

Un cuadro inédito de Antonio Palomino en León. El arcángel San Rafael y Tobías

An unpublished painting by Antonio Palomino in León. St. Raphael the archangel and Tobias

EMILIO MORAIS VALLEJO

emilio.morais@unileon.es

Universidad de León. Departamento de Patrimonio Artístico y Documental

Recibido: 21 de noviembre de 2017 · Revisado: 12 de junio de 2019 · Aceptado: 27 de junio de 2019

Resumen

En el presente artículo aborda el estudio de un cuadro del Museo Sierra-Pambley de León que hasta ahora había pasado inadvertido. Después de su restauración se vio la posibilidad de que fuera una obra de Antonio Palomino. El análisis detenido de la pintura nos ha permitido afirmar la autoría del insigne artista y teórico cordobés, que la ejecutaría a principios del siglo XVIII, e incluirlo en el catálogo de sus obras de caballete.

Palabras clave: Pintura Barroca; pintura religiosa.

Identificadores: Palomino, Antonio; San Rafael arcángel; Tobías; Fundación Sierra-Pambley (León).

Topónimos: León (España).

Periodo: Siglo 18.

Abstract

This article reports the study of a painting in the Sierra Pambley Museum in León that had previously gone unnoticed. Its restoration revealed the possibility that it was the work of the famous artist and theorist from Córdoba, Antonio Palomino. Careful analysis of the painting has confirmed this hypothesis, and suggests that it was executed in the early eighteenth century. Consequently, *The Archangel Raphael and Tobias* can now be included in the catalogue of his easel works.

Keywords: Baroque painting; religious painting.

Identifiers: Palomino, Antonio; St. Raphael the archangel; Tobias; Sierra-Pambley Foundation (León).

Place Names: León (Spain).

Period: Baroque. 18th. Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

MORAIS VALLEJO, E. (2019). Un cuadro inédito de Antonio Palomino en León. El arcángel San Rafael y Tobías. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50: 59-73.

Introducción

Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance, Córdoba, 1655-Madrid, 1726) es, sin ninguna duda, el más interesante artista-teórico de la pintura española del último barroco¹. Su altura intelectual y los amplios conocimientos técnicos que poseía del arte de su época quedaron demostrados con la redacción de su famoso tratado, de marcado interés enciclopédico, en el que aborda el amplio espectro de temas que interesaban a los artistas coetáneos², además de resultar trascendental para la historiografía del Arte español gracias al elevado número de biografías recogidas sobre pintores y escultores relevantes que trabajaron en España hasta su publicación (Bassegoda, 2004: 89-113). La faceta pictórica de Palomino, por la que llegó a ser nombrado pintor del rey por Carlos II en 1688, la inició en tierras andaluzas con Valdés Leal y Juan de Alfaro, de los que aprendió los principios de la pintura y adaptó su estética. Más tarde, hacia 1678, recaló en Madrid y al tener contacto con el arte que se hacía en la corte adoptó el estilo de la llamada escuela madrileña, con notable influencia de Juan Carreño de Miranda y, sobre todo, Claudio Coello. En 1692 conoció a Luca Giordano, con quien colaboró en la decoración al fresco de algunas estancias de El Escorial, lo que supuso un cambio estilístico considerable en su obra que ganó en dinamismo, luminosidad del color y serenidad de las expresiones, alejándose de las características que definieron el pleno barroco español; además, a partir de ese momento el fresco se convirtió en su prioridad, una técnica que cultivó con arte y reconocido oficio en varios puntos de España (Bernier Luque, 1981: 9-10; Pérez Sánchez, 1992: 404). Los óleos pasaron entonces a un segundo plano en sus intereses, por lo que no son muchos los ejemplares que han llegado a nuestros días; de ahí que siempre es una buena noticia el hallazgo de alguna obra nueva que se le puede atribuir de manera fehaciente, ya que contribuye a completar el inventario de su producción y a un mejor conocimiento de sus valores artísticos. Poco antes de morir, en 1725, enviudó y fue entonces cuando se ordenó sacerdote, vocación latente para la que tenía una sólida formación espiritual que había demostrado en su pintura.

Esta sucinta biografía, sin ningún interés exhaustivo, la incluimos porque nos permite aproximarnos a algunas de las cuestiones que tratamos a continuación.

Aproximación historiográfica a la pintura de caballete de Antonio Palomino

No son muy abundantes las publicaciones existentes sobre la obra en pequeño formato de Antonio Palomino. En la década de los cincuenta del siglo pasado, coincidiendo con

- 1 Sobre su biografía se puede consultar, entre otros, Ceán Bermúdez, 1800: 29-41; Escribano y Morales, L. 1859; R. Aguilar, 1958; Galindo San Miguel, 1988: 105-114.
- 2 Su tratado, titulado *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, (1715-1724)), está formado por 3 volúmenes que tratan aspectos diferentes, como denotan los títulos: *La teórica de la pintura*, *La práctica de la pintura* y *El parnaso español pintoresco laureado*.

