

El rigor del tratadista: Palomino y el Museo Pictórico

Miguel MORÁN TURINA

El Museo Pictórico y Escala Optica es el último gran tratado barroco. Escrito ya entrado el siglo XVIII, sus preocupaciones y sus tesis le sitúan como el continuador directo de los grandes tratadistas españoles que habían florecido en la primera mitad del siglo anterior. Pero si *El Museo Pictórico* no es el más original en cuanto a sus opiniones, sí es, en cambio, el más riguroso, preciso y sistemático de todos ellos; y su carácter enciclopédico, construido con todo el rigor del pensamiento escolástico y apoyado hasta la saciedad en el prestigio de las *auctoritates*, convierten al libro de Palomino en una verdadera *summa*, la *Summa Pictorica*, y en el intento más ambicioso que había acometido en su género cualquiera de los tratadistas españoles.

Y, probablemente, era Palomino —un seminarista que cambió el hábito por los pinceles— el único que podía llevarlo a cabo gracias al rigor que el escolasticismo imperante en el Real Convento y Colegio de San Pablo de Córdoba había impreso a su propio pensamiento, dotándole de una vastísima cultura y, sobre todo, de unas estructuras mentales sólidas, donde las ideas se desmenuzan, se analizan cuidadosamente antes de seguir avanzando. Y era esta preparación intelectual, no el volumen de sus conocimientos, en el que no andaban escasos tampoco otros de nuestros grandes tratadistas como Céspedes, Carducho, Pacheco o Martínez, lo que le singulariza. Poco es, además, lo que, como teórico, aporta Palomino de su propia cosecha. Se siente ante todo como un compilador, ordenado y sistemático, que va recogiendo cuanto de notable se había escrito sobre el tema. Y en ningún momento oculta sus fuentes. Incluso, al cerrar su *Práctica de la Pintura*, y a modo de conclusión, acaba transcribiendo unos párrafos de Junius, Scheffer y Sandrart que resumen su concepto de arte.

Bajo el peso de su formación tomista, en la que son fundamentales las

obras de Antoine Goudin y Juan Bautista Gonet¹, Palomino sabe que sólo hay «un ordenado modo de proceder en la investigación de la verdad»², a la que únicamente se puede acceder «inquiriendo la esencia; dividiendo sus especies; y examinando sus propiedades», aceptando, por tanto, las tres operaciones lógicas de definir, dividir y argumentar³. Y según ellas va a organizar los sucesivos capítulos del primer libro de su *Museo Pictórico*, en los que, en sucesión ordenada⁴, se trata del origen de la pintura, su definición y composición metafísica, su composición física y la división de la pintura en sus diferentes especies, tratando de cada una de sus partes bajo cuatro consideraciones distintas —histórica, teológica, filosófica y matemática— que demuestran su verdad. Gracias a tal rigor consigue dentro de una argumentación impecable y sin fisuras, dar una definición cabal y completa de qué sea la pintura⁵. Algo para lo que pocos años antes Lucio Espinosa, en su libro *El pincel*, se reconocía impotente: «Es la Pintura; pero qué inútilmente me detengo en querer describir lo que apenas he llegado a comprender!... Mucho quisiese dezir de la Pintura, pero siempre ha de quedar este discurso imperfecto, y ha de pretender por

¹ A. Goudin: *Philosophia juxta inconcussa tutissimagne*, Colonia, 1681; A. Goudin: *Divi Thomae dogmata*, Colonia, 1693; J.B. Gonet: *Clypeus Theologiae thomisticae contra novas eius impugnatores*, Burdeos, 1659.

² «La cuarta operación, o acto intelectual que practicamos en la investigación de la ciencia es poner medios para adquirir con instancia lo que se ha deseado... El quinto acto intelectual... es retener, y conservar lo que se va adquiriendo... La sexta operación intelectual... es comenzar ya por sí a obrar libremente, produciendo algunas cosas semejantes a las ya adquiridas... La séptima operación... es hacer juicio de aquello que se halla o inventa, deleitándose el entendimiento en la reflexión de los medios...», etc... A. Palomino: *El Museo Pictórico y Escala óptica*, Madrid, 1947, pp. 431, 473, 521, 555, 589 y 629.

³ *ibidem*, p. 64.

⁴ Es esta sucesión ordenada lo que falta en los libros de Carducho o Pacheco, cuyo argumento, enredándose en el hilo de su propio discurso, va derivando continuamente, haciendo digresiones, intercalando ejemplos y volviendo a retomar su argumentación de forma mucho más coloquial —recordemos que el primero está escrito, incluso, en forma de diálogo—. En este sentido resulta instructivo comparar los índices de los libros de Palomino y Pacheco, pues si éste comienza el capítulo primero de su primer libro definiendo «Qué cosa sea la pintura y cómo es arte liberal» y en el segundo trata «Del origen y antigüedad de la pintura y su primera invención», no llega a tratar «De la división de la pintura y sus partes» hasta más de ciento cincuenta folios detrás, después de haber hecho un amplio excursus en el que ha entrado en la polémica de la precedencia entre la pintura y la escultura, ha pormenorizado las honras recibidas por los pintores, ha descrito el título de Miguel Angel, etc...

⁵ Palomino define así la pintura: «La pintura es imagen de lo visible, delineada en superficie» Una definición construida siguiendo escrupulosamente todas las reglas de la lógica, estableciendo primero el género y luego la diferencia específica, añadiendo en otro lugar que «habiendo ya delineado las propiedades esenciales de la Pintura, que son inseparables de su naturaleza, resta ahora, para cumplir los cinco predicables de la lógica, declarar las propiedades accidentales» (A. Palomino: *op. cit.*, pp. 64, 211 y 315). Así pues, no aplica al arte tan sólo las estructuras de la lógica, sino también la propia disposición y lenguaje del tratado filosófico. En este sentido, para apreciar el increíble grado de rigor alcanzado por Palomino, compárese la estructura y complejidad de su definición de la pintura con la de Pacheco: «Pintura es arte que enseña a imitar con líneas y colores» (F. Pacheco: *Arte de la Pintura*, Madrid, 1956, t. I, p. 10)

la empresa el mismo aplauso que pudiera conseguir por el acierto: que donde es tan grande el assumpto, basta que se reconozca por lo poco que se dize, lo mucho que se calla»⁶.

El propio Palomino era perfectamente consciente de la importancia y de la novedad de su empeño y de la falta que hacía dentro del empobrecido panorama de nuestra literatura artística una obra como la suya, cuando confiesa que «muchos [años] ha, que guiado de un oculto destino, me dediqué a escribir de esta facultad, así por el amor que le tributé desde mis primeros años como por ver lo poco que en el idioma español se halla impreso de sus más radicales fundamentos»⁷, saliendo al paso de un estado de opinión, todavía ampliamente extendido, que relegaba el arte de la pintura a su mera práctica. Unos fundamentos que no son los de esa sabiduría práctica y artesanal difundidos desde el taller y las cartillas de dibujo sino el carácter de ciencia especulativa, matemática, que tiene la pintura.

