). El texto íntegro de la *Idea* de los Desamparados se lee así:

I.- Pintura de la bóveda (el Trono y la Trinidad)

Habiendo de ser la pintura de dicha bóveda un panegírico mudo de las glorias, excelencias, y prerrogativas de esta Soberana Señora, y especialmente de aquellas, que esta Soberana Señora, y especialmente de aquellas, que más se adaptaren a el glorioso timbre de Protectora de los Desamparados, que es el tema, a que principalmente ha de dirigirse la retórica silenciosa de esta oración delineada: se pondrá en la parte superior a el retablo y más directa a la vista, un hermoso trono de nubes y ángeles, donde esté presidiendo la Trinidad Santísima, ante cuyo Supremo Consistorio, y hacia la diestra del Hijo de -- Dios (según aquel verso: *Astitit Regina a dextris tuis, &c.*) se colocará esta Soberana Reina con real corona, y con la vestidura bordada de oro (in Vestitu de Aurato) sin que le falte el acompañamiento hermoso de las vírgenes: (*Adducentur Regi virginis post eam*). Y para expresar al atributo de Protectora de los Desamparados, estará en acto de interceder por ellos a su Hijo Sacratísimo, que con grato semblante la tenderá, complacido de su ruego: (*Sola sine exemplo placuisti Domino Nostro Iesu Christo*) y tendrá por insignia de su glorioso renombre el ramo de azucenas en la mano, en demostración de señalar, para asunto de su deprecación hacia los pobres desamparados de este miserable mundo: coadyuvando este mismo intento los dos inocenticos debajo de su manto, o de las alas de esta cándida paloma: *Veni Columba mea, &c. Sub umbra alarum tuarum protego me. Acompañarán lo restante del casco superior de la bóveda el coro de los sagrados apóstoles, los más inmediatos a el Trono: (Sedebitis super sedes duodecim, indicates, &c.) Continuarán los profetas, patriarcas, mártires y confesores, en que tendrán su debido lugar los santos valencianos, como los más interesados en esta soberana prenda: interpolándose varias tropas de ángeles en diferentes coros de música; demuestrando al mismo tiempo esta celestial comitiva los gloriosos timbres de ser esta Señora Reina de los ángeles, de los apóstoles, profetas, patriarcas, vírgenes, mártires, confesores, y de todos los bienaventurados, que todo conduce al intento, pues esfuerza nuestra confianza, cuando acredita la protección, en excelencia de quien la practica.*

II.- Disposición y ornato de las ventanas

En el recinto inferior de las ventanas, respecto de haberse tapado las tres, que estaban más directas a la vista sobre el retablo (así porque dejen la superficie más libre para la ejecución del trono referido, que es el objeto principal del asunto) como porque al mirarle no deslumbrasen la vista con lo destemplado de sus Luces: (*Excellens, sensible laedit sensum*) quedan cinco ventanas en lo restante de la bóveda, las cuales se adornarán con sus jambas, dinteles y -- frontis, y otros ornatos, que más convengan a su mejor simetría; terminándolas contra el ambiente de la Gloria, y ligándolas con una balaustrada, que en forma de porción de círculo caminará de una a otra en cuyos intermedios (respecto de ser cuatro los que quedan libres -- entre las cinco ventanas) se podrán cuatro figuras morales, demostrativas de cuatro excelencias, de las que la Iglesia canta a esta Soberana Señora, las más concernientes a el titular de Abogada; y Auxilio de los Desamparados, que son: *Salus Infirmorum, Refugium Peccatorum, Consolatrix Afflictorum, Auxilium Christianorum.*

III. La Salud

La primera (figura), que es la Salud de los Enfermos, se representará en una hermosa matrona, sentada gravemente sobre una repisa con un vaso en la mano derecha, (1) y en la siniestra un bastón nudoso, -- con una sierpe enroscada en él; y al lado derecho tendrá junto a sí

una cigüeña, con un ramo de orégano.

El estar sentada, demuestra el reposo y descanso, que recibe el paciente con el beneficio de la salud. El vaso en la mano, demuestra las bñdas medicinales, en virtud de las cuales, se adquiere este beneficio (2) de la salud espiritual y etemporal de los que cordialmente la invocan en sus dolencias. El bastón nudoso representa los días críticos de las enfermedades; y la sierpe es símbolo de la salud, porque todos los años se rejuvenece, mudándose la piel; y es animal tan ciudadoso de la vida, además de ser muy sano, y bueno para muchas medicinas; (3) que escriben varios autores, que por su natural instinto halla una hierba efficacísima, para corroborar la vista; y otra para restituirse la vida, sun después de muerta; icosa increíble aun con el subsidio de tan graves autores! Y en las sagradas letras vemos, que Dios le ordenó a Moisés, que fabricase la serpiente de metal, puesta sobre el madero, con cuya vista recibíanla salud -- los que se hallaban heridos de la ponzoña mortífera.

Y últimamente la cigüeña (4) es símbolo de la Salud, y de la Medicina; porque además de que por instinto natural busca el orégano para curarse, especialmente cuando se siente herida de las serpientes, -- con quienes tiene continua batalla; (5) con la largueza de su pico, y cuello se administran la medicina conveniente a su salud, para aligerarse el estómago: de donde tomaron clister. (6) Y además de esto, el orégano ahuyenta las serpientes, y malas sabandijas, y es antídoto contra su ponzoña; y así también la tortuga la busca, cuando siente haber comido alguna víbora, para librarse del efecto de su veneno (7).

Debajo de esta figura se pondrá una tarjeta, de proporción capaz, para fingir grabada en su casco una historieja de medio relieve de algún milagro de esta Soberana Señora, concerniente a esta prerrogativa; y en el remate de la tarjeta este lema: Salus.

IV. Refugio.

La segunda, que es el Refugio de los Pecadores, se representará en un hermoso mancebo, armado, de gallardo espíritu, y gracioso aspecto, ael lado derecho tendrá un altar a lo antiguo, y sobre él pondrá la mano derecha, empuñando una espada desnuda; y en la mano siniestra tendrá un escudo, en cuyo campo estará grabada un áncora, y un delphin, enroscado en ella.

El mancebo armado, demuestra estar dispuesto a todo trance, para defender, y amparar al que se acoge a su protección; y castigar a el que osado profanare el altar; (7b) que era entre los antiguos el último refugio de aquellos, que de otro modo no podían librarse de la ira de su enemigo; pues si alguno se refugiaba en él, ninguno había tan intrépido, que profanase aquel sagrado lugar, cediendo siempre a la religión la ira. Y por eso Virgilio introduciendo a Priamo en el último riesgo de su vida, sin esperanza humana de defensa, finge a Hécuba, exhortándola, que se acogiese al altar, para asegurar su vida con el respecto de la religión (8).

