ACADEMIA



BOLETÍN
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

AÑO 2026
NÚMERO 128

Academia 128, 2026, 87-105 ISSN: 0567-560X, eISSN: 2530-1551

DOS VERSIONES DE TOBÍAS Y EL ÁNGEL: UN CUADRO DE ANTONIO PALOMINO EN LA ACADEMIA

TWO VERSIONS OF *TOBIAS AND THE ANGEL*: A PAINTING BY ANTONIO PALOMINO AT THE ACADEMIA

Isabel Consuegra Varón
Università Degli Studi di Salerno
iconsuegravaron@unisa.it
ORCID: 0009-0002-4743-4693

Recibido: 14/09/2026. Aceptado: 30/09/2026
Cómo citar: Consuegra Varón, Isabel: "Dos versiones de Tobías y el Ángel: un cuadro de Antonio Palomina en la Academia", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 128 (2026): 87-105.
Este artículo está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" (CC-BY-NC)
DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.24310897

Resumen: El estudio de las colecciones del museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando ha permitido identificar un cuadro catalogado hasta ahora como anónimo. Este artículo examina las dos versiones conocidas del lienzo, que representa la escena bíblica de Tobías y el ángel, así como el método de trabajo de Antonio Palomino (1655-1726) para aportar nuevos datos sobre la autoría de la obra.
Palabras clave: *Antonio Palomino; Tobías y el Ángel; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; atribución; pintura barroca; metodología de trabajo.*

Abstract: The study of the collections of the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando museum has led to the identification of a painting previously cataloged as anonymous. This article examines the two known versions of the canvas, which depicts the biblical scene of Tobias and the Angel, as well as the working method of Antonio Palomino (1655–1726) to provide new data regarding the authorship of the work. You can read more about the research at Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Key words: *Antonio Palomino; Tobías and the Angel; Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; attribution; baroque painting; artistic methodology.*

INTRODUCCIÓN

Dentro del conjunto de obras conservadas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[1] figura un lienzo que representa la escena de *Tobías y el ángel* (inv. nº 1172). Procede del legado de Fernando Guitarte, quien otorgó sus bienes a la Academia por disposición testamentaria en 1970[2].

Guitarte era abogado de profesión, pero su gran afición era el mundo del arte. Su presencia en los ambientes intelectuales y en anticuarios le llevó a formar una gran colección en la que reunió más de setecientas obras entre pinturas, esculturas, dibujos, estampas y piezas diversas de artes decorativas y mobiliario. Mantuvo, además, relación con artistas y personalidades del mundo del arte —entre ellos, miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[3]— y participó como prestador en exposiciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte a partir de 1932. Por la diferencia de contenido entre sus testamentos de 1927 (en el que no menciona los objetos que había reunido) y de 1947 (en el que ya aparece preocupado por su destino) se intuye que formó la mayor parte de su colección entre estos años[4]. Es de suponer, por tanto, que el lienzo de *Tobías y el ángel* también llegó a sus manos a partir del 27.

El traspaso de su colección a la Academia se realizó a través de la mediación con su director, Francisco Javier Sánchez Cantón, y fue el 16 de marzo de 1970 cuando se verificó su entrega a la institución. En el pleno de aquella semana se decidió como reconocimiento nombrarlo académico de honor[5]. Las obras se conservaron en casa de Guitarte hasta su fallecimiento en 1978, momento en el que fueron trasladadas en depósito provisional a la Biblioteca Nacional. El traslado a la Academia se efectuó en 1983, una vez concluida la primera fase de la rehabilitación que se estaba llevando a cabo en el edificio de Alcalá, proyectada por Fernando Chueca Goitia y Emanuela Gambini Chiappetta (entre 1973 y 1985)[6]. Parte del acuerdo entre Guitarte y la Academia era que las obras debían exponerse de forma permanente y adecuada. Esta cláusula pudo cumplirse gracias a que en su testamento de 1971 nombró a la RABASF heredera universal. Con los fondos derivados de esta herencia, la institución pudo realizar la obra, que Guitarte no llegaría a ver terminada, y enriquecer su colección en los siguientes años a través de la adquisición de obras.