el tercer centenario del nacimiento del pintor³, surge un cierto interés por dar a conocer esta faceta de su pintura, comenzado por Valverde Madrid que le atribuyó un cuadro hasta entonces considerado como anónimo (1955: 216-217). Gaya Nuño fue el primero en establecer un verdadero catálogo de sus cuadros de caballete conocidos hasta ese momento (1956: 97-105), que tendría una nueva aportación con el descubrimiento de Angulo Íñiguez de una *Adoración de los Reyes* (1959: 320-321). Años después Aparicio Olmos incorporó varios títulos nuevos (1966: 148-162), ampliando el listado inicial de Gaya Nuño, que sería matizado a su vez por Pérez Sánchez, quien corrigió algunos errores que dijo encontrar en sus predecesores y aportó algunas novedades (1972: 251-269). El repertorio se ha ido completando poco a poco gracias a un goteo de publicaciones que han ido ofreciendo nuevos títulos atribuidos a su pincel, hasta conocer cada vez con mayor precisión la obra que realizó en óleo, tanto en número de ejemplos como en significación estilística.

Es durante los años ochenta cuando apreciamos una reactivación del interés de los investigadores por Palomino, reflejado en el mayor número de trabajos dedicados a descubrir su labor al óleo, añadiendo interesantes hallazgos para la consecución de un catálogo razonado (Iturgáiz, 1980: 69-96; Martínez Ripoll, 1981: 185-190; Valdivieso, 1982: 442-444; Urrea, 1983: 493-497; Raya Raya, 1983: 22-23; Ídem, 1986: 39-57; Galindo San Miguel, 1988: 105-114; Terrón Reynolds, 1989: 516-518).

La atención se mantuvo en la década siguiente, sacando a la luz nuevas obras en distintas partes de España (Terrón Reynolds, 1990: 249-252; Galindo San Miguel, 1990a: 213-215; Ídem., 1990b: 660-666), e incluso alguna en Francia (Curie, 1999: 44-53), que ampliaron la geografía conocida de su actividad en pequeño formato.

Ya en nuestro siglo siguen apareciendo nuevas atribuciones, lo que demuestra que todavía queda campo por investigar y que su producción es más amplia de lo que se creía inicialmente (Rodríguez Domingo, 2007: 111-134; Blanco Mozo, 2008: 7-18; Navarrete Prieto, 2011: 59-90; Palencia Cerezo, 2013: 90-94; Lorenzo Arribas y Diestro Ortega, 2014: 199-210). No en vano la actualidad del artista-teórico sigue vigente, como queda de manifiesto en la reciente celebración del Simposio *Antonio Palomino y las fronteras del Barroco*, celebrado en febrero de 2016⁴. De cualquier manera, creemos que el inventario no está cerrado y que todavía saldrán del anonimato nuevos lienzos atribuidos a su pincel.

En este contexto celebramos la noticia del Museo de la Fundación Sierra Pambley de León revelando, a raíz de la restauración de un lienzo perteneciente a su fondo museístico⁵, que posee un cuadro que representa una escena de la historia de san Rafael y Tobías con la firma de Palomino, que hasta ahora había pasado desapercibido⁶.

3 En la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos se celebró el 1 de diciembre de 1955 una sesión conmemorativa del centenario de Palomino.

4 Tuvo lugar en el Museo del Prado, dirigido por Javier Portús Pérez y Juan Luis González García.

5 La restauración la realizó en 2009 la empresa *Proceso Arte C. B.* de Astorga.

6 Agradecemos a Patricia Centeno, responsable del Museo de la Fundación Sierra Pambley, las facilidades que nos concedió para la realización de este trabajo y sus acertadas indicaciones para orientar nuestra investigación.

El cuadro de San Rafael y Tobías en el Museo de la Fundación Sierra Pambley

Manuel Bartolomé Cossío, en el inventario que hizo alrededor del año 1920 de los muebles y enseres de la casa que la citada Fundación tiene en la localidad leonesa de Hospital de Órbigo⁷, reseñó que en la alcoba de la sala situada encima del comedor estaba “... un cuadro al óleo, en lienzo: Tobías y el Ángel – siglo XVIII. Sin valor. Marco dorado”⁸. Nos sorprende enormemente que este personaje, krausista y miembro relevante de la Institución Libre de Enseñanza, hiciera esta lacónica valoración tan subjetiva y negativa, lo cual pudo ser la causa de la indiferencia mostrada durante mucho tiempo por él, hasta que, hace poco y con notable acierto, se decidió su restauración.

Es un óleo sobre lienzo de lino que tiene unas dimensiones de 84 x 63 cm., enmarcado con una moldura amplia de madera dorada que sería colocada en época posterior a su realización, pues oculta en parte la firma del autor, ignorando así la importancia del artista y retrasando la identificación del pintor que lo realizó⁹. Ahora está en un buen estado de conservación y expuesto al público en una de las habitaciones acondicionadas de este museo que muestra la casa tal y como la concibió a mediados del siglo XIX un burgués ilustrado, Segundo Sierra Pambley, en los aledaños de la plaza de la catedral de León.