Palomino va a defender claramente una opción: la del pintor erudito frente al pintor practicón, que era la dominante en su momento, muertos ya hacía tiempo, los Carducho, los Pacheco y los Céspedes. Opción que ciertamente era la suya y a la que trató de sacar partido muchas veces —y casi siempre con éxito— a lo largo de su vida⁸. En *El Museo Pictórico* abundan las referencias autobiográficas y las anécdotas personales. Y en una de ellas cuenta que, cuando a la muerte de un pintor que había vivido en Roma, y queriendo hacerse con su biblioteca, preguntó a uno de sus discípulos por los libros de su maestro, éste le responde asombrado «que si de la pintura había libros». Respuesta que sirve a Palomino para hacer una reflexión: «¡Oh, desventurados los que aprenden tan ilustre facultad sin más estudio ni especulación que el uso de verlo hacer, como se manifiesta en el ejercicio más mecánico»⁹.

⁶ *El pincel*. Madrid, 1689, p. 5. No obstante, Palomino tiene palabras elogiosas para esta obra, que reputa como de «gran erudición y elegancia» (A Palomino: *op. cit.*, p. 256).

⁷ *ibidem*, p. 5. En este sentido resulta sumamente interesante la crítica que formula contra una afirmación de Caramuel, según la cual la perspectiva «se adquiere más con el ejercicio de echar líneas y con la experiencia de ver un mismo cuerpo en diferentes lugares que con los libros y argumentos», pues «si esta facultad —argumenta Palomino— es tan desgraciada, que un tan eminente sujeto que escribió tanto y en materias muy ajenas a su instituto y profesión, y que en sus primeros años se preciaba más de pintar que de escribir (como él mismo depone de sí), llegando a tratar de la Pintura se contenta con esta levedad ¿qué se admira que otros, en quienes no ha concurrido tan alta erudición, o no hayan escrito o no sea cosa (en su juicio) que se pueda leer» (A. Palomino: *op. cit.*, p. 255)

⁸ Recordemos, por ejemplo, que en el memorial que presentó en noviembre de 1687 pretendiendo la plaza de pintor real insistía en que «ha cursado en el Colegio de S. Thomas de Córdoba las Artes y la Theología, en cuja demostración tuvo los actos de conclusiones generales, circunstancia que podrá importar para la elección y propiedad de fábulas e historias sagradas o humanas, geroglíficos y motes castellanos o latinos que puedan ofrecerse en las ocupaciones del Real servicio de V.M. y que podrá ser no se halle en muchos de su profesión» (F.J. Sánchez Cantón: «Los pintores de cámara de los Reyes de España», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1915, p. 206).

⁹ A. Palomino: *op. cit.*, p. 638.

Y es ésta una reflexión de importancia capital dentro del discurso de Palomino, que ya en el prólogo de su obra plantea la cuestión de que la pintura no es tanto una ciencia práctica, aprendible en el taller, sino especulativa, de base matemática y de formación libresca. Y, lo que es más importante todavía, ésta no es una conclusión teórica, alcanzada al fin de una vida dedicada a la reflexión sobre el propio oficio, sino que es una verdad descubierta por la experiencia de su propia formación artística. Una formación en la que pesaron, y mucho, el ejemplo y los consejos de Valdés Leal, pero una formación también que tuvo mucho de autodidacta¹⁰ y en la que los libros y el mundo insospechado que le descubrieron jugaron un papel decisivo, pues fue la lectura de los tratados —y no la práctica del arte— quien le llevó a descubrir en la especulación matemática el fundamento último y la verdadera esencia de la pintura. Es él mismo quien nos relata su experiencia: «habiendo sido las letras el empleo de mis primeros años, me amaneció tan desde luego la inclinación a el arte de la pintura que con oculta, insensible violencia, y natural propensión, me arrebató tan del todo a su estudio, que en mí fue más destino que elección; pues a costa de mis vigiliás, por no defraudar el tiempo a la principal obligación, continuaba los rudimentos del arte, cambiando en sus apacibles delicias los ocios... y continuando en su especulación, *adquirí algunos libros*, de los que en el idioma español nos dispensó el desvelo de nuestros mayores, para que éstos pudiesen suplir la voz viva, que entonces me faltaba. Y habiendo en ellos observado otros autores, que citaban, pasé de la ciudad de Córdoba a esta Corte, donde hallé muchos en varios idiomas, y en especial el de la *Perspectiva Práctica* del Viñola, en toscano: donde habiendo observado los comentarios, con que la ilustra en doctísimos problemas, el padre maestro Fray Ignacio Dante... *noté en ellos cierta profundidad maravillosa, que a la verdad, aunque yo no la penetraba, sin embargo la conocía*; y corrido, por una parte, de que hubiese en la pintura proposiciones a mi comprensión rebeldes, habiendo cursado facultades tan superiores; y por otra, ansioso de vencer la dificultad... llegué a conocer que su inteligencia dependía de las Matemáticas, en cuyos principios se fundaba, y sin cuya luz, siempre me parecía oscuridad y tinieblas»¹¹.

Los tratados le llevaron a las matemáticas, y las matemáticas al Colegio Imperial, donde bajo el magisterio del padre Kresa¹² se adentró en sus secre-

¹⁰ En la biografía que dedica a Valdés Leal, cuenta que «viendo algunos ligeros principios míos de aquella edad, y *que allí faltaba quien pudiese entonces darme la luz conveniente para mi adelantamiento*, me dio algunos documentos para mi gobierno, que estimé y aprecié mucho» (A. Palomino: *Op. cit.*, p. 1054).

¹¹ A. Palomino: *op. cit.*, p. 28. Pero no se trata solo de su propia experiencia; y así, en la biografía que le dedica, cuenta cómo Velázquez, el más grande de los pintores españoles, tuvo en sus inicios una importante formación libresca (pp. 894-5).

¹² Sobre el ambiente del Colegio Imperial véase J. Simón Díaz: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, 1952-9.

tos y llegó a los de la óptica. Y es entonces cuando ocurrió el milagro y «volviendo después a examinar dichos problemas, me parecieron tan claros e inteligibles, como si me hubieran quitado un velo de los ojos, o me hubiese amanecido una aurora muy clara, después de una noche muy oscura... y hallé con evidencia, que en esta facultad [la óptica] es indudablemente demostrativa en todos sus principios, y radicales fundamentos, como lo son todas las ciencias matemáticas»¹³.

Conclusión ésta que se encontraba sancionada por la sacrosanta antigüedad¹⁴, y por todos los grandes tratadistas del renacimiento, cuya autoridad y ejemplo invoca en su auxilio¹⁵, y que constituye el eje de su discurso —«que es propiedad esencial de la pintura el ser ciencia¹⁶ demostrativa en lo teórico y práctica en lo operativo»¹⁷— y el fundamento del sistema expositivo de la obra y de su propia pedagogía, pues de ella se deduce inmediatamente «que no hay operación en la Pintura, que no milite debajo de los preceptos de la óptica; y por consiguiente, que no sea demostrable, científica y geométricamente»¹⁸.

En este sentido la misma organización del primer tomo de su *Museo*, dedicado a la *Teórica de la Pintura*, representa muy bien sus intereses. Este se encuentra dividido en tres libros. En el primero de ellos, bajo el título de «el aficionado», define qué es la pintura, cuál fue su origen y cuáles son sus especies. En el segundo, «el curioso», donde trata de los «propios y accidentes de la pintura», se preocupa de demostrar su carácter liberal. Y en el tercero, «el diligente» —el grado más alto de la escala—, va rellenando de contenido una afirmación vertida en el libro anterior, la de «que es propiedad esencial de la pintura ser ciencia demostrativa en lo teórico», sobre la que basaba su carácter científico. Y esto lo hace a través de una exposición donde va desarrollando una larga serie de teoremas y postulados geométricos y ópticos. Teoremas y postulados que, al ir agrupados todos bajo un mismo subtítulo, el de «teórica de la pintura», como se denomina también este tercer libro, se constituyen en el último fundamento y componente esencial —un componente puramente especulativo y científico— del arte. En este sentido la exposición que hace Palomino es de una complejidad muchísimo mayor de lo que era habitual en otras

¹³ A. Palomino: *op. cit.*, pp. 28-9; véase también pp. 113 y 170.