El ancora grabada en el escudo, es también símbolo del refugio: (9) Quod si sola Anchora, manu praetenta, figuraretur, refugium indicabat, como previniendo el resguardo, en prenuncio de alguna tempestad. El delphin, era tenido entre los antiguos en gran veneración, por la experiencia de haber socorrido a muchos, en sus naufragios; como a Arión, Anfión, Tarás, Palemón, Falanto, Telémaco y otros muchos; de suerte, que entre ellos se tenía por delito el pescarlo, comerlo, o hacerle la menor ofensa (10).

Tendrá asimismo debajo de su repida un tarjetón, para grabar en su peto otro milagro de esta sagrada imagen, con alusión a esta prerrogativa; y en la parte superior de él este lema: Refugium.

V. El Consuelo

Síguese la tercera, que es el Consuelo de los Afligidos: (Consolatrix Afflictorum) la cual se figurará en una hermosa matrona, corona da de flores, halagando con afecto enternecido a un chiquelo, y el corazón ardiendo manifiesto en el pecho, y con la mano derecha señalando a esta Soberana Señora.

Pónese en edad de matrona, porque para consolar a un afligido, se necesita especial discreción, y prudencia; (11) y en esta edad es más connatural, que en otra, especialmente en el sexo femenino, que es más flexible, y devoto, singularmente para enternecerse en cualquier aflicción, la cual es medicina muy poderosa para consolar al triste, pues si la mente del que consuela está poseída de diferente afecto, que el que llega afligido nunca logrará el fin que solicita; y así es necesario llorar con los que lloran, (12) para que unidos los dos afectos, se transforme sin repugnancia la pena, en la impresión, que solicita el consuelo (13).

Pónese su cabeza sobre la del chicuelo afligido: porque así como el hierro para unirse con otro, no sólo es menester que ambos se caldeen, sino que necesitan de llegarse uno a otro, para que con los golpes del martillo llegue a fraguarse la unión: así el que ha de atraer al afligido al dictamen de su consuelo, no sólo ha de caldearse en la fragua de la caridad, revistiéndose del dolor del que padece; sino que ha de unirse a él (esto es, hacerse de su parte) para que logre con los golpes de la prudente persuasión, convertir el desconsuelo en gustosa tranquilidad.

Está coronada de flores por el atractivo que tienen así por su hermosura, como por su fragancia: (14) cuyas calidades ha de tener el consolador, no sólo en la hermosura atractiva de sus afectos, sino en la dulce fragancia de sus palabras.

Descubre en el pecho su corazón con la flamma de la Caridad, (15) para demostrar, que del incendio de esta soberana virtud, procede el piadoso afecto del consuelo, mirando siempre como objeto primario de esta operación a Dios: así como la llama, que siempre se encamina a lo alto, sin degenerar de su propensión nativa.

Y últimamente está con la mano derecha señalando a esta Soberana Señora, para demostrar (16) la fuente perenne, de donde dimana todo nuestro remedio y consolación.

Pondráse debajo de esta figura su tarjeta, o medallón, grabado en su casco algún milagro de esta Soberana Reina, que tenga alusión a la presente prerrogativa, y en el remate se pondrá este lema: Solatum.

VI. Auxilio.

Concluye la cuarta de estas figuras ideales, que es el Auxilio de los Pecadores; Auxilium Peccatorum, la cual representará un hermoso mancebo, armado, y con alas, puesta la mano siniestra sobre un escudo, donde estaría grabado un navío en alta mar, hinchado el velamen, demostrando ser impelido del viento en popa, y en la mano derecha tendrá un nido de golondrinas.

Píntase mancebo, y con alas, para dar a entender la celeridad con que acude a auxiliar a los que lo necesitan; como lo dice Ovidio: Ad opem brevis hora ferenda est; (17) y pónese armado, porque el efecto del auxilio, no sólo es ayudar al beneficio propio, sino defender del daño ajeno.

El escudo es claro indicio de la defensa, y la nave en alta mar con el viento en popa, demuestra el efecto del auxilio, por cuyo medio somos inspirados, y conducidos al puerto de la seguridad, por medio de la protección de esta Soberana Señora; a cuyo intento parece haber dicho el poeta: Ad te confugio, suplex tua numina posco (18).

El nido de los polluelos de golondrinas, chillando (según Jenofonte, y otros autores) era entre los antiguos jeroglífico de la imploración del auxilio en los pueblos, demostrando el nido la patria; los moradores, los polluelos; y el clamor, la imploración del auxilio (19) de donde viene lo que dice Ezequias en su cántico: Sigut Pullus Idundinis, sic clamabo; (20) y es muy del caso este símbolo, siendo todos los moradores de esta ilustrísima ciudad, y reino igualmente interesados en los auxilios, que por la intercesión de esta Soberana Señora nos dispensa la divina Bondad.

Pondráse últimamente debajo de esta figura su medalla, o tarjetón, con alguno de los muchos milagros de esta soberana imagen, que tenga alusión a este renombre; y en su remate se pondrá este lema: Auxilium

Estas figuras (respecto de suponerse solamente morales, o ideales) de bían ser de bronce, para distinguirse de las físicas, y reales, que constituyen el ámbito de la Gloria; pero estando con bastante separación de las referidas en el recinto de las ventanas, se pueden hacer de colorido, para mayor hermosura y deleite de la obra.

VIII. Piedad y España.

Concluirán últimamente debajo del trono de la Virgen, sobre la cornisa, en los dos ángulos, que quedarán hasta las primeras ventanas, dos actos de los que más especialmente practican los congregantes - de este piadoso instituto. En primero, cuando inspirados del Cielo, por medio del repetido milagro de la inclinación de la azucena, que tiene en la mano soberana imagen, buscan algún desamparo; lo cual se demostrará conduciéndolos un ángel, que señala el sitio donde está, que es el medio, que tenemos, para demostrar las divinas inspiraciones; que de ordinario son sugeridas por medio de los espíritus angélicos, que están por le Altísimo destinados a nuestra custodia, (21) como ministros suyos.

En el otro ángulo concluirá el otro acto, en que habiéndole hallado, le recogen con piadosa decencia, poniéndole en las andas, para cuidar del sufragio de su alma, y del beneficio de su cuerpo.

En medio de estos dos actos estará una tarjeta, en cuyo casco se fin girá grabado un buitre en el nido con sus hijuelos. sañándose un muslo con el pico para su alimento, lo cual era entre los egipcios jero glífico de la piedad, que se emplea en los desamparados (22) no sólo por la innata penetración de su sentido para hallar los cadáveres, - aunque estén a la otra parte del mar (según afirma San Jerónimo) (23) sino más propiamente, porque en ciento y veinte días, que dura la crianza de sus polluelos, se niega al ordinario ejercicio de buscar alimento, por no dejarlos desamparados: ne pullos deserat, socorrión dose para esto de su misma sustancia, si no ocurre accidentalmente - otra cosa, de que prontamente se socorra, sin hacer falta a este cuidado. Así como los congregantes de este piadoso instituto, negándose a sus ordinarios ejercicios, por no dejar desamparados al que buscan, perseveran, a costa del propio sudor, y sustancia, hasta conseguir - el fin, a que les conduce tan piadoso celo. Y califica la elección - de esta empresa, el haber sido reputada esta ave entre los egipcios; y más especialmente en España (24) por símbolo sepulcral; que es el fin, a que en lo temporal se dirige la vigilancia de esta santa Congregación, pondrásele en su remate a esta medalla este lema: Desertorum protectio; y no desayuda al intento la naturaleza tan extraña -- del buitre, pues concibe sin ayuntamiento masculino, y así no hay -- másculo en su especie, cuya aplicación se deja a la discreta reflexión de los doctos.