El lienzo representa en primer plano al arcángel san Rafael de pie, ocupando casi la altura completa del cuadro y la mitad de la superficie, lo que otorga un sentido monumental a la figura con su rotunda presencia (Fig. 1). Parece que el pintor, acostumbrado a las grandes magnitudes de los frescos pintados en bóvedas, encuentra difícil reducir la escala cuando trabaja al óleo, por eso sus figuras en cuadros de caballete suelen ser grandes y ocupar gran parte de la escena (Gaya Nuño, 1956: 95). Con el bordón en su mano izquierda nos recuerda que es un caminante que está de viaje, mientras que con la otra mano señala al agresivo pez, del cual vemos poco más que su terrorífica cabeza apareciendo por el ángulo inferior derecho, marcando de esta forma una acentuada diagonal con el brazo que sirve para estructurar la composición. En un segundo plano, en la parte baja, aparece Tobías sentado y con los pies en el agua, mostrando su horror ante la súbita aparición del monstruo que surge del agua con la decidida y agresiva intención de morderlo. Un pequeño perro pone la nota anecdótica al ladrar al pez con actitud amenazante, aunque desde la distancia. Palomino ha reducido al máximo la representación de figuras, centrándose en los dos personajes y la fiera, colocados en un

7 La Fundación Sierra Pambley, como dice en su página web <http://www.sierrapambley.org/la-fundacion>, consultada el 1-8-2017, “Es una entidad privada sin ánimo de lucro dedicada desde 1887 a actividades educativas y culturales en la provincia de León, creada por iniciativa de D. Francisco Fernández-Blanco y Sierra-Pambley que la dotó con la mayor parte de su fortuna personal. La labor de la Fundación siempre estuvo guiada por el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza y las ideas de Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate, y Manuel Bartolomé Cossío”.

8 Archivo de la Fundación Sierra Pambley (AFSP), *Fondo Fundacional*, caja nº 41-1, s/f.

9 El cuadro tiene el número de inventario del *Museo Sierra Pambley* 2.769. Las dimensiones con el marco incluido son 98 x 75 cm.

primer plano muy cercano al espectador, con la intención de que este se concentre en la narración del hecho y no se pierda en detalles secundarios.



1. Antonio Palomino. *El Arcángel San Rafael y Tobías*. Óleo sobre lienzo. Foto Imagen MAS/Fotógrafos. Museo Sierra Pambley.

El protagonista indudable de la escena es el arcángel, no solo por tamaño y presencia dominante, sino también por la iluminación que recibe y ayuda a resaltarlo, avivando los colores de su indumentaria, con especial interés por la capa al viento que dibuja una curva tridimensional alrededor de su cuerpo. Esta forma artificial y efectista de disponer esta prenda la podemos considerar característica del pintor, pues el mismo esquema lo vemos en otras obras suyas, tanto en la serie de seres seráficos que vuelan en los frescos de las distintas bóvedas que pintó, como en varios cuadros de caballete. Así, por ejemplo, lo comprobamos en el arcángel de la *Aparición de san Rafael al venerable Roelas* de la colección de la mezquita-catedral de Córdoba; también en el ángel que acompaña a la Sagrada Familia en la *Huida a Egipto*, que custodia el Museo de Bellas Artes de Córdoba, o las varias representaciones que hizo de *San Miguel arrojando a Satanás a los infiernos*, ahora en colecciones privadas, que tienen una indudable influencia de Claudio Coello. Destacamos la importancia de esta mancha de color porque es determinante en la visión del cuadro y no obedece a una situación real, pues la quietud del joven y de la naturaleza no advierte de la presencia de viento para hacer ondear el ropaje en tan estudiada postura; más bien parece deberse a una causa espiritual que acentúa el carácter misterico del personaje.

La escena se cierra hacia la penumbra por el lado izquierdo con rocas y árboles, mientras que el lado derecho se abre a un paisaje apacible de amplio cielo que muestra las luces del atardecer, combinando el blanco de las nubes y el azul del fondo en degradación hacia tonos rosados y violetas para indicar el ocaso del sol. La misma atmósfera y ciertos detalles particulares del paisaje los podemos ver en otros cuadros de Palomino, como la citada *Huida a Egipto* (pintado hacia 1712) o el *San Juan Bautista Niño* del Museo del Prado (realizado a principios del siglo XVIII), lo que no sólo corroboraría la autoría del lienzo sino también una datación aproximada de la obra, por similitudes estilísticas y compositivas, que podríamos situar hacia 1710-20. En esos momentos Palomino ya ha superado el influjo de Carreño de Miranda que marcó su primera etapa madrileña y está más cerca de las formas de Claudio Coello, incorporando las novedades formales que aprendió de los trabajos al fresco hechos en España por su admirado Luca Giordano. Su pintura pasa en esos momentos por un alejamiento de las formas más dinámicas y las composiciones complicadas propias del barroco exaltado que triunfaba en el cambio de siglo, apostando por una concepción más moderada, tanto de los juegos lumínicos como de las expresiones o actitudes de los personajes, patente en la serenidad del rostro del arcángel de rasgos idealizados.

Por otro lado, el tratamiento de la historia de san Rafael y el milagro del pez nada tiene que ver con el cuadro del mismo tema que pintara Palomino en 1677 en sus últimos años de estancia en Córdoba, que ahora está en el palacio de Viana de dicha ciudad. Allí aparece solo el arcángel con un pequeño pez en la mano, sin relación lógica con el que según la Biblia trató de engullir al desprevenido Tobías, adoleciendo de cualquier sentido narrativo y resultando una mera alegoría sin la fuerza de la composición que apreciamos en el lienzo leonés.