Desde su ingreso definitivo en la Academia, el lienzo *Tobías y el ángel* fue catalogado como anónimo del siglo XVII. Sin embargo, no se conocen noticias de su historia antes de su incorporación a la colección de Guitarte. Los estudios que

[1] En adelante, RABASF.
[2] Piquero López / González de Amezúa, 1993: 39.
[3] López de Haro, s. f.
[4] Arana Cobos, 2023: 68.
[5] "La generosidad de don Fernando Guitarte". En: *Revista de la Academia*, núm. 31, 1970: 15-16.
[6] Arana Cobos, 2023: 69-70.

lo incluyen[7] no aportan información al respecto, y se limitan a indicar los datos técnicos y el tema representado. Pese a no haberse localizado documentación que permita reconstruir la trayectoria de la pintura antes de su llegada a la Academia, cabe plantear la posibilidad de que la familia Guitarte la adquiriese en Madrid, quizá a través de la compra en algún anticuario. En esta misma línea, al carecer de registros históricos sobre su conservación, queda por determinar si la obra ingresó en su estado actual o si fue intervenida posteriormente, constando únicamente que fue sometida a un tratamiento de anoxia en la Academia en el año 2018.

EL PARALELO DEL MUSEO DE LA FUNDACIÓN SIERRA-PAMBLEY DE LEÓN Y LA ATRIBUCIÓN A PALOMINO

La comparación del lienzo de la RABASF con otra versión de idéntica composición, conservada en el Museo de la Fundación Sierra-Pambley de León, ha permitido revisar la catalogación original de la Academia y proponer la posible autoría de Acisclo Antonio Palomino (Bujalance, Córdoba, 1655 - Madrid, 1726). El cuadro leonés, inventariado con el número 2.769, está custodiado en la casa de dicha Fundación en la localidad de Hospital de Órbigo. Fue catalogado como "anónimo, del siglo XVIII, sin valor", alrededor de 1920 por Manuel Bartolomé Cossío[8], y se mantuvo bajo esta adscripción hasta su restauración en 2009 (figs. 1 y 2).

A raíz de esta intervención se descubrió la firma de Palomino (*Palomº. Ft*), que estaba cubierta parcialmente por el marco dorado y había pasado desapercibida hasta el momento del desmontaje del lienzo[9] (fig. 3). A partir de este hallazgo, Emilio Morais Vallejo llevó a cabo una exhaustiva investigación del cuadro de la Fundación, en la que confirmó la autoría del pintor cordobés. La falta de referencias en su estudio al cuadro de la Academia sugiere que Morais no conocía la existencia de otra versión. En su trabajo se basó en la obra de Gaya Nuño[10] para analizar la firma encontrada. Se identificó la firma de Palomino (con el nombre completo, la inicial en mayúscula, la abreviación de la *o* y el *fecit*) como correspondiente a un tipo empleado por Palomino en su etapa de madurez[11]. El estudio dató la obra en torno a 1710 y 1720 basándose en aspectos formales y coincidencias estilísticas con otras obras de Palomino de este periodo. Esta datación permite plantear una cronología similar para el lienzo de la Academia y cuestionar su adscripción tradicional al siglo XVII.

---

[7] El lienzo aparece en los siguientes inventarios: Piquero López, 1985: 103, n.º 1172; Piquero López / González de Amezúa, 1993: 39.

[8] Morais Vallejo, 2019: 62.

[9] Morais Vallejo, 2019: 67.

[10] Gaya Nuño, 1959: 107-110.

[11] Gaya Nuño, 1959: 103.



Fig. 1. Tobías y el ángel, óleo sobre lienzo, Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando nº inv. 1172.



Fig. 2. El arcángel san Rafael y Tobías, óleo sobre lienzo. nº inv. 2.769. © Museo de la Fundación Sierra Pambley (León).

Palomino estudió las firmas de otros artistas en su tratado *El Parnaso español*, y expuso su criterio a la hora de signar las obras. Defendía firmar las obras públicas, pero no consideraba pertinente hacerlo en aquellas destinadas a uso privado[12]. En el contexto del Barroco, era frecuente la coexistencia de cuadros firmados y no firmados dentro de la producción de un mismo autor. Esta práctica, sumada a la defensa del propio Palomino de hacer un uso moderado de la signatura, explica la escasez de obras suyas firmadas que se conservan[13]. Siguiendo las ideas del artista, el cuadro de *Tobías y el ángel* de León podría haber sido destinado a un lugar público, presumiblemente una iglesia, un hospital o un monasterio, mientras que el de la Academia habría sido destinado a un comitente privado.

Palomino es una de las figuras destacadas de la pintura española del último Barroco, tanto por su faceta artística como teórica[14]. Estudió teología en el Colegio de San Pablo de Córdoba, lo cual influyó en su tratamiento de dogmas populares andaluces de la época. En Córdoba se formó con Juan de Valdés Leal y viajó a

[12] Hellwig, 2011: 43.

[13] Gaya Nuño, 1959: 101.

[14] Sobre su biografía se puede consultar: Escribano y Morales, 1859. Moya Casals, 1928. Aguilar, 1958. Gaya Nuño, 1959. Bernier Luque, 1981: 63-69. Úbeda de los Cobos, 2001. Riello, 2026: 16-47. Aparicio Olmos, 1966.