¹⁴ *Ibidem*, p. 59.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 314-5.

¹⁶ Compárese el sentido que le da aquí Palomino a esta palabra con el que, algunos años antes, le daba Jusepe Martínez: «esta palabra ciencia se entiende en esta profesión (como) elección, gracia, disposición y liberalidad del manejo, unión y agrado, deleite y belleza: esto es fuera del arte, esto si no viene por natural no se adquiere»

¹⁷ A. Palomino: *op. cit.*, pp. 206 y 209. Tesis compartida plenamente en todos los escritos contemporáneos a Palomino, como pueden ser, por ejemplo, las *Excelencias, antigüedad y nobleza de la pintura* (Santiago, 1695) de Domingo de Andrade, o el *Método sucinto y compendioso de Cinco Simetrías*, de Matías de Irala.

¹⁸ A. Palomino: *op. cit.*, p. 113.

obras semejantes, no sólo por la propia preparación del autor, sino también, entre otras cosas, porque lo exigía la coherencia de su propio discurso¹⁹.

Su preocupación fundamental, demostrar el carácter científico, y por tanto liberal²⁰, de la pintura, se encontraba en la base de la mayor parte de la literatura artística española del siglo anterior y había sido objeto de una innumerable serie de pleitos que se habían ido sucediendo desde el célebre planteado entre el Greco y el alcahalero de Illescas. Pero seguía siendo un problema no resuelto aún a comienzos del siglo XVIII²¹. Y aunque desde el pleito del soldado, ocurrido a mediados de los años setenta, los pintores no habían tenido que volver a encontrarse con la justicia, aún quedaba tal resquemor que el propio Palomino había recogido y entregado ante notario todas las franquicias, ejecutorias, sentencias y testimonios favorables a la pintura que se habían dado en estos reinos «con el objeto de que, cuando en razón de lo que contienen se suscitase alguna duda, hubiese un fácil recurso para deshacerla y en ninguna manera se entorpeciesen el honor y los privilegios que a tanta costa adquirió esta profesión».

Después de doscientos años de dar vueltas al mismo tema, pocas novedades se podían encontrar ya en la obra de Palomino en favor de la liberalidad de la pintura. La base fundamental de su argumentación estriba en el aprecio que los grandes de la tierra han hecho de la pintura²² y en el predominio que hay en ella de la especulación sobre el trabajo manual o la práctica, pues si *ciencia* es un «hábito del entendimiento adquirido por demostración», *arte* es «una segura y recta razón de las obras factibles», dependiendo el calificativo de liberal, mecánica o sórdida de la relación en que en cada caso se encuentren especulación y práctica, o de la ausencia total en ella del componente intelectual. La pintura no es arte liberal teniendo en cuenta en qué consisten su

¹⁹ En este sentido compárese la actitud de Palomino con la afirmación de Martínez de que el artista no debe estar sujeto al compás, y el rigor de su exposición geométrica con la ya mencionada *Geometría práctica*, de José García Hidalgo, o con las láminas geométricas de las cartillas de dibujo.

²⁰ Entre las causas que le impulsaron a escribir *El Museo Pictórico* estaba «la de haber visto la pintura en diferentes autores, así canonistas como teólogos... de muchos injustamente vulnerada, connumerándola entre las artes mecánicas: o bien por no haberse detenido a examinar su naturaleza; o por haberse dejado llevar de la materialidad, con que algunos, o los más, la ejercen... y así traté de escribir metódicamente de esta facultad, sentando sus principios y fundamentos radicales, y deduciendo de ellos qué conclusiones son infalibles, como hijas de las demostraciones matemáticas y filosóficas» (ibidem, p. 29).

²¹ De hecho, Irala vuelve a argumentar en favor de la liberalidad de la pintura en dos de las láminas de su *Método Sucinto y Compendioso: La Academia Simétrica Matritense y El pincel panegírico* (Véase J. Gállego: *El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976; A. Bonet: *Vida y obra de Fray matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*, Madrid, 1979; M. Morán: «En defensa de la pintura: Irala y Palomino», *Goya*, 1986, n.º 190, pp. 202-7).

²² A. Palomino: *op. cit.*, pp. 179-82. Es muy curioso observar la casuística y los sofismas que desarrolla Palomino entre la nobleza de la pintura y la nobleza de los pintores. Sobre los prestamos —no confesados— del librito de Juan Montero de Roxas véase E. Lafuente Ferrari: «Borrascas de la pintura», *Archivo Español de Arte*, 1944, p. 97.

trabajo y los instrumentos necesarios, pues su práctica se realiza «con un pincel, cuyo delicado primor suele ser la ponderación de lo delicioso y sutil; y con unos colores, o tintas, en cantidad tan ligera que toda la serie de sus especies se tiene en una tablita tan delicada que en solo el dedo pulgar de la mano siniestra se sustenta», de tal suerte que puede establecerse la comparación tradicional con la poesía sosteniendo que «más fatiga el escribir que el pintar, como constará a los que hubiesen practicado uno y otro ejercicio», pues los trabajos *sórdidos* —como él los llamaría— necesarios para aquella práctica, el moler los colores y el preparar los lienzos, «que no es pintar», es tarea propia de los criados y ayudantes, o de artesanos especializados y que no atentan contra la liberalidad de aquel arte más de lo que pudieran hacerlo contra la ingenuidad de la poesía o la medicina el que para su ejercicio sea necesario que previamente se hayan preparado los medicamentos o se hayan fabricado el papel y la tinta. Y resulta curioso constatar el hecho de que mientras los pintores tratan de demostrar la liberalidad de su arte por asimilación a la que consideran más noble “por definición”, la poesía, en esos mismos momentos los poetas estén argumentando exactamente en los mismos términos que los pintores para reivindicar la nobleza de su arte, celosos, incluso, por considerar que la pintura ha sido más estimada²³.

Si por lo que respecta al trabajo y a los instrumentos necesarios para la práctica de la pintura, ésta no puede ser incluida entre las artes mecánicas, tampoco puede hacerse lo propio en lo tocante a sus fines, para los cuales es necesaria una especulación intelectual de alto vuelo, pues la ideación²⁴ de los temas adecuados es un problema arduo y difícil, para el que es necesario unir a la inteligencia y erudición un conocimiento profundo del arte, haciendo aconsejable, cuando menos, que el pintor fuera un hombre de medianas letras, pues le resulta forzoso en su trabajo el recurso al libro en busca o en apoyo de su inspiración. De esta forma, Palomino se muestra heredero de una larga tradición que arranca de Alberti, según la cual no hay verdadero pintor sino el de historias, que, al inspirarse en temas literarios proporcionados por las Sagradas Escrituras, la fábula o la historia, establece un puente entre artes que se pretenden hermanas.