Aunque la mayoría de los asuntos religiosos que pintó Palomino se refieren al Nuevo Testamento o a la vida y ejemplos de los santos, las escenas veterotestamentarias no le son ajenas. De hecho, hacia 1712 realizó varios óleos con relatos sacados del Antiguo Testamento (Gutiérrez Pla, 2008: 122; Gaya Nuño, 1956: 36), pudiendo ser el que ahora tratamos uno de ellos, más si tenemos en cuenta que los estilemas que lo definen concuerdan con los que caracterizaban al pintor cordobés por aquellas fechas. Asimismo, es indicativo que entre los años 1716 y 1723 hay un lapso de tiempo en el que dejó de trabajar en grandes obras al fresco y suponemos, por la razonable actitud de un pintor activo que no debe de perder la práctica, seguiría dibujando y haciendo cuadros de caballete, además de dedicarse con mayor intensidad redactar su tratado (Gaya Nuño, 1956: 44).

El tema de los ángeles es habitual en el arte barroco español, bien siendo protagonistas absolutos de una obra o bien acompañando muy diferentes escenas; es una buena muestra más de la devoción angélica que se prodigó en la época, mostrando el carácter protector y cercano a los hombres de los seres seráficos. En el caso del arcángel san Rafael la representación iconográfica más significativa suele girar en torno a tres escenas relacionadas con el relato de la curación del ciego Tobit (Ávila Vivar, 2015: 332), donde representa el papel principal de una historia que requiere cierta habilidad narrativa. La más repetida le muestra caminando en un paisaje natural y portando un pez como signo distintivo, a veces acompañado de Tobías, pero habitualmente solo; así aparece en el citado cuadro del Palacio de Viana. Menos habitual es ver la aplicación de la hiel del pez a los ojos del anciano invidente, como lo pintara, por ejemplo, Bernardo Strozzi en el excelente lienzo que custodia el Museo del Prado. La tercera, la representada aquí, muestra el momento en el que el joven Tobías, que iba acompañado del arcángel camino de Ragués de Media para recuperar diez talentos de plata que su padre había dejado en depósito a Gabael, bajó al río Tigris con la intención de lavarse los pies y fue sorprendido por un enorme pez que saltó del agua con la intención de morder al muchacho, según nos cuenta la Biblia¹⁰. La narración se completa con la orden de san Rafael a Tobías para que atrape al pez, le saque el corazón, el hígado y la hiel que más tarde utilizaría para sanar de manera milagrosa la ceguera que padecía su padre desde hacía varios años¹¹. Esta historia otorga dos significados al arcángel. Por un lado se le considera protector de los viajeros y guía de los jóvenes en la vida, atendiendo al itinerario que emprendió tutelando a Tobías para enseñarle el camino y evitarle los peligros de un territorio desconocido para él (Réau, 1996: 77-78); se convierte así en el prototipo más significativo de los ángeles custodios (Ávila Vivar, 2015: 330). En otras ocasiones es considerado también príncipe de la castidad (Ávila Vivar, 2015: 331-332), valor que se trata de inculcar a los jóvenes. Pero, sin duda, el título con el que se le identifica mayoritariamente es con el de *Medicina de Dios*, al procurar de forma prodigiosa la curación del ciego Tobit a la vuelta del viaje (Réau, 1996: 77; Ávila Vivar, 2015: 330-332). De esta

¹⁰ *Libro de Tobías*, cap. 5 y 6.

¹¹ *Libro de Tobías*, cap. 11, 1-14.

manera lo proclama el docto san Isidoro en el estudio que hace de la etimología del nombre del arcángel: “Rafael significa curación o medicina de Dios”¹². Por esta razón, cuando en los relatos bíblicos es preciso sanar y curar en un acto relevante, Dios encarga la misión a Rafael (Oroz Reta et al., 2004: 638-639). De esta manera se ha convertido en tradicional su presencia en edificios hospitalarios.

Antonio Palomino, estricto seguidor de las normas canónicas del decoro, que considera imprescindibles para una correcta interpretación de la pintura, se atiene a ellas para representar a los personajes de la historia narrada. Retrata al arcángel con el porte de un joven hermoso y bien proporcionado, pero sin perder su condición varonil, con alas realistas para remarcar su condición celestial, al mismo tiempo que sirven para señalar la rapidez (volando) con la que cumple los mandatos divinos. Así lo estableció Francisco Pacheco en su Tratado de Pintura (1649: 475-478)¹³, y de esta manera quedó durante mucho tiempo como prototipo para los artistas posteriores (Sánchez Esteban, 1991: 98-99). En cuanto a Tobías, es aquí también un joven, no un niño como vemos en muchas otras muestras de este tema, porque prefiere atender con literalidad a las Sagradas Escrituras, las cuales mencionan que se casó al poco tiempo de los sucesos narrados. Por otro lado, san Rafael lleva un vestido de tonos amarillos, probablemente siguiendo normas de la época que consideraban este color como el más apropiado para representar al arcángel (Sánchez Esteban, 1991: 99). El pez está representado con aspecto terrorífico y gran tamaño, necesario para asustar al descuidado Tobías, recordando por su aspecto a los monstruos con los que suele representarse en esta época al pecado o al demonio.