Con todo lo cual quedará elogiada esta Soberana Reina como protectora de los desamparados en la piadosa continua deprección a su Sacratísimo Hijo, como Reina de los ángeles, apóstoles, profetas, vírgenes, confesores, etc. como Salud de los Enfermos, como Refugio de los Pecadores, como Consuelo de los Afligidos, y como Auxilio de los Católicos, para que todo linaje de conflicto asegure su remedio en la protección de esta Soberana Reina. Concluyendo el tema de esta oración visible, la descripción del instituto, que milita con superior ejemplo debajo del estandarte glorioso de esta celestial belona María Santísima de los Desamparados.

A cuyo mayor obsequio, estas primeras balbucientes líneas consagra humildemente rendido su más indigno, y obligado siervo (rubricado:)
D. Antonio Palomino y Velasco.

En conclusión, quiero señalar ahora una cosa rarísima por parte de Palomino: una omisión iconológica, la de su figura alegórica de la Piedad. Ahora podemos corregir la laguna de Palomino (como acabamos de leer, no dijo nada sobre dicha figura), pues claramente se trata de una figura derivada de la Iconología de Cesare Ripa: Pietà

(Figs. 14 y 15). Según el famoso alegorista italiano, aquí vemos un: *Giovane, di carnaggione bianca, di bello aspetto, con gl'occhi grossi, e con il naso aquilino, haverà l'ali alle spalle, sarà vestita di rosso, con una fiamma in cima del capo, si tenga la man sinistra sopra il cuore, e con la destra versi un Cornucopia, pieno di diverse cose utili alla vita humana.*

Dado eso también nos valdrá la pena citar lo dicho por Ripa (y que esta vez no lleva grabado) en lo que toca a la otra figura alegórica que tampoco mencionó Palomino: La Diligencia. (Fig. 6 a la derecha)

DILIGENZA

Donna vestita di rosso, che nella mano destra tenghi vno sperone, & nella sinistra un'horologio. Diligenza è vn desiderio efficace di far qualche cosa per vedern'il fine. L'horologio, & lo esperone mostrano i due effetti della diligenza, l'vn de'quali è il tempo avanzato, l'altro è lo stimolo, dal quale vengono in citati gl'altri a fare il medesimo, & perche il tempo è quello, che misura la diligenza, & lo sperone quello che la fa nascere, si dipinge detta figura con queste due cose.

Al final de esta aproximación a la *Idea* magistral que desarrolló Palomino para los Desamparados, podemos ahora añadir hasta una nueva perspectiva al significado global del ciclo pictórico del año de 1701 en Valencia. Con la ayuda oportuna de un esquema que preparé mostrando la colocación relativa de las seis Alegorías y las siete Puerta Tapadas Fingidas, se dará cuenta del otro programa subyacente en aquél descrito por Palomino. En esta gráfica ahora puede percibirse la imposición de una progresiva elevación del alma del creyente -desde un estado totalmente *pasivo* en la entrada del santuario (*Consuelo y Refugio*), hasta un estado *activo* ante el altar (*Diligencia y Piedad*), desde donde se contempla *La Santísima Trinidad y La Virgen*, situados abajo de la zona luminosa de *La Gloria*. Además, como quedará patente, todas estas *Alegorías* se radican (o se derivan) espiritualmente de la misma *Gloria* pintada por Palomino. En fin, todo eso resulta perfectamente conforme a los otros y numerosos ejemplos de paralelos *Itinerarios del alma de Dios* que fueron estudiados puntualmente por Santiago Sebastián en su libro, Contrarreforma y barroco (1981 y 1985). (Fig. 16).

Y con estas observaciones pongo fin al *caso Palomino*.

NOTAS

- (*) Es este el texto revisado de una conferencia pronunciada en el Dpto. de Historia del Arte de la Universidad literaria de Valencia el día 23 de noviembre de 1981. Al final del texto ahora se ha añadido un nuevo *Apéndice Bibliográfico* que abarca las más indicadas obras de la literatura científica. Debo la oportunidad de presentar mis ideas sobre la originalidad de Palomino ante el público español a una cordial invitación que me extendió mi buen amigo, - el Prof. Cat. Dr. D. Santiago Sebastián López de la misma universidad valenciana.
- (1) "Pausan, apud Cesar, Rip. in Iconol. (Véase Ripa, Iconologia, ed. de 1611: "Salute di Pausania", pp. 465-6). (No hay grabado que ilustre el concepto).
 - (2) "Rip. ibi" ("ibid.": ide veras!).
 - (3) "Plin, hist. nat. Aristot. de nat. anim".
 - (4) (Cita el texto latín de:) "Pier, lib. 27 (véase la edición francesa de Lyon de 1615, Les Hiéroglyphiques, pp. 211-16: "la Cicogne").
 - (5) (Cita el texto latín de:) "Pier. Val. lib. 58" (Les Hiéroglyphiques, p. 711: "Celvy qui d'elvisse la chose aimée").
 - (6) "Pier Val. de ibi". (Les Hiéroglyphiques, pp. 211-6; "la Cicogne").
 - (7) (Cita el texto latín de:) "Pier. Val. ibi". ("ibid.": ide veras!).
 - (7b) "Ripa ibi". (Iconologia, 1611, "Salute di Pausania", pp. 465-6).
 - (8) "Virg. Aen. lib. 2".
 - (9) "Pier. verb. Refugium". (Les Hiéroglyphiques, p. 605: "Garde et Refvge").
 - (10) (Cita el texto latín de:) "Pier. ibi." (Les Hiéroglyphiques, pp. 340-2: "Dv Davphin").
 - (11) (Cita el texto latín de:) "Ambros, in lib de Josepho".
 - (12) (Cita el texto latín de:) "Aug. sup. Ioan".
 - (13) (Cita el texto latín de:) "Gregor. in Moral".
 - (14) (Cita el texto latín de:) "Ad. Rom. 5". (Compárese éste a las tres figuras de la "Caritá" en Ripa, pp. 72-3).
 - (15) (Cita el texto latín de:) "Secundum August. & in 13. sent. dist. 2."
 - (16) (Cita el texto latín de:) "2. ad. Thesal. cap. 2".
 - (17) "Ovid. 4. Metam".
 - (18) "Virg. 1. Aen."
 - (19) (Cita el texto latín de:) "Pier. Val. Lib. 22" (Les Hiéroglyphiques, p. 280: "Secours réquis").
 - (20) "Isaieae cap. 38".
 - (21) (Cita el texto latín de:) "Ad Hebr. 1".
 - (22) (Cita el texto latín de:) "Pier. de Vulture" (Les Hiéroglyphiques, pp. 223-233: "du Vaultour"; p. 225: "La Mère, ou le Génie de Nature").
 - (23) (Cita el texto latín de:) "Apud Pier. ibi, verb. Designatio" (Les Hieroglyphiques, p. 227: "But, ou Desseing").
 - (24) (Cita el texto latín de:) "Pier ibi. Sillus, 13" (Les Hiéroglyphiques, p. 228: "Fvnerailles").