Así pues, la Pintura —con mayúscula— sigue siendo la pintura de Historia, y ésta requiere necesariamente una sólida preparación intelectual del pintor²⁵, cuyo primer trabajo «antes de abordar un tema es leer lo que se ha escri-

²³ Véanse, por ejemplo, el *Panegírico de la poesía*, publicado anónimo en Sevilla en 1627, la *Questión sobre el honor debido a la poesía*, de Lope de Vega, o *El Criticón*.

²⁴ «El fin de la pintura es la invención», afirma Palomino taxativamente (p. 315), y esta invención o idea «no es otra cosa que un concepto formal intelectual, fabricado en la mente del artífice» (p. 651), aunque necesite, para llevarlo a buen puerto de un adecuado conocimiento de su arte (p. 560).

²⁵ Para el catálogo ideal de la biblioteca del artista, según Palomino, y las matizaciones a conocimientos universales véase *ibidem* pp. 650-2, 108, 433 y 648.

to de esa historia»²⁶. Por eso «los pintores eruditos, especialmente inventores, tienen pieza separada que llaman el estudio, donde están los libros, papeles y modelos; y donde se retiran a especular e inventar lo que se les ofrece»²⁷. Antonio Pereda²⁸, Francisco de Solís²⁹, Vicente Victoria³⁰ o él mismo³¹, daban ejemplo de ello.

Pero la reivindicación de Palomino es más importante. No se trata sólo de que los pintores tengan bibliotecas y utilicen el libro como un instrumento necesario de su trabajo³², sino que el pintor pertenece por derecho a otra cofradía, a la del erudito y el literato. Y aquí incide la insistencia con que recuerda que Velázquez, antes de inclinarse por la pintura «aplicose al estudio de las buenas letras, excediendo en la noticia de las lenguas, y en filosofía, a muchos de su tiempo», y que, cuando ya era consumado pintor, seguía siendo «familiar y amigo de los poetas y de los oradores»³³. Y lo mismo para la importancia que concede a la redacción de la memoria de los cuadros de El Escorial, en la «que calificó... su erudición, y gran conocimiento del arte». Como señala Maravall, la gran novedad de esas palabras radica en que lo que Palomino celebra en ellas no es «el conocimiento que Velázquez pueda tener de su arte, es decir, su adecuada posesión de una técnica profesional; [sino que] lo que se elogia es su conocimiento del arte, en un sentido mucho más moderno, a saber, su conocimiento crítico, intelectual, de una obra humana, con independencia de su ejercicio profesional»³⁴. Y como en Velázquez, reivindica esta actitud en muchos otros pintores que escribieron sobre su arte: El Greco, Céspedes, Carducho, Pacheco —a quien incluye entre los pintores eminentes no por sus más que dudosos méritos como pintor sino por su carácter de teórico y tratadista—³⁵, Alfaro o Solís, mientras que juzga de muy otra manera a Lázaro Díaz del valle, cuyo manuscrito «por ser tan desaliñado (*como no era de la profesión*) ha sido menester fundirlo para vaciarlo». El conocimiento de la propia disciplina y la reflexión crítica sobre ella —la actitud intelectual característica del *hombre moderno*— es lo que Palomino está reivindicando en Velázquez y en los demás pintores escritores, y, a través suyo, reivindica su propia posición intelectual como especulador y tratadista, como es verdadero

²⁶ *ibidem*, p. 565.

²⁷ *ibidem*, p. 132.

²⁸ *ibidem*, p. 959.

²⁹ *ibidem*, p. 256.

³⁰ *ibidem*, pp. 262 y 1135.

³¹ *ibidem*, p. 262.

³² Véase la importancia que se da a los libros en el retrato de Palomino por Simó (colección Stirling) y en el autorretrato de P. Moya (Museo de Burdeos).

³³ *ibidem*, pp. 892-895.

³⁴ Este carácter moderno de Palomino como pintor es el que subraya Interián cuando le opone a otro tipo de pintores «que sólo saben para sí, y no para enseñar; son puramente prácticos y nada científicos; *hacen lo que saben pero no saben por qué lo hacen*» (*ibidem*, p. 416)

³⁵ *ibidem*, p. 873.

pintor ocupado —obligado moralmente— en «indagar profundamente la esencia, y naturaleza de su arte»³⁶.

Cuando Palomino toma la pluma, lo está haciendo movido por esa concepción suya del pintor como intelectual y hombre de letras, que reflexiona y escribe sobre su propia actividad —y esto era, evidentemente, un argumento más a añadir a la reivindicación de la liberalidad de la pintura. Pero lo está haciendo también por otra razón: sacar del olvido a los grandes pintores españoles y asegurarles la inmortalidad. Una inmortalidad, una gloria que había sido la verdadera meta de sus desvelos. Porque lo que al verdadero pintor interesa «no es el sueldo diario..., sino el honor y la fama póstuma», estando entre las condiciones que debe cumplir la de ser *desinteresado* «no porque no sea lícita y decente la compensación de todo linaje de estudio, sino porque no ha de ser ese el fin, a que se dirija tan honesto ejercicio, sino principalísimamente a mayor honra y gloria de Dios y a el interés de la fama que resulta de tan nobles operaciones, anteponiendo éste a toda especie de interés civil y mecánico»³⁷. Dotes del alma éstas que encuentra, demostrando así su veracidad, entre los mayores ingenios del arte: un Velázquez que perseveraba en el estudio de la pintura «sin atender a más que a la gloria y la alabanza que con la sabiduría se adquiere»³⁸ y un Murillo que era «tan desinteresado que, habiendo hecho tantas y tan eminentes obras, cuando murió no le hallaron en dinero más que cien reales»³⁹. Tanta insistencia en este tema, como demuestra Palomino, vendría dada para reforzar el carácter liberal, no venal, de la pintura entre aquellos que no la tienen por oficio sino por arte.

Reivindicar la liberalidad de la pintura, su carácter científico y demostrativo, y garantizar la justa fama que merecen sus profesores, son los tres grandes objetivos de Palomino⁴⁰; tres objetivos, tres ideas, que casi se pueden reducir a una sola y misma cosa. En las líneas precedentes hemos señalado lo estrechas que son sus relaciones mutuas; en las que siguen veremos como de ellas tres depende el desarrollo y el progreso de la pintura. Pues si entre las circunstancias que dificultaban el adelantamiento de las artes en su tiempo ocupaba el poco aprecio que se hace de sus ilustres profesores⁴¹, entre las causas de la decadencia que experimentó en el pasado se encontraba la de que «los que en-

³⁶ *ibidem*, p. 137.

³⁷ *ibidem*, p. 439.

³⁸ *ibidem*, p. 895.

³⁹ *ibidem* p. 1035.

⁴⁰ Julián Gállego hace notar que la defensa de la ingenuidad de la pintura «es el alegato de fondo que Antonio Palomino coloca a la cabeza de su tratado y que ocupa no lejos de la mitad de éste, sin olvidar que en su *Parnaso* de la tercera parte aduce no pocos ejemplos de las honras que recibieron cada uno de los biografiados». J. Gállego: *El pintor, de artesano a artista*, Granada, 1976, pp. 196-7.

⁴¹ «El ultraje y abatimiento que en este infausto clima experimenta la pintura». A. Palomino: *op. cit.*, p. 411

tonces se tenían por pintores, ignoraban totalmente los preceptos científicos de su arte y los primores de su ejecución (teórica y práctica)»⁴².