El personaje de san Rafael parece ser que era especialmente querido por Palomino, quizás por su condición de cordobés, ya que el arcángel fue nombrado “Custodio de Córdoba” desde que en el siglo XVI intervino para salvar a la ciudad de la peste, tal como él mismo anunció al padre Roelas en sus apariciones¹⁴. Por otro lado, resulta curioso que Palomino utilizara el relato del arcángel Rafael en su tratado al tratar el asunto de la “Composición metafísica de la pintura y su etimología”, afirmando que la pintura es verdadera aunque finja lo que no es, como el enviado divino que al presentarse a Tobit dijo ser quien no era en realidad, no por mentir, sino por causa de un fin superior, como sucede en el arte¹⁵. También aparece en las argumentaciones sobre la “Prueba de la ingenuidad de el arte de la Pintura en el derecho divino, y en todas las clases de noble-

12 Leemos en las *Etimologías* de san Isidoro, Libro VII, Cap. 5, “De Angelis”: 13. *Raphael interpretatur curatio vel medicina Dei. Vbicumque enim curandi et medendi opus necessarium est, hic archangelus a Deo mittitur; et inde medicina Dei vocatur.*

13 En este pasaje describe la manera de pintar a los seres angélicos: “Devense pintar, pues en edad juvenil desde 10 a 20 años ... mancebos sin barba ... de hermosos y agraciados rostros, vivos i resplandecientes ojos (aunque a lo varonil) con varios y lustrosos cabellos rubios i castaños; con gallardos talles i gentil composición de miembros, argumento de la belleza de su ser... con alas hermosísimas de varios colores imitadas del natural...”

14 En la capilla de Santa Teresa de la catedral de Córdoba hay un cuadro de Palomino que representa la aparición de san Rafael al venerable Andrés de Roelas.

15 Podemos leer en el tratado de Palomino (1795), libro I, capítulo III: 27: “Y aunque concedamos ser la Pintura fingimiento, ó *Fictura*, no por eso contradice á la verdad; pues, como dice el doctor angélico, debaxo de las semejanzas y figuras está latiendo la verdad figurada: porque fingir no es mentir, sino una artificiosa fábrica del ingenio, ó la mano, según los latinos; y así, dice el texto sagrado... A que alude también la respuesta del arcángel san Rafael á el

za de estos reynos”, al explicar la simbología del número siete¹⁶. No debemos olvidar que Palomino era un pintor con una sólida formación teológica (Aparicio Olmos, 1956: 67-78) que motivó, como ya vimos más arriba, su tardía ordenación sacerdotal, por lo que la elección del tema del cuadro no podemos considerarla arbitraria y es evidente que la hizo atendiendo a alguno de sus significados esenciales de intención doctrinal. También resulta interesante destacar que san Rafael es uno de los tres arcángeles que han sido siempre reconocidos por la ortodoxia de la iglesia católica como “mensajeros principales”, encargados de notificar ideas trascendentales (Sánchez Esteban, 1991: 91-92). No sucede así con los otros cuatro arcángeles, con ciertas creencias declaradas como heréticas en ocasiones, lo que llevó incluso a la Inquisición a perseguir algunas representaciones artísticas protagonizadas por ellos (Sánchez Esteban, 1991: 92-96).

Palomino, al hablar de las propiedades accidentales de la pintura, destaca tres que considera inherentes a su naturaleza: la primera es el deleite virtuoso, la segunda atiende a la elocuencia y eficacia que ofrece para persuadir y predicar, y en tercer lugar opina que la pintura debe ser un idioma universal, cual “libro abierto, y historia y escritura, pues en ella leen así los doctos como imperitos, los sucesos de la sacra y humana historia” (Palomino, 1795, t. I: 150-157). Por estas razones utiliza sus cuadros de tema religioso con una clara intención ejemplarizante y didáctica, entendiendo que la presencia de las historias pintadas sirven de alimento espiritual para los fieles, “de especialísima utilidad al vulgo de los idiotas, pues por él leen... lo que no aciertan a leer en los libros” (Palomino, 1795, t. I: 154). Así debemos entender la intención última de la representación de la *Medicina de Dios*, narrada de manera sucinta en este lienzo.

La firma

Desafortunadamente el lienzo no está fechado, sin embargo tenemos la suerte de que fue firmado a los pies del arcángel y muy cerca del borde; allí, destacado del fondo, podemos leer en letra clara de color negro: *Palom^o. ft.*, autenticando de este modo su autoría (Fig. 2).

anciano Tobías, á quien dixo que era *Azarías, hijo de Ananías el grande*; porque la figura, ó representación que tenía, era de aquel Israelita: luego la Pintura no miente en afirmar lo que representa, aunque le concedamos que finja”.

16 Ídem, libro II, capítulo IV, p. 115: “No quedara satisfecho mi intento, sino canonizaran esta inteligencia innumerables textos sagrados. En solo el apocalypsi se pueden ver misterios singularísimos significados en el compendio del número siete; pero en cosa más perceptible quiero acreditar el intento: *Yo soy Rafael ángel, uno de los siete que estamos delante del Señor*, dixo aquel celestial peregrino que acompañó á Tobías en su jornada y demás empresas, quando confusos hijo y padre, discurrían en remuneración de tan superiores beneficios como habían recibido de este soberano arcángel. Siete dice que son los que están delante del Señor”.