APENDICE BIBLIOGRAFICO

Mi interés por Palomino se despertó por una investigación que hice sobre el *Retrato-Estatal del Conde Floridablanca* que Goya pintó en 1783. En dicho cuadro el pintor citó al Museo de Palomino habiéndolo puesto en el suelo junto con su autorretrato. En fin, representa esta curiosa cita pintada la única referencia concreta que conocemos hecha por el pintor español, citando a un determinado autor de una teoría comprensiva abrazando a todas las artes pictóricas. Da do eso, quedará algún trabajo para indagaciones venideras sobre la ecuación: *Palomino=Goya* (J.F. Moffitt, "Francisco Goya, Antonio Palomino, caractère, and the State-Portrait of Count Floridablanca", -- *Kunsthistorisk Tidskrift*, L/3, 1981, pp. 119-35).

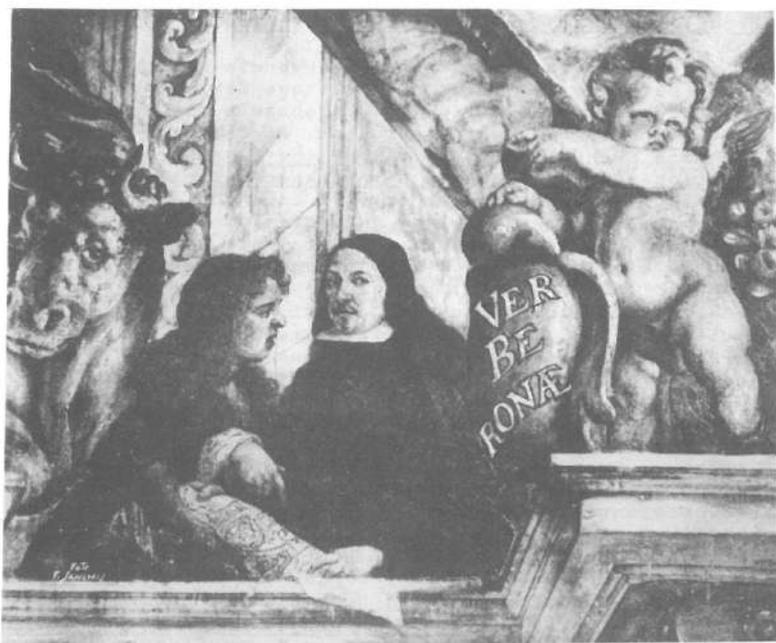
Para el primer esbozo de la vida y carrera artística de Palomino, véase: J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid 1800, tomo IV, pp. 29-41. La primera valoración crítica del Museo Pictórico se halla en: M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1883-9, tomo III, cap. 4. Los libros de Palomino recibieron escasa atención en: Julius von Schlosser, *Die Kunstdliteratur*, Vienna, 1924 (en la nueva edición castellana: J. Schlosser, *La Literatura Artística: Manual de Fuentes de la historia moderna del arte*, Madrid 1981, pp. 25, 409-10, 429, 554). Este lapsus por parte del *Magnino* se corrige en: F. Calvo Serraller, *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*, Madrid 1981, p. 619 ss. El más simpático comentario de Palomino era: J.A. Gaya Nuño, *Vida de Acislo Antonio Palomino. El Historiador, el Pintor. Descripción y crítica de sus obras*, -- Córdoba, 1956. También es muy útil el estudio de Emilio M. Aparicio Olmos, *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia, 1966. Todavía queda por realizarse un *catalogue raisonné* de las obras de Palomino; además falta una investigación profundizada de su obra escrita. Muy pocos escritos de Palomino (salvo partes del *Parnaso*) han sido traducidos a idiomas extranjeros, así que queda este genial e importante autor casi desconocido para los investigadores de habla no castellana. El único estudio publicado que toca a la cuestión del deudo de Palomino a la tradición emblemática en boga en el Barroco es de Karl L. Selig, "Antonio Palomino y la tradición de la literatura emblemática en España", *Actas del primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, 1964, pp. 443-6 (además de corto, es muy superficial).

Sobre los libros de emblemas y los manuales de simbología y alegoría en general, véanse los siguientes materiales: Mario Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma 1975 (la obra fundamental, con completa bibliografía), y Robert J. Clements, *Picta Poësis: Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma 1960. -- Para el significado y empleo en el arte de estos tipos de simbología en los siglos XVI y XVII, véase el importante estudio de E. H. Gombrich "Icones Symbolicae: Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art" en *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Londres 1975, pp. 123-95. Para el origen y significado del término palominesco *IDEA*, para describir el núcleo ideológico de sus programas *Iconológicos*, véase Erwin Panofsky, *Idea: A Concept in Art -- Theory*, Columbia, SC, 1968. Para la construcción y variedad de los emblemas en general, véase W. S. Heckscher & K.A. Wirth, "Emblem, -- Emblemuch", en *Reallxikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, 1959, tomo V. columnas 85-288 (101 pp.). Para la *cultura simbólica* del Siglo de Oro, véase la admirable obra de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972; -- además del interesante estudio de Jonathan Brown, *Ideas and Images in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Universidad de Princeton, 1978. Sobre los libros de emblemas en España, hay que ver el útil librito de Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1977. Basta ahora el más completo estudio que trata concretamente de los empleos emblemáticos en manos de

los artistas hispanos es el de Santiago Sebastián López, Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas, Madrid 1981 (ed. rev. 1985)