Sólo sobre un aprecio justo de los artistas —como el que reciben en otras latitudes⁴³—, que los estimule en su camino y una correcta formación podía hacerse posible el adelantamiento de las artes. Y es esto, en último término, lo que nuestro hombre pretendía con su *Museo Pictórico* y su *Parnaso español*, concebidos como un tratado unitario para la formación integral del pintor⁴⁴. Así, su libro venía a rellenar un hueco que él echaba claramente en falta dentro de un panorama pedagógico dominado por las cartillas de dibujo, entre las que se contaban además de las extranjeras— las de Ribera⁴⁵, Pedro Villafranca⁴⁶, García Hidalgo⁴⁷ y las inéditas de Vicente Salvador y fray Juan Rizi⁴⁸ a las que todavía se añadiría en el siglo XVIII —que conoce hasta cuatro reediciones de la de Villafranca, en 1702, 1722, 1736 y 1760)— el *Método sucinto y compendioso de cinco simetrías*, de fray Matías de Irala, aparecido en 1713⁴⁹ y reeditado varias veces a lo largo del siglo.

⁴² *ibidem*, p. 187.

⁴³ *ibidem*, p. 767.

⁴⁴ «Para que con uno y otro tomo [el de la *Teórica* y el de la *Práctica*] quede el pintor enteramente capaz de todo lo que debe saber en su profesión» (*ibidem*, p. 30); y en otro lugar añade que «procuraremos que en este tomo halle fácil expedición para resolver todas las dudas, que puedan ocurrir en la práctica, así como en el antecedente, para las que se ofreciesen en la teórica» (*ibidem*, p. 443). La inclusión del *Parnaso* como complemento a los dos tomos anteriores era absolutamente lógica y venía refrendada por el valor ejemplar del acontecimiento histórico y por la tradición, pues todos los tratados anteriores —incluidos los dos primeros tomos del propio Palomino— incluían esas notas biográficas como prueba de la veracidad de sus afirmaciones. La única diferencia estriba en el carácter mucho más elaborado que asumen en el *Parnaso* y que le constituyen en libro independiente. De todas maneras, la historia iba caminando ya en esa dirección y, descontando, incluso, las biografías escritas por Lázaro Díaz del Valle, Alfaro y Solís, en los *Discursos practicables* de Martínez se puede observar como todas las noticias biográficas se han sacado del cuerpo del discurso y se han agrupado al final del libro, en los seis últimos capítulos, que ocupan, aproximadamente, las dos terceras partes del total.

⁴⁵ J. Brown: *Jusepe de Ribera, prints and drawings*, Princeton, 1973, y J. Carrete: *El grabado en España (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, 1987, pp. 381-91. Para Palomino ésta es la mejor y más completa, cuyo uso recomienda no para iniciarse en el arte, sino «para perfeccionarse, y sutilizarse en él» (p. 449). Sobre el tema de las cartillas de dibujo véase, J. Carrete: *Op. cit.*, pp. 321-36, y A.E. Pérez Sánchez: *Historia del dibujo en España*, Madrid, 1986, pp. 54-66.

⁴⁶ A. Rodríguez Moñino: «Don José García Hidalgo. Estudio bibliográfico», en J. García Hidalgo: *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, 1965.

⁴⁷ Debido a la rareza del libro, Rodríguez Moñino piensa que nunca llegó a editarse como tal, sino que se trataba simplemente de colecciones de pruebas encuadradas por el autor, mientras que los grabados se difundirían de forma aislada. A. Rodríguez Moñino: *op. cit.*; F.J. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1934, t. III; J. Urrea: «El pintor José García Hidalgo», *Archivo Español de Arte*, 1975, nº 189, pp. 97-117; F. Calvo: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, 1981, pp. 589-616.

⁴⁸ E. Tormo: *La vida y la obra de Fray Juan Rizi*, Madrid, 1930. Palomino (*op. cit.*, p. 256) tiene palabras muy elogiosas para esta obra «que yo he visto, con mucha erudición, e inteligencia profunda de la Pintura y de todas las artes que la ilustran»

⁴⁹ Este año es el que aparece en el frontis del ejemplar, editado anónimamente, que se con-

Palomino no desprecia en absoluto las cartillas y recomienda su uso a los principiantes⁵⁰, pero es consciente de que su utilidad concierne sólo al adelantamiento en el dibujo, a la práctica de la pintura, pero no a la teórica, que es donde ésta debe reposar. Frente a la copia de erudición y de bibliografía que ofrece Palomino como base indispensable para la formación del futuro pintor, una cartilla, llamémosle erudita, como la de García Hidalgo, que demuestra un volumen de información relativamente amplio y una cuidada selección de lecturas, se anuncia para uso de aquellos «que *sin muchos libros* quieran adquirir noticias de la pintura, dibujando y sabiendo colocar las partes en el todo con regularidad y fundamento»⁵¹.

Y es en esta ausencia de libros donde radica uno de los males endémicos de la pintura española, «¡pues no he visto facultad —escribe Palomino—, de cuantas he tratado en el discurso de mi vida, en que haya tanto vulgo de ignorantes, presuntuosos y desvanecidos! ¡Ninguno quiere reconocer superior!... y la razón de todo es, porque como aprenden esta facultad sin el subsidio de las Letras, cualquier mínima cosa que viendo, o leyendo alcanzan, les parece, que ya han llegado a lo sumo de la sabiduría, y ya se imaginan maestros, y catedráticos de los demás, a quienes pretenden embobar con sus documentos y máximas»⁵². Algo que debía estar muy generalizado a finales de la centuria, pues en el prólogo del primer tomo habla de que «los más, la ejercen [la pintura], guiados sólo, como los ciegos del bordón, del uso práctico de sus reglas, para no dar de ojos; y otros muchos que, abandonando aun estos ligeros principios, pintan más abominaciones que imágenes»⁵³, «siendo así que es [la teoría] lo que más necesitan todos; pues de la práctica el que menos sabe algo; pero de la teoría muy raro; y aún pudiera decir que ninguno. Y así juzgan algunos tiempo perdido el que se gasta en el estudio de la teórica: Cuando los hombres más doctos de esta facultad... que han escrito de la Pintura, es esto lo primero que aconsejan»⁵⁴.

serva en la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano; fecha muy anterior a la de 1730 propuesta por A. Bonet basándose en la de los tres ejemplares publicados por él. Bonet señala que, como en el caso de García Hidalgo, nunca hubo una verdadera edición del *Método*, sino que Irala, «según tenía más o menos a mano pruebas, según el destinatario al que hacía obsequio de las mismas o según las posibilidades del comprador, debía formar el volumen. A. Bonet: *Vida y obras de fray Matías de Irala*, Madrid, 1979, p. 28.

⁵⁰ A. Palomino: *op. cit.*, p. 449. En este sentido coincide con Pacheco (*op. cit.*, pp. 60-70) y con Martínez (*op. cit.*, p. 2).

⁵¹ F.J. Sánchez Cantón: *op. cit.*, III, p. 111.

⁵² A. Palomino: *op. cit.*, pp. 425-6. No es posible saber en quien está pensando concretamente Palomino cuando escribe estas líneas, pero por lo que se desprende del contexto no es difícil imaginar que se pueda tratar de García Hidalgo, teniendo en cuenta la manifiesta antipatía que sentía por tal personaje, como se deduce de las menciones que le dedica en la biografía de Conchillos (*ibidem*, p. 1132) y del juicio de J.A. Ceán (*Diccionario biográfico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. II, p. 166).