2. Antonio Palomino. Firma de Antonio Palomino en la parte inferior del cuadro *El Arcángel San Rafael y Tobías*. Óleo sobre lienzo. Foto Imagen MAS/Fotógrafos. Museo Sierra Pambley.

La firma de Palomino, que aparece con ciertas variantes, ha sido analizada con detenimiento por Gaya Nuño (1959: 107-110), quien la fija en dos tipos primordiales. La fórmula que empezó usando, por lo tanto presente en sus obras más antiguas, la compone un monograma en el que conjuga las letras iniciales de su nombre y apellido en mayúsculas, más la “o” de la síncopa de este: APo. El segundo modelo, que es el que utilizó con más frecuencia, escribe en letra cursiva su apellido, completo o acortado, a veces acompañado del nombre. Es habitual que añada la abreviatura del término latino *fecit*, mediante *ft*, o bien *faciebat*, escribiendo *fbt*. En pocas ocasiones hace alusión a su condición de pintor del rey, añadiendo en esos casos el término *Regis Pictor*, para hacer ostentación de este honor. No son muchos los ejemplos en los que añade la fecha de ejecución, lo que dificulta la datación de su producción y la reseña cronológica de sus cuadros, que ha de basarse, cuando no hay documentación explícita, en datos colaterales o en el análisis estilístico.

El autógrafo que ahora nos ocupa, perteneciente al segundo tipo, lo consideramos auténtico tras contrastarlo con otros que aparecen en cuadros aceptados como inequívocos de Palomino. La caligrafía es muy particular del pintor, presentando la P mayúscula un amplio y limpio rasgo superior en forma de arco y una línea horizontal para cerrar inferiormente la letra; por otro lado, la f de *fecit* delinea una generosa línea de curva y contracurva que parte debajo del apellido. De esta manera la grafía es prácticamente idéntica a la que presenta Gaya Nuño como ejemplo paradigmático del pintor,

citando el *Nacimiento* que está en la iglesia parroquial de Alcocer (Gaya Nuño, 1956: 109) (Fig. 3). Por otro lado, el hecho de abreviar el apellido, como lo hizo aquí, no resulta extraño, pues en bastantes ocasiones lo dejaba reducido a Palom^o, según podemos comprobar en la reseña más amplia del catálogo de Gaya Nuño (1956: 97-106).



3. Firma de Antonio Palomino, según Juan Antonio Gaya Nuño (1956: 109)

El hecho de firmar tiene connotaciones relevantes que contribuyen también a conocer mejor tanto al autor como a su obra, como ha estudiado en profundidad K. Hellwing (2011: 40-53), y esto sin entrar a realizar un estudio grafológico que nos llevaría por otros derroteros que no son motivo de este trabajo. Durante el Barroco podemos encontrar tanto cuadros signados como otros que no lo están; incluso dentro de la producción de un mismo artista existe esta dualidad. Por lo tanto, no podemos fijar cuál era la práctica habitual, ya que, aunque prácticamente todos los pintores dejaron obras firmadas, no lo hacían siempre, hasta el punto de que algunos fueron criticados por hacerlo persistentemente, pues se consideraba que era una muestra de exceso de vanidad¹⁷. Algunos tratadistas de la época abordaron el asunto, planteándolo el propio Palomino con cierto detenimiento en el tercer volumen de su tratado de pintura, titulado *Parnaso español*, mientras comenta la producción de algunos pintores de su época. No solo se ocupa de explicar el propio significado de tal práctica, sino que también se dedica a descifrar ciertas intenciones que desvelan las firmas. Así, se muestra favorable al uso moderado y específico de la signatura (Hellwing, 2011: 42-43), no como algún pintor que “era muy amigo de firmar lo que hacía”¹⁸, sin seleccionar ni hacer autocrítica de su labor. Entiende Palomino que es justificado poner el nombre del autor en aquellos cuadros que están destinados a lugares de acceso público, no en los privados o en los reservados a una asistencia restringida, entendiéndolo que “...en Obras públicas, y de consecuencia no tengo por delito el firmarlas” (Palomino, 1795, t. III: 364). Esto era aplicable sobre todo en las obras consideradas particularmente brillantes, pues era una buena manera de darse a conocer, hacerse publicidad, revalorizarse y abrir la posibili-

17 Es significativa la conocida anécdota de Antonio del Castillo que signó su *Bautismo de san Francisco* con: *Non fecit Alfarus*, criticando así el exceso de vanidad de su discípulo Juan de Alfaró que dejaba siempre su nombre escrito en los lienzos.