Para investigar la cuestión de la ausencia casi universal de citas, por parte de los pocos artistas que habfan hablado (o escrito) sobre el contenido simbólico de sus obras o ciclos programados, había consultado los siguientes estudios. Fundamental es el libro magistral de Jean Seznec, The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art, Nueva York, 1961. Aquí (p. 280) Seznec observó como *los libros que están - consultados por todo el mundo, los que están siempre al lado, son jamás, o apenas nunca, mencionados... inadie cita un diccionario!*. En el caso de las explicaciones *no-documentadas* de Vasari en sus Ragionamenti, Seznec (p. 289 y ss.) había demostrado que fueron basadas - en el manual mitológico de Vincenzo Cartari, Imagini degli Dei antichi, Venecia, 1556. El ciclo de las pinturas en el Palacio Farnese - hecho por Zuccaro también tuvo sus orígenes en los Imagini, según se señaló Seznec; para dicho programa. véase Bottari-Ticozzi, Raccolta di Lettere, Florencia, 1822-5, tomo III, pp. 249-56. Para la descripción muy detallada del cuadro: *Los Horrores de la Guerra* escrita -- por Rubens (sin cita alguna de Ripa): R. S. Magurn, The Letters of P. P. Rubens, Universidad de Harvard, 1955, carta número 242, pp. 408-9. Para el caso curiosísimo de las esculturas talladas en madera por Francesco Pianta: Mario Praz, le Bizarre Sculpture de F. Pianta, Venecia, 1959. Aunque Pianta no hizo mención directa de sus mutilaciones del texto de Ripa, el francés Roger Piles compuso una lista - de *los libros más útiles a los profesores*, y allí incluyó el título de la Iconologia, aunque no citó el nombre de su autor, Cesare Ripa (c''était étendu, bien sûr!): L'Art de peinture de C.A. du Fresnoy, París, 1673, pp. 127-9. Una vaga referencia a un evidente *conocimiento común* de tales fuentes de simbología ya la hemos visto en el epistolario entre Bartoli y Vasari: Carteggio di Giorgio Vasari, Edito e - accompagnato di commenti critico del dott. Carlo Frey, Munich, 1923, tomo I, carta 132, p. 436 (*la sapete, fatta ca voi mille volte*).

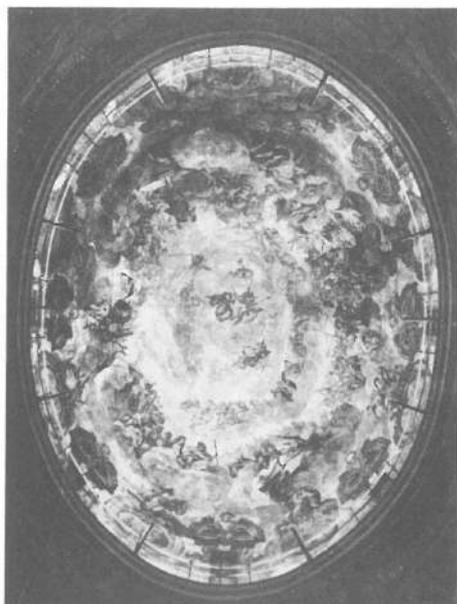
En cambio, lo que hace de Palomino un *unicum* en la historia del arte es (entre otras cosas) el hecho de que compuso sus propios programas, o sea sus *Ideas*. En los casos ajenos, por regla general, los programas fueron *dados* como órdenes inflexibles a los pintores (¡Triste hecho, y que cuánto nos informa sobre su escasa formación humanística!). En los otros casos, cuando un pintor tuviera ocasión para -- formular sus propia *obra sabia*, solfa entonces guardar rigurosamente silencio. Por ejemplo, cuando Charles Lebrun discursaba sobre el cuadro del *Extasis* de Nicolás Poussin, tuvo que llegar a la boba conclusión de que *chaque figure cache autant de mystères (!)*. En el caso de las otras escrituras del período -aquellas que no fueron compuestas por un artista, sino por un *connoisseur*- vemos que reina una confusión tremenda en cuanto al contenido de un determinado ciclo de evidente complejidad. Excelente ejemplo son dos *opiniones* de carácter netamente distinto, sobre las mismas pinturas del techo del *Gran Salone* del Palacio Barberini en Roma, hechas por Pietro da Cortona. Rosichino, en su Dichiaratione delle Pittura della sala de' Signore Barberini (Roma, 1640), interpretó esas imágenes de un modo harto superficial, y sólo sugirió ligeramente y de paso, que los cuadros laterales simbolizaran a *La Defensa de la Iglesia y del Estado*. En cambio, mucho más densa es la explicación del mismo ciclo por Girolamo Teti (Aedes Barbarinae, Roma, 1642), en la cual unas alegorías fueron aplicadas directamente (e indiscriminadamente) a determinados -- miembros de la familia Barberini; así que fuera don Carlos *La Justicia*, y el cardenal Antonio *La Abundancia*, y el Papa Urbano VIII *el Defensor del Vaticano*, etc., etc. A pesar de todo lo dicho por los Sres. Rosichino y Teti, nos quedamos todavía ajenos a la naturaleza del pensamiento del pintor en cuestión, Pietro da Cortona. Por eso, y para concluir, ahora podemos apreciar plenamente las muchas novedades de las *Ideas* tan detalladas -y tan bien anotadas!- de don Antonio Palomino.



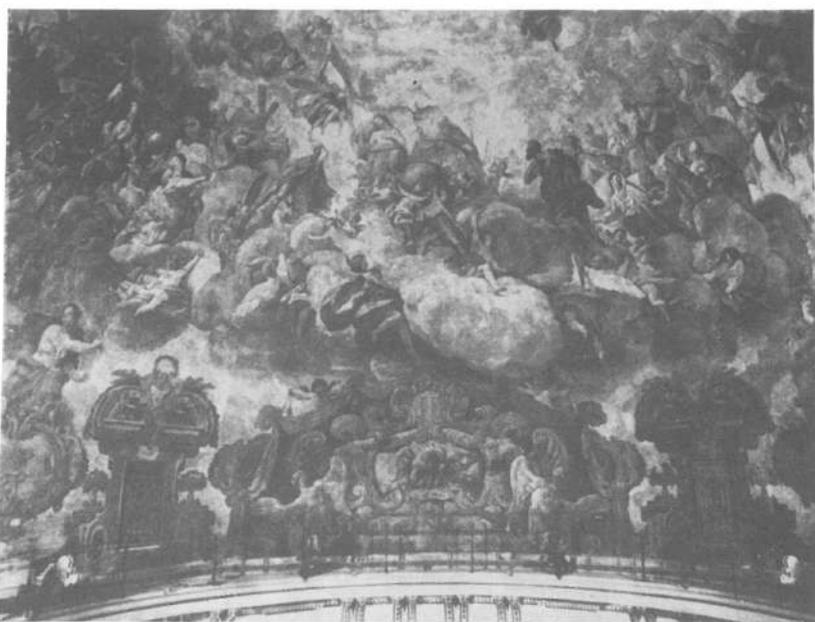
Lám. 1.— H.V. Urgarte, “Antonio Palomino”. Retrato póstumo grabado en 1759.