⁵³ A. Palomino: *op. cit.*, p. 29.

⁵⁴ *ibidem*, pp. 599-601.

Dentro de este panorama empobrecido resultaba difícil encontrar una persona que pudiera llevar a cabo una empresa semejante, pues resultaba preciso unir la condición de matemático y hombre de letras a la de pintor⁵⁵ para que, «no extraviándose el asunto propio, en esta obra se enlaza(se)n con admirable destreza puntos teológicos y morales de sana doctrina y provechosa enseñanza»⁵⁶. Carácter unitario, de bloque perfecto y sin fisuras, donde se unen la especulación teórica y la realización práctica⁵⁷, que es fundamental dentro de la intención de Palomino, quien concibe su tratado como una *escala* por la que, paso a paso, se va ascendiendo en la perfección del arte⁵⁸, sin saltos bruscos ni rupturas, buscando ante todo —dentro de una concepción pedagógica muy barroca— aficionar la voluntad⁵⁹. Progreso gradual que, dentro de la lógica escolástica que domina su pensamiento, va siempre de lo general a lo particular y, por tanto, de lo teórico a lo práctico. En este sentido, al separar tan nítidamente lo teórico de lo práctico, el libro de Palomino es absolutamente singular dentro de nuestra tratadística. De hecho, uno de los tratados doctrinales más importantes del siglo XVII español, el de Martínez, prescindiendo de cualquier introducción teórica —su contenido teórico irá diluido a lo largo de todo el texto— entra directamente en materia señalando que «es costumbre muy propia de esta profesión instruir al estudioso por lo más claro y fácil; porque de lo contrario, o sucede quedarse empeñada la profesión por el tedio, o hallarse hecho pedazos el entendimiento en el trabajo», pasando a continuación a tratar «del dibujo y maneras de obrarlo con buena imitación»⁶⁰.

De la misma manera que, según hemos visto, hacía descansar la teórica de la pintura sobre la óptica y la geometría, coloca el dibujo como última instancia y fundamento de su práctica⁶¹. Con ello Palomino se situaba dentro de una

⁵⁵ *ibidem*, p. 29.

⁵⁶ Censura del padre B. Alcázar en *ibidem*, p. 9.

⁵⁷ Pero, aún siendo inseparables, la teórica y la práctica tendrán sus diferentes maneras de comunicarse. Y si en el primer tomo Palomino hace una alarde excepcional de erudición y lecturas, en el segundo excusará «la copia de erudición y de textos, y autoridades latinas, si no fuese en caso muy preciso; porque para ellos puede bastar la experiencia de tantos años y la graduación, en que me constituyó el cielo» (*ibidem*, p. 445).

⁵⁸ *Ibidem*, p. 434. Esta idea de progreso queda subrayada también en los títulos de los libros que componen los dos tomos: *el aficionado*, *el curioso* y *el diligente*, en el primero y *el principiante*, *el copiante*, *el aprovechado*, *el práctico* y *el perfecto*, en el segundo.

⁵⁹ El primer tomo de la *Teórica* se abre, prácticamente, con la siguiente afirmación: «Y como el deseo es acto de voluntad, y a él se debe suponer acto de entendimiento: trataremos en este primer libro de *aficionar la voluntad*, poniéndole en conocimiento de la excelencia y perfección de esta nobilísima arte de la pintura, por ser razón motiva de sus afectos, debajo de cuya realidad, o aprehensión, se determina» (*ibidem*, p. 35). Estas pervivencias tardías de la pedagogía barroca han sido señaladas por J. A. Maravall: *La cultura del barroco*, Barcelona, 1975, p. 171.

⁶⁰ J. Martínez: *op. cit.*, p. 1.

⁶¹ Es muy significativo el título que lleva el capítulo I del libro V de la *Práctica de la pintura*: «Cómo el principiante no ha de olvidar el estudio del dibujo, aunque se ponga a pintar»

tradición académica y de una normativa sancionada repetidamente por nuestros tratadistas y que había encontrado su afirmación más contundente en aquellas palabras con las que Carducho respondía —a través del maestro— a la pregunta que le dirigía su discípulo sobre como llegar a ser un buen pintor: «dibujar, especular, y más dibujar»⁶². Pero esta petición continua de los tratadistas transcendía con mucho las meras necesidades formativas e instrumentales del pintor, para insertarse de lleno dentro de una teoría del conocimiento plenamente escolástica, reforzada por una fuerte dosis de neoplatonismo, cuyos ecos llegan aún hasta nuestro hombre. Según ella, y en palabras de Maravall, «pintar es una operación semejante a la de ver y una y otra a la de conocer; (y.) contrariamente, conocer es función similar a la de pintar, es reproducir intelectualmente la imagen de la cosa». Y en este sentido es en el que tenemos que entender la afirmación de Palomino de que la pintura «*es un concepto adecuado de las cosas visibles... no en su ser físico (y)... representativo... (sino en) conformidad con las ideas ejemplares de la mente divina, y en cuya especulación se desvela continuamente la Pintura*»⁶³.

Nos movemos, pues, en el puro mundo de la idea platónica. Y un mundo en el que dibujar y especular, según veíamos en Carducho, se entendían en plan de absoluta igualdad, como operaciones intelectuales complementarias, no podía dar al color —factor fundamental de individualización— más que un lugar, importante sí, pero secundario. El dibujo, el verdadero dibujo —el *disegno interno*— es un concepto y radica en la mente, el color es un hecho físico y radica en el ojo, en un momento en el que todavía *ver* y *conocer* no son operaciones complementarias —como sucederá en el mundo de Descartes, Leibniz, Velázquez y Vermeer—, sino opuestas. «Yo quisiera que hubieras dibujado más y visto menos», dice Carducho al aprendiz, a lo que añade después: «esperava ver dibujos de tu mano de las cosas que ibas viendo, para que sobre ellos con más propiedad fuéramos discurriendo»⁶⁴. Y al decir esto, Carducho está negando la capacidad de la experiencia visual para provocar conocimiento por sí misma, sin pasar por ese tamiz de intelectualización que supone el dibujar la propia visión. ¿Por qué? Sencillamente porque la verdad, el objeto real del conocimiento no está todavía en la realidad física inmediata, en la naturaleza captable a través de los sentidos, sino en un concepto ideal de la naturaleza. En este sentido los versos de Céspedes son ejemplares: «Busca en

⁶² A la luz de los textos de Carducho, Pacheco y Martínez, resulta difícil entender afirmaciones como la de que Palomino es una «auténtica excepción de los tratadistas españoles al valorar el dibujo en la misma medida que lo hacían los teóricos italianos» (M. Mena: «El dibujo de Palomino preparatorio para la portada de la *theorica de la Pintura*», *Archivo Español de Arte*, 1985, n° 229, p. 67).

⁶³ J. A. Maravall: *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, 1960, p. 66. Véase también M. Menéndez Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1904, VI, pp. 261-2.