18 Se refiere a Pedro Ruiz González, que “tenía tal flujo de firmar, que aunque fuese una mala figura de Academia, o un mal rasguño, no avía de quedar sin firma” (Palomino, 1795, t.III: 488).

dad de conseguir nuevos encargos entre los espectadores que las visitaban (Hellwing, 2011: 44-46). Según este razonamiento, y atendiendo a la presumible deontología del artista que no ponemos en duda, podemos resolver que el cuadro objeto de nuestro estudio no fue concebido para una mansión particular o un espacio reservado, sino que el destino debería de ser un lugar público, muy probablemente una iglesia, un hospital o un monasterio que no fuera de clausura, atendiendo, por otro lado, al tema de carácter bíblico representado. Por todo lo dicho, también se colige que el autor se encontraba satisfecho con la labor realizada y por esa razón plasmó su nombre junto con la afirmación *fecit*, más contundente y determinante que *faciebat*, queriendo recalcar así su intervención como verdadero artista.

Procedencia del cuadro

Las cuestiones tratadas hasta aquí nos llevan a especular sobre la posible procedencia original del cuadro. Ya dijimos que es propiedad de la Fundación que instituyera la familia Fernández-Blanco y Sierra-Pambley, apellidos de viejos linajes que se unieron en la primera mitad del siglo XIX gracias a la nupcias que contrajeron Marcos Fernández Blanco y María Sierra Pambley en la localidad de Hospital de Órbigo, donde tenía la casa solar el primero. Su hijo Francisco fue un destacado personaje de la élite política, económica e intelectual de la provincia de León, cuya acción más destacada fue la creación de las Escuelas de la Fundación Sierra Pambley, de ideología krausista y próxima a la Institución Libre de Enseñanza (López Fernández, 2008: 145-158). En este ambiente es normal la presencia de obras de arte como podemos comprobar en las distintas sedes de la Fundación que todavía guardan pinturas, esculturas y grabados de diversa temática, civil o religiosa, y variada calidad. Lo que no sabemos, después de rastrear en los archivos, es cuando pudo llegar el cuadro y para cuál de las casas que poseía la familia se adquirió, pues tenían propiedades en Madrid, León, Villablino y Hospital de Órbigo, siendo esta última donde aparece reseñada en el inventario citado más arriba. Lamentablemente la referencia no viene acompañada de su procedencia, ni tampoco la fecha en la que fue adquirido, cosa que sí sucede con otras piezas citadas en el mismo archivo. Apuntamos, como hipótesis más plausible, que su origen estuviera en la capital de España, siempre gran mercado de arte, pues no hay ninguna noticia de que Palomino trabajara para León, ni hay constancia de su paso por esta zona en ningún momento de su vida, ni tampoco constatamos la existencia en ningún momento de otras obras suyas en esta región.

Resulta un tanto extraño que el tema del milagro de san Rafael estuviera colgado en la pared de una casa burguesa del siglo XIX, más si consideramos que ese nombre no era de ningún familiar directo, ni existía una particular relación con Córdoba. Apuntamos como posibilidad que fuera del agrado de un miembro de la familia Fernández Blanco y lo consiguiera a raíz de la Desamortización decimonónica, cuando gran cantidad de bienes eclesiásticos fueron enajenados, adjudicados en subasta pública y tomados a bajo

precio por personas adineradas para formar parte de sus colecciones privadas. Esta práctica fue muy habitual y supuso que un gran número de esculturas y cuadros, que no demostraron justificación para el culto religioso, fueron expropiados en vez de ser cedidos al clero secular, pasando así a engrosar el lucrativo mercado del arte.

Conclusiones

Después de todo lo expuesto podemos afirmar que estamos ante una obra auténtica de Antonio Palomino que, además, no desmerece en calidad artística de sus mejores ejemplos al óleo. Tanto los aspectos formales, como la iconografía y la forma de abordarla se han demostrado característicos del pintor cordobés. La realizaría muy probablemente entre los años 1710 y 1720, debido a la coincidencia estilística que encontramos con otras pinturas suyas ejecutadas durante ese periodo. Al mismo tiempo, la firma ha resultado determinante para confirmar la autoría, ya que presenta rasgos personales similares a los que vemos en lienzos tradicionalmente certificados por los investigadores. Así pues, el cuadro pasa a engrosar el reducido catálogo de pinturas de caballete conocido de Palomino y permite añadir datos relevantes para un mejor conocimiento de su actividad artística.

La incógnita se mantiene en cuanto a su procedencia, la fecha y la forma en que la familia Fernández Blanco y Sierra Pambley consiguió el cuadro, pues nada revelador hay en los archivos consultados al respecto. Todo hace pensar que originalmente perteneció a una institución religiosa que en su momento fue desamortizada, pudiendo entonces ser adquirido para colgarlo en alguna de las casas que poseía dicha familia leonesa.