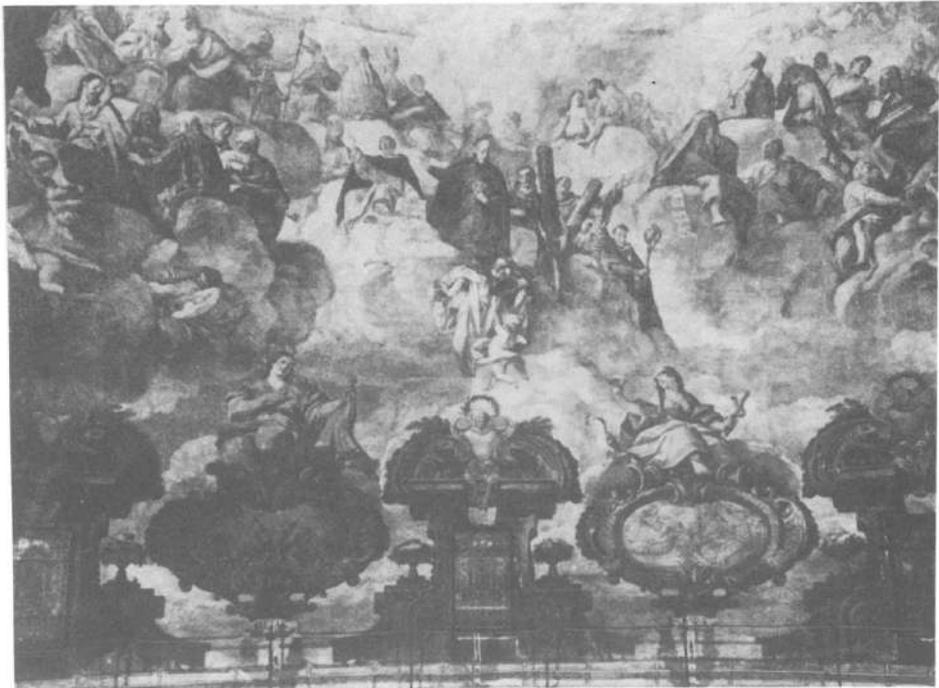
Lám. 2.— D. Vidal, “Antonio Palomino y su joven discípulo Dionisio Vidal”. Detalle del fresco en la iglesia parroquial de San Nicolás de Bari (hoy “SS. Pedro Mártir y Nicolás Obispo”), Valencia. ca. 1701.



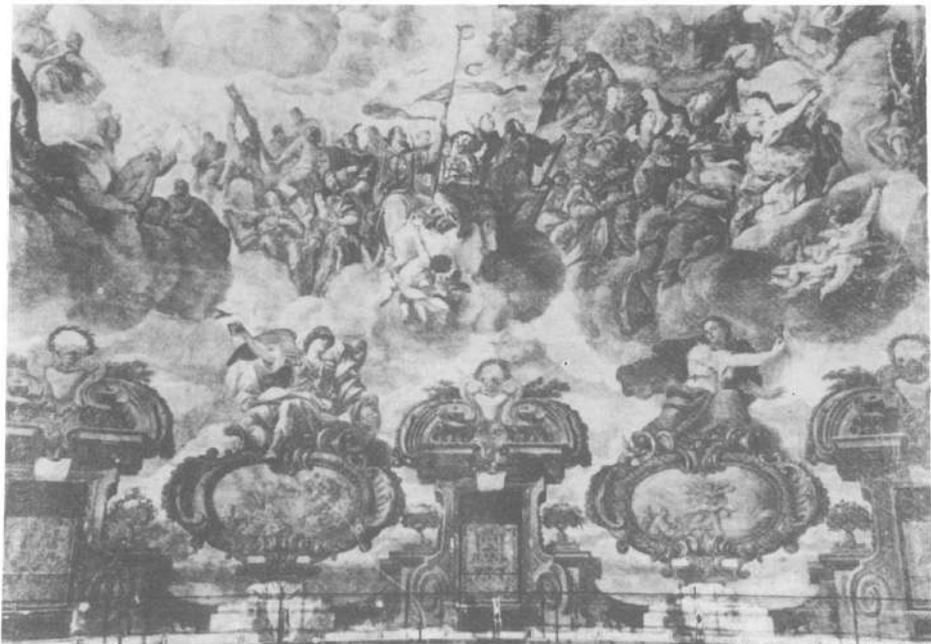
Lám. 3.— A. Palomino, conjunto de la bóveda elíptica de la Real Basílica de Nuestra Señora de *los Desamparados* en Valencia. 1701 (la parte inferior de la foto corresponde a la zona del altar).



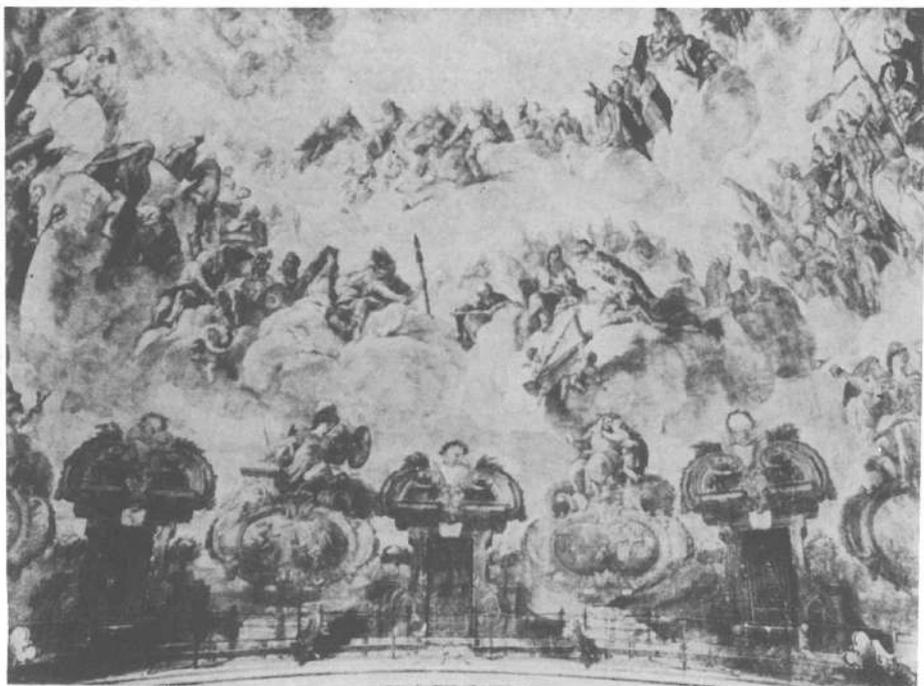
Lám. 4.— A. Palomino, *los Desamparados*: detalle de la bóveda de vista lateral; parte superior al altar mayor; el “Trono de nubes y ángeles” (al pie de fig. 3).



Lám. 5.— A. Palomino, *los Desamparados*: detalle del lado de la Epístola con alegorías de la "Piedad" y de la "Salud" y grupos de los Apóstoles y de los Patriarcas; Doctores de la Iglesia; Santos valencianos y figuras del Antiguo Testamento (a la derecha de la escena en la fig. 4).



Lám. 6.— A. Palomino, *los Desamparados*: detalle del lado del Evangelio con alegorías del "Auxilio" y de la "Diligencia" y Coro de Vírgenes y grupos de Apóstoles, de Mártires y Profetas (a la izquierda de la escena en la fig. 4).