⁶⁴ V. Carducho: *op. cit.*, p. 101.

el natural (y si supieres / buscarlo) hallarás lo que buscares»⁶⁵. *Si supieres buscarlo*; o lo que es lo mismo: la auténtica naturaleza, aquella a la que debe dirigir sus ojos el pintor, no es inmediatamente accesible a los sentidos, sino que sólo puede llegarse a ella a través de un proceso intelectual previo de selección y decantación. Carducho, y con él todos los demás, querían que el pintor trabajara «observando cuidadoso el natural y meditando sobre estatuas antiguas y modernas»; pero *estudiando el natural, no copiando el natural*⁶⁶. Un proceso de selección que sigue vigente en Palomino, quien si nos dice a menudo que la naturaleza es «maestra de la pintura»⁶⁷, también nos recuerda que el «pintor docto ha de saber elegir en la naturaleza lo mejor»⁶⁸ y que, para no errar en camino tan difícil, el medio seguro es la copia de las estatuas antiguas, donde la naturaleza alcanzó su perfección, y de las obras de algunos pintores modernos⁶⁹.

Sin embargo, Palomino es un hombre que ya entra de lleno en el siglo XVIII y que ha asistido a la irrupción irrefrenable del naturalismo y de la revolución que había supuesto la pintura velazqueña. Si Pacheco había visto tambalearse tan firmes principios académicos ante las obras de su yerno, mucho mayor iba a ser su impacto sobre el pintor de Bujalance, quien, sin darse cuenta de la implícita contradicción —una contradicción que era la que existía entre lo que pensaba como teórico y lo que admiraba como pintor— que latía en ello, colocaba a la cabeza de los pintores precisamente al que, quizás, menos se acomodaba al modelo académico que proponía, pues no compartía ni su concepto de dibujo, ni de naturaleza, ni de imitación. Lúcidamente señalaba Maravall cómo partiendo de posiciones divergentes, «sobre la base de su clasicismo, o mejor de su aristotelismo pictórico, Palomino, que admiraba a Velázquez, no acertó, sin embargo, a explicarse la honda razón de su pintura, al decir de cuadros como ese retrato de Pareja o de las Meninas, que “son verdad, no pintura”, sin advertir que la lección que Velázquez sacó, tan paralela a la del pensamiento científico y filosófico coetáneo o posterior en unas décadas, no fue otra que *para el pintor la verdad es la verdad de la pintura*. Por eso Velázquez lo que pone en el lienzo no es, ni pretende ser, la cosa, ni su perfecta imitación, sino pintura». Mientras que Palomino todavía seguía con-

⁶⁵ J. A. Ceán: *op. cit.*, V, p. 342.

⁶⁶ V. Carducho: *op. cit.*, p. 195. Y lo mismo Palomino: «Ha de ser, pues, el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude ni rapiña de cosa alguna. Si *sólo estudiado después y consultado con el natural, y aun éste no copiado*, cuando no viene justamente adecuado al intento, sino adaptado y acomodado al asunto, tomando lo que haze al caso, y supliendo lo demás con la idea del propio caudal ajustada al assumpto».

⁶⁷ E incluso propone la cámara oscura, en la que la naturaleza *pinta* sus imágenes, como algo digno de emulación por parte del pintor (*op. cit.*, 303)

⁶⁸ *ibidem*, p. 568.

⁶⁹ Véase la lista de autores propuesta en *op. cit.*, pp. 474-6 y 527. Sobre esto M. Menéndez Pelayo: *op. cit.*, VI, pp. 264-70.

siderando la pintura *ut imago*, Velázquez la entendía ya meramente *ut pictura*⁷⁰. Pero la revolución velazqueña fue más lejos, pues al introducir un cambio brusco en el concepto de imitación —imitación del natural, no de los antiguos— estaba alterando uno de los postulados en que coincidían prácticamente todos los tratadistas de su siglo, desde Carducho hasta Martínez, quien, por poner sólo un ejemplo, sostenía taxativamente que «los antiguos han sido con sus ejemplares el adelantamiento de los modernos»⁷¹. Pacheco, a pesar de sus vacilaciones teóricas, era consciente de que el secreto de su éxito radicaba en esta nueva actitud, en «tener siempre delante el natural»⁷² y Palomino afirmaba con admiración que «halló la verdadera imitación del natural»⁷³, pero, sin embargo, no fue capaz de extraer la consecuencia lógica inmediata que de ello se desprendía: si Velázquez era el verdadero pintor, aquél que estaba elevando la pintura a cimas insospechadas, el avance del arte debería producirse, siguiendo su ejemplo, copiando el natural y no las obras de los antiguos, admiradas y estudiadas pero no imitadas.

Una vez más, ante la obra de Velázquez, surgen las contradicciones de un Palomino⁷⁴ que, como acabamos de ver, señalaba como fundamental para el aprendiz de pintor el estudio y la copia de las esculturas clásicas. Con ello mostraba su conformidad para con el sistema académico de aprendizaje y, al mismo tiempo, ponía de manifiesto su postura personal en el seno de una discusión importante dentro de la cultura renacentista y barroca, la famosa querrela de los antiguos y los modernos. Palomino era un decidido defensor de la supremacía de los antiguos. No sólo recomendaba su estudio a través de las academias, sino que apoyaba en su autoridad todo su discurso teórico sobre la pintura. De hecho, el primer tomo de *El Museo Pictórico* podría considerarse una historia de la pintura antigua, reconstruida a través de sus fuentes principales, Plinio y Filóstrato, y sobre todo de Junius y Scheffer, cuyos tratados estarán entre los libros de cabecera de Palomino⁷⁵. Con esto entramos en uno de los temas cruciales, el de las fuentes de Palomino. El era hombre de amplísima cultura, de un volumen de lecturas sorprendente, buen latinista y conocedor de las lenguas modernas. El catálogo de su biblioteca ideal es amplísimo, pudiendo llegar a farragoso en ocasiones. Pero lo que habría que dilucidar es

⁷⁰ J. A. Maravall: *op. cit.*, pp. 70-1 y 161-3.

⁷¹ J. Martínez: *op. cit.*, p. 22.

⁷² F. Pacheco: *op. cit.*, II, p. 13.

⁷³ A. Palomino: *op. cit.*, p. 894.

⁷⁴ Palomino copió literalmente el pasaje de *El héroe*, en que Gracián decía que Velázquez pintaba a lo valentón (J. A. Maravall: «La pintura como captación de la realidad en Velázquez», en *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, I, p. 60), pero, sin embargo, no llegó a aceptar la alabanza que hacía el jesuita a su independencia frente a los modelos y reglas que le llevaron a preferir «ser el primero en aquella grosería, que el segundo en la delicadeza» (B. Gracián: *El héroe*, ed. A. Reyes, Madrid, 1918, p. 38). Véase A. Palomino: *op. cit.*, pp. 556-7.