Referencias Bibliográficas

- Aguilar, R. (1958). *Nuevos datos para la biografía de Palomino*, Bujalance: Servicio de Publicaciones. Junta Local del Centro Coordinador de Bibliotecas.
- Angulo Íñiguez, D. (1959). Una adoración de los Reyes de Palomino en la iglesia de Don Juan de Alarcón de Madrid. *Archivo Español de Arte* (128), 320-321.
- Aparicio Olmos, E. M., (1956). Palomino, el pintor teólogo, *Archivo de Arte Valenciano* (27), pp. 67-78.
- Aparicio Olmos, E. M., (1966). *Palomino: su arte y su tiempo*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia.
- Ávila Vivar, M. (2015). *Angelología barroca. Las series angélicas*. L'Hospitalet de Llobregat: Editor Mario Ávila Vivar.
- Bassegoda, B. (2004). Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España. En F. Checa Cremades (dir.). *Arte Barroco e ideal clásico* (pp. 89-111). Roma: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

- Bernier Luque, J. (1981). Momento plástico de Palomino. *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, (102), 5-61.
- Blanco Mozo, J. L. (2008). Antonio Palomino en Navalcarnero (Madrid). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, (20), 7-18
- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, t. IV: Imprenta de la Viuda de Ibarra.
- Curie, P. (1999). Quelques nouveaux tableaux du siècle d'or espagnol dans les églises de France. *Revue de l'Art*, (125), 44-53.
- Escribano Y Morales, L. (1859). *Breve reseña biográfica del célebre pintor D. Acisclo Antonio Palomino*, Madrid: Imprenta de la Compañía general de Impresores y Libreros del Reino.
- Galindo San Miguel, N. (1988). Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino. *Archivo Español de Arte*, 61, (242), 105-114.
- Galindo San Miguel, N. (1990a), Una Virgen del Pilar. Nueva atribución a Palomino. *Archivo Español de Arte* (252), 660-666.
- Galindo San Miguel, N. (1990b). Una obra olvidada de Antonio Palomino en Sevilla. *Archivo Hispalense* (222), 213-215
- Gaya Nuño, J. A., (1956), *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*, (1981, 2ª ed.). Córdoba: Diputación Provincial
- Gutiérrez Pla, C. (sin fecha). *Pintura mural de Antonio Palomino (1655-1726)*. Centro de estudios Elba. Disponible en <http://www.centroelba.es/source/Documentos/palomino-final.pdf> [Consultado el 10-05-2017].
- Hellwing, K. (2011). ¿Firmar o no firmar? Observaciones sobre la práctica de la signatura en los pintores españoles del Siglo de Oro a propósito de las notas de Antonio Palomino. *Boletín del Museo del Prado* t. XXIX (27), 40-53.
- Iturgáiz, D. (1980). Acercamiento a Antonio Palomino. Obra inédita en conventos dominicanos. *Archivo Español de Arte* (209), 69-96
- López Fernández, R. E. (2008). Los Fernández Blanco y los Sierra Pambley: entre las tierras del Órbigo y la montaña leonesa. Bases socio-económicas de dos unidades familiares a finales del Antiguo Régimen. En F. Carantoña Álvarez y E. Aguado Cabezas (eds.) *Ideas reformistas y reformadores en la España del siglo XIX. Los Sierra Pambley y su tiempo* (pp. 145-158). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Lorenzo Arribas, J. M. y Diestro Ortega, F. (2014). Un lienzo de san Pedro de Antonio Palomino en Caracena (Soria). *BSAA arte*, (80), 199-210.
- Martínez Ripoll, A. (1981). Antonio Palomino, grabador. *Archivo Español de Arte* (214), 185-190

- Navarrete Prieto, B. (2011). Dibujos de Antonio Palomino en el British Museum de Londres y la Biblioteca nacional de España: El Sagrario de la Cartuja de Granada. *Archivo Español de Arte* (333), 59-90
- Oroz Reta, J., et al. (2004). *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Pacheco, F. (1649). *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Fajardo.
- Palencia Cerezo, J. M. (2013). Antonio Acisclo Palomino en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. *Adalid* (4), 90-94
- Palomino, A., (1795). *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 3 v., *La teórica de la pintura, La práctica de la pintura y El parnaso español pintoresco laureado*, Madrid: Imprenta de Sancha.
- Pérez Sánchez, A. E. (1972). Notas sobre Palomino pintor. *Archivo Español de Arte* (45), 251-269.
- Pérez Sánchez, A. (1992), *Pintura barroca española (1600-1750)*, Madrid: Cátedra
- Raya Raya, M. A. (1983). El entierro de Cristo en el Santuario de la Fuensanta obra de Juan de Alfaro terminada por Acisclo Antonio Palomino. *Alto Guadalquivir*, 22-23
- Raya Raya, M. A. (1986). Acisclo Antonio Palomino: otras obras. *Apotheca* (6), 39-57
- Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, v. 1. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rodríguez Domingo, J. M. (2007). El tema inmaculista en Ambrosio Martínez de Bustos y Antonio Palomino: obras inéditas en Guadix. *Boletín del Centro de Estudios "Pedro Suárez"*, (20), 111-134
- Sánchez Esteban, N. (1991). Sobre los arcángeles. *Cuadernos de Arte e Iconografía* (8), 91-101.
- Terrón Reynolds, M. T. (1989). Una obra inédita de Antonio Palomino. *BSAA Arte y Arqueología* (55), 516-518
- Terrón Reynolds, M. T. (1990). Reflexiones acerca de la obra de Antonio Palomino en Extremadura. *Norba Arte*, (10) 249-252
- Urrea, J. (1983). Nuevas obras de don Antonio Palomino. *BSAA Arte y Arqueología*, (49), 493-497
- Valdivieso, E. (1982). Una pintura inédita de Palomino. *BSAA de Arte y Arqueología*, (48), 442-444.
- Valverde Madrid, J. (1955). Un nuevo Palomino. *Goya* (9), 216-217.