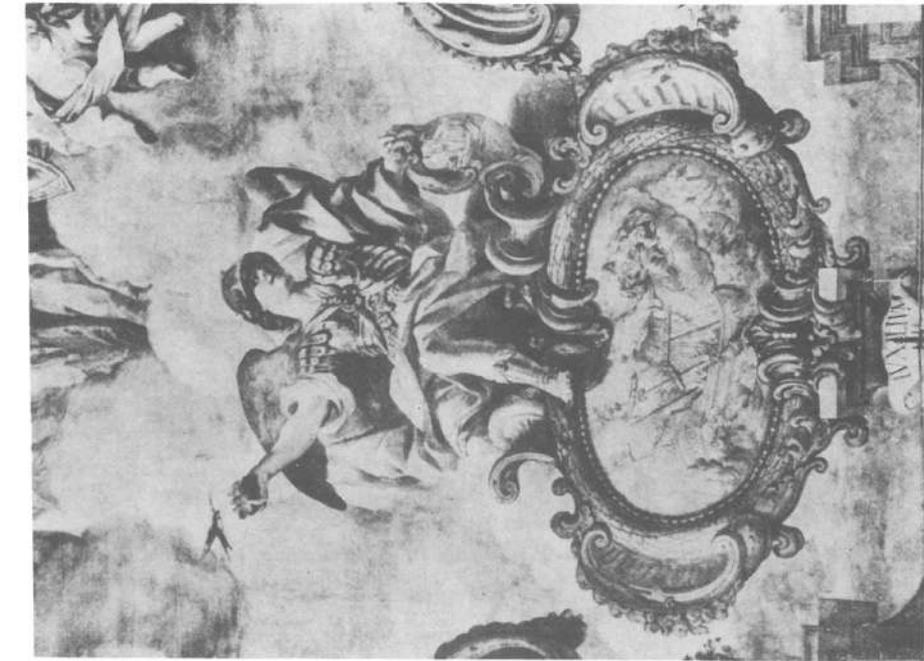
Lám. 7.— A. Palomino, *los Desamparados*: detalle del lado opuesto al altar con alegorías del "Refugio" y del "Consuelo" y grupos de Teólogos y Bienaventurados y figuras del Antiguo Testamento (escena opuesta a la de la fig. 4; el lado de la entrada de la iglesia).



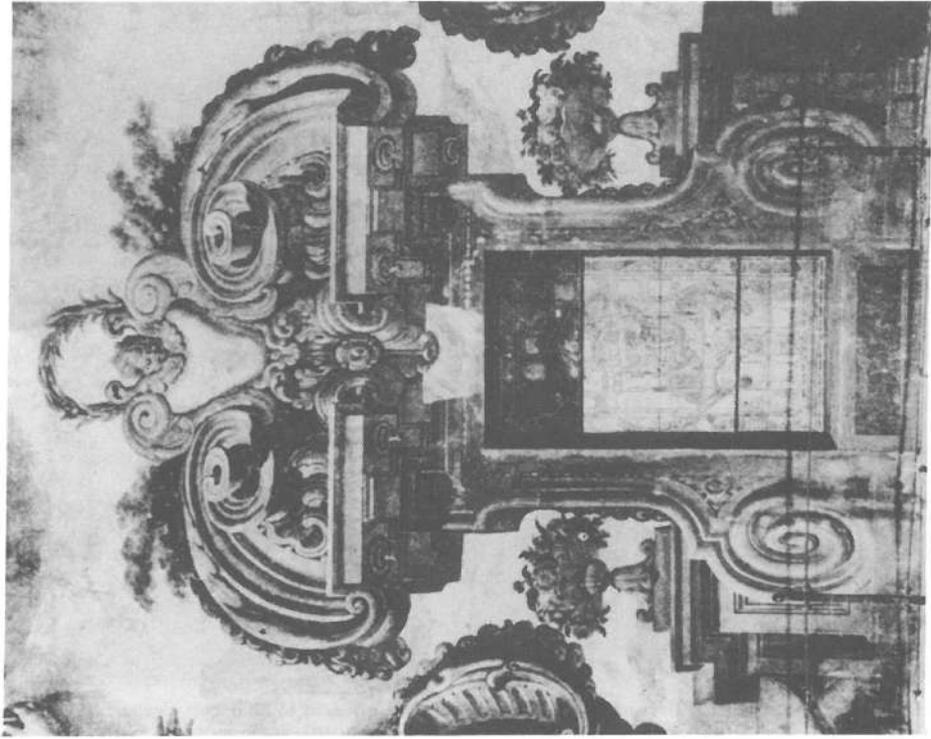
Lám. 8.— A. Palomino, *los Desamparados*: detalle, la "Virgen Medianera" ante la Santísima Trinidad (la parte central de fig. 4).



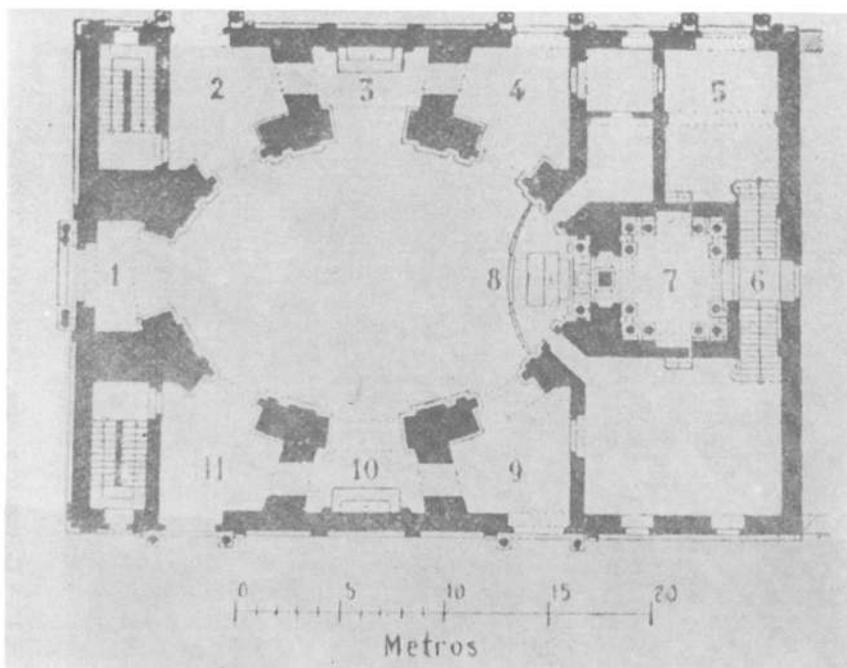
Lám. 9.— A. Palomino, *los Desamparados*: detalle de la figura anterior, La Virgen.



Lám. 10.— A. Palomino, *los Desamparados*: detalle de la figura 6 Ale-
goría del "Auxilio".