⁷⁵ Los prestamos casi literales que hace de Scheffer ya fueron señalados por M. Menéndez Pelayo: *op. cit.*, VI, p. 266.

cuáles de esos libros utilizó directamente y cuáles utilizó a través de terceros, pues, aun cuando en muchas ocasiones él reconoce citar indirectamente, nos consta que otras veces, quizá inconscientemente, no nombra a sus fuentes o no lo hace en el sitio adecuado. En este sentido, uno de los casos más evidentes es el del Padre Pozzo. Palomino reproduce en el tomo segundo de su obra las láminas que figuraban en la *Prospettiva de pittori e architetti*, del italiano; lo cita, sí, entre los tratados más importantes de perspectiva, pero, sin embargo, no lo menciona a él —mientras que sí cita a pintores con los que tenía contraídas menores deudas como Cortona, Domenichino o Lanfranco— cuando escribe la historia de la pintura al fresco, ni dice tampoco que las láminas estaban tomadas de él⁷⁶. Inspirándose, e inspirándose en la forma que él lo hace, en una obra tan reciente —el libro de Pozzo se había publicado en 1693-1700— Palomino está dando pruebas de encontrarse completamente al día respecto a lo que se estaba publicando en Europa en materia artística⁷⁷. Sin embargo, las fuentes principales que maneja no son tan modernas en general —se trata más bien de obras publicadas, lo más tarde, a mediados del siglo xvii, cuando no en el siglo anterior—, como tampoco lo son, en última instancia, sus preocupaciones teóricas, relativamente alejadas de los rumbos por los que estaba discurriendo ya la literatura artística. Dos ejemplos tan sólo. El primero de ellos su postura ante el dibujo; el segundo, su concepto teológico de la pintura⁷⁸.

Por lo que respecta a lo primero, conoce y cita a Boschini y a Piles, y admira profundamente a Velázquez y Luca Giordano, pero sin embargo, en un momento como los años iniciales del siglo xviii, en el que la opción por el colorido es radical y profundamente antiacadémica, Palomino sigue defendiendo la primacía del dibujo. Y por lo que respecta a lo segundo, *El Museo Pictórico* rezuma un fortísimo tono religioso —teológico—, típico de la tratadística española del siglo anterior y es un claro exponente del carácter retardatario de la tratadística artística española⁷⁹ frente a la italiana y la francesa, cuyas preocu-

⁷⁶ Tampoco cita a Vredeman de Vries, de quien reproduce parcialmente una lámina de su *Architectura et perspectiva*. Sobre este tema A. Bonet: «Láminas de *El Museo Pictórico y Escala Óptica* de Palomino», *Archivo Español de Arte*, 1973, n.º 182, pp. 131-44. Tampoco cita en el tomo I, libro II a Alháro y a Díaz del Valle.

⁷⁷ También cita obras aparecidas el mismo año de la redacción última del *Museo*, como el *Cours de Peinture* de Roger de Piles, publicado en París en 1708. No menciona, ni parece conocer, en cambio, otras obras recientes como las del padre Tosca o el *Methodé pour apprendre à dessiner les passions*, de Le Brun, publicado en 1698, y eso a pesar de manejar otros tratados franceses próximos en fechas, y a que se movía en un ambiente fuertemente dominado por la cultura francesa.

⁷⁸ Se podría señalar también, en este sentido y como ha señalado Bonet, su preferencia, en cuanto a gustos arquitectónicos se refiere, por los modelos manieristas nórdicos.

⁷⁹ Piénsese que todavía aparecerá en 1730 una obra ya trasnochada (incluso por el idioma en que está redactada), el *Pictor Christianus Eruditus*, de Interián de Ayala que, a pesar de todo, volverá a aparecer, traducida, en 1782.

paciones se encaminaban ya en una dirección muy diferente. En este sentido es en el que hay que considerar todas aquellas demostraciones sobre el origen del carácter divino de la pintura, con que iniciaba su tratado, muchas afirmaciones vertidas en sus páginas, como aquella de que «debe el pintor católico precaver la ruina espiritual del prójimo»⁸⁰, su preocupación por el viejo problema del decoro y de las pinturas lascivas, en torno a la cual desarrolla una curiosa casuística⁸¹, o su idea de que el buen pintor no sólo debe ser teórico y práctico, es decir, perito en su arte, sino también moralmente recto y virtuoso⁸², poniendo como prueba de ello en su *Parnaso* el ejemplo de numerosos artistas que «han sido venerables en la virtud, y de una vida ejemplar e irreprehensible»⁸³.

Palomino, inventor de jeroglíficos y emblemas, no resistió la tentación de crear unos que, en la portada de sus dos tomos, resumieran en una sola imagen un contenido doctrinal que había ocupado muchos cientos de páginas impresas. Participaba con ello de una confianza en la imagen y de un gusto por un género a medio camino entre la literatura y el arte, que bastaría para ubicarlo en el más pleno barroco si su obra teórica no lo hiciera ya. El primer tomo, en el que se trata de la *Teórica de la Pintura*, se encuentra presidido por la *Geometría*⁸⁴, o más bien la *Óptica* —entendida como desarrollo directo suyo—, acompañada por dos amorcillos que, estudiando la pirámide visual y la proyección de las sombras, ilustraban dos de las operaciones básicas que debía dominar el pintor: la proyección perspectiva y la proyección de la luz. Figuras cuyo sentido quedaba explícito por los versos de la cartela. «En todas partes brilla la óptica, gobernadora de la pintura, proyectando luces y enseñando a componer todas las cosas». Si con ello se demostraba el carácter científico —teórico— de la pintura, el tapiz colgado al fondo es donde se representaba la música y la poesía patentizaba su carácter liberal. El segundo se encontraba presidido por una *Pintura*, cuyo carácter de ciencia teórica estaba resaltado por las alas que coronaban su cabeza⁸⁵, situada entre esa biblioteca aneja al estudio que debía poseer el pintor y unos jóvenes que copian diligentemente el Hércules Farnesio, demostrando así cómo esta *Práctica de la Pintura* debía cimentarse sobre el estudio libresco y la copia de los antiguos en dibujos de academia.

Palomino escribió sus dos tomos para proporcionar a los aprendices de pintor un instrumento capaz de garantizarles una formación integral y para sacar del olvido a los grandes pintores españoles, garantizándoles una fama me-

⁸⁰ A. Palomino: *op. cit.*, p. 572.

⁸¹ Véase, sobre todo, *ibidem*, pp. 571 y ss.

⁸² *Ibidem*, p. 443.

⁸³ *Ibidem*, p. 768.

⁸⁴ Como tal, y no como la pintura, la denominan M. Orellana: (*Bibliografía pictórica valentina*, ed. X. Salas, Valencia, 1967, p. 331) y J.A. Ceán: (*op. cit.*, III, p. 252).

⁸⁵ M. Morán: «En defensa de la pintura: Irala y Palomino», *Goya*, 1986, nº 190, p. 204.

recida y duradera. Formación adecuada y reconocimiento justo, sin los que sería imposible el avance de las artes. Por una ironía del destino, *El Museo Pictórico* aparece justo en el momento en el que el gran arte español concluye y nuestra pintura, regida por artistas extranjeros, empieza a caminar por nuevos derroteros. Pero, sin embargo, Palomino consiguió cumplir plenamente sus objetivos. *La Práctica de la Pintura*, en la que, con palabras de Ceán, «desenvolvió todos los elementos del arte de la pintura con método y claridad, y dio reglas sencillas para la práctica»⁸⁶, fue el punto de referencia más útil y empleado para la enseñanza de la pintura durante cerca de doscientos años. Y el *Parnaso* fue el punto de partida para el conocimiento de los pintores españoles y su justa valoración tanto en España como en el extranjero, donde tuvo unas repercusiones muy tempranas, coincidiendo con el interés que nuestra pintura estaba empezando a despertar en Europa, y muy especialmente en Inglaterra y Francia⁸⁷

⁸⁶ J. A. Ceán: *op. cit.*, IV, p. 36.

⁸⁷ Sobre este tema M.S. García Felguera: *Viajeros, eruditos y artistas. Los extranjeros frente a la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, 1991.