Lám. 11.— A. Palomino, *los Desamparados*: detalle del ventanal de la
bóveda, situado entre las alegorías de la "Diligencia" y la
"Piedad"; una de las siete "Puertas Tapadas Fingidas" con
alarde de perspectiva y de arquitectura simulada.



Lám. 12.— Diego M. Ponce de Urrana, Real Basílica de Nuestra Señora de *los Desamparados*, Valencia: planta. ca. 1665-7; se fecha el Camarín anejo en 1694.

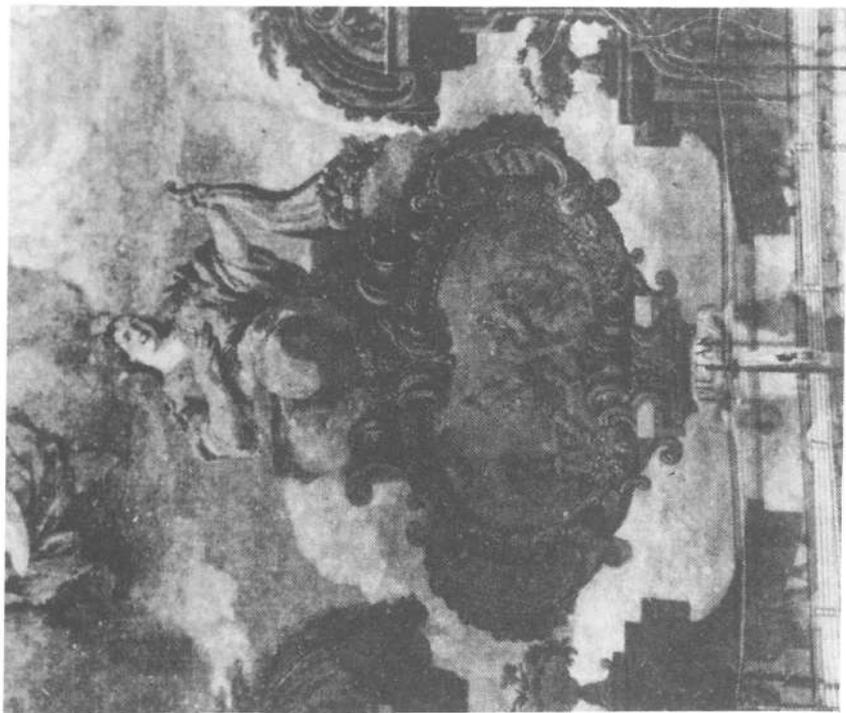


Lám. 13.— A. Palomino, "La Virgen con la Santísima Trinidad": boceto para la decoración pintada de la bóveda de la Real Capilla de Nuestra Señora de *los Desamparados* de Valencia. ca. 1700. (Lienzo expuesto en la Basílica de la Patrona Regional Valenciana, aneja al Camarín de la Virgen).

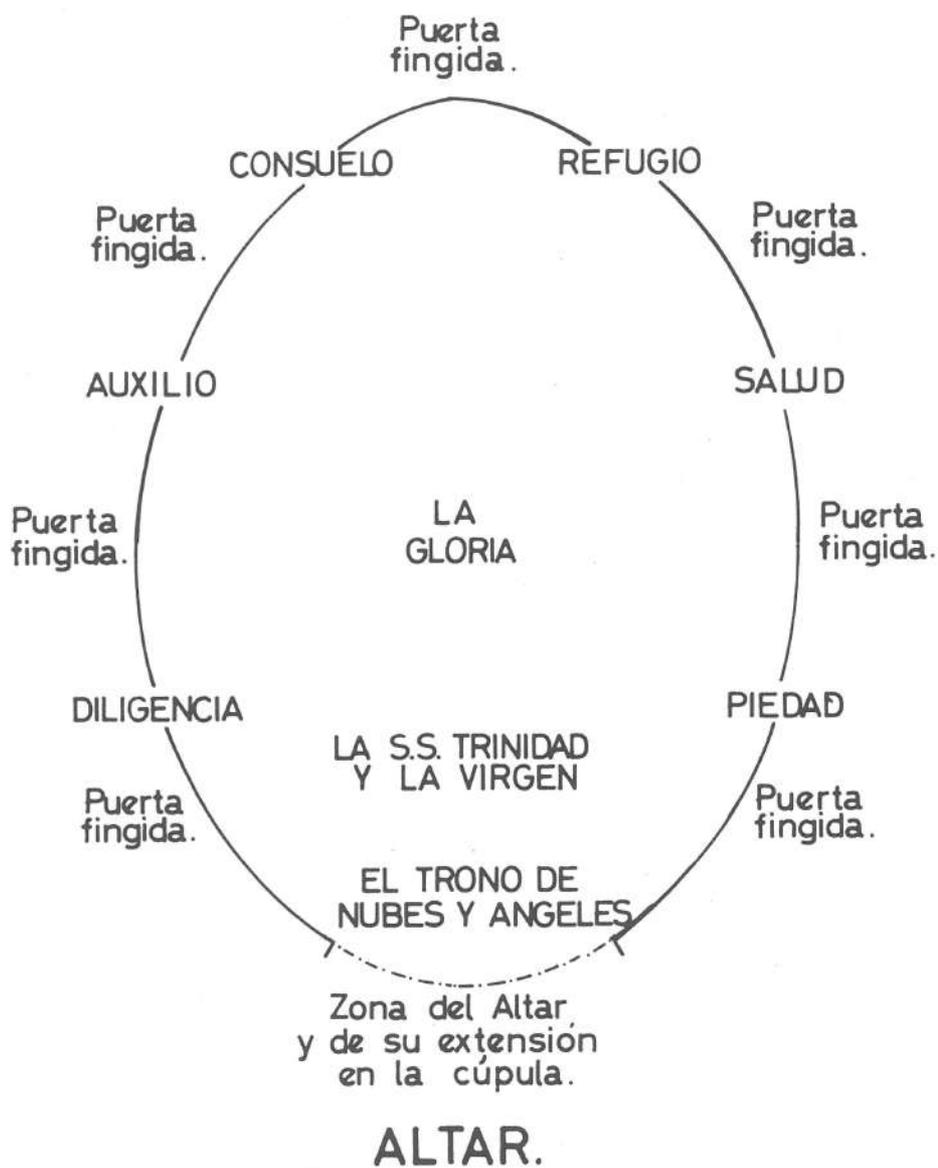
P I E T A .



Lám. 14.— A. Palomino, *los Desamparados*: detalle de la fig. 5. Alegoría de la "Piedad".



Lám. 15.— C. Ripa, *Iconología*, (Padua, 1611): "PIETA".



Lám. 16.— A. Palomino, conjunto de la bóveda de *los Desamparados* (compárese a la fig. 3): esquemática de la colocación de las seis "Alegorías" y de las siete "Puertas Tapadas Fingidas"