Fig. 3. Firma de Palomino en la parte inferior del cuadro de Tobías y el ángel de la Fundación Sierra-Pambley. © Museo de la Fundación Sierra Pambley (León).

Madrid en 1678[15]. Destacó fundamentalmente en la pintura al fresco, técnica que perfeccionó gracias a la llegada de Luca Giordano a la capital en 1692, quedando relegado su papel como pintor de lienzos. En su monografía dedicada al artista, Gaya Nuño recoge un elenco de cuadros y señala que "es de creer que se cuenten en número mucho mayor"[16], como se ha confirmado a raíz de las noticias y las publicaciones que han ido aportando datos sobre nuevas atribuciones[17].

TOBÍAS Y EL ÁNGEL: APUNTE SOBRE ICONOGRAFÍA Y MODELOS COMPOSITIVOS

La escena de los lienzos de la Fundación Sierra-Pambley y de la Academia representa el episodio bíblico del arcángel san Rafael acompañando al joven Tobías a orillas del río Tigris (Tb 6, 1-5). Este tema posee una dilatada tradición iconográfica que se remonta al arte paleocristiano, experimentando un gran impulso entre los siglos XV y XVII e integrándose como un asunto plenamente consolidado en el Barroco. La narración describe el viaje de Tobías junto a la figura del arcángel como su guía y protector, e incluye en el relato los demás elementos apreciables en la obra, como el cauce del río, el perro o el pez.

La representación de este pasaje bíblico se afianzó en España a finales del siglo XVI y durante el XVII dentro de un ámbito eclesiástico. Por influencia de la religiosidad popular, la figura del arcángel Rafael se asoció con la del "ángel

[15] Aterido, 2025: 71-72. En Madrid, el pintor de Bujalance se introdujo en los círculos de Juan Carreño de Miranda y Claudio Coello, y perfeccionó su técnica gracias al ambiente artístico de la capital y la posibilidad de relacionarse con los talleres y artistas de la corte.

[16] Gaya Nuño, 1959: 89.

[17] Sobre la obra de Palomino y atribuciones: Iturgáiz, 1980: 69-96. Valdivieso, 1982: 442-444. Urrea, 1983: 493-497. Galindo San Miguel, 1988: 105-114. Terrón Reynolds, 1989: 516-518; 1990: 249-252. Lorenzo Arriba/ Diestro Ortega, 2014: 199-210. Carpi, 2020: 73-85.

custodio" y protector de los viajeros, representándose bajo este arquetipo en diferentes zonas de Europa. Las estampas italianas y flamencas contribuyeron a difundir este tipo iconográfico y a consolidar una serie de fórmulas compositivas que serían reinterpretadas por los artistas españoles[18]. En la ciudad de Córdoba, la devoción a san Rafael adquirió una gran importancia desde la epidemia de peste del siglo XVI. El arcángel se consolidó como protector de la ciudad y se convirtió en seña de identidad cordobesa, marco que explica el interés de Palomino por su figura y ofrece un contexto adecuado para comprender la reiteración del tema en su producción.

Dentro de esta tradición pueden distinguirse varias formas de representación. En algunas, el arcángel aparece caracterizado como un viajero, habitualmente portando el bordón, mientras guía a Tobías. En otras, aparece solo el arcángel con el pez. Una tercera variante representa el encuentro de ambos personajes a orillas del Tigris, en el momento en que Rafael indica a Tobías que capture el gran pez. El joven puede aparecer pescando, en la acción de extraer la hiel del animal o asustándose con su aparición en el agua. Este último es el caso del lienzo de la Academia y de la Fundación Sierra-Pambley, donde el arcángel aparece caracterizado como viajero y adopta una postura protectora hacia Tobías.

La composición estudiada puede relacionarse con diversas pinturas y estampas, por lo que es de suponer que existe un modelo en circulación que sirviese de fuente directa de inspiración para esta obra. Existe, por ejemplo, un grabado de Jean Lepautre (1618-1682)[19] con el que comparte numerosas características, como la colocación y el gesto de los personajes o la ambientación del paisaje (fig. 4). La figura de Rafael en esta estampa, sin embargo, difiere bastante con la de la Academia. Probablemente existían otros modelos que fueron utilizados de inspiración, ya que el análisis de colecciones internacionales ha permitido constatar que el esquema figurativo, así como la posición y mantos de la figura de Rafael de la Academia, gozaron de una amplísima difusión entre mediados del siglo XVII y a lo largo de todo el siglo XVIII. Entre los paralelos se encuentra la pintura de Giovanni Battista Pozzi (1716-1728), en la iglesia de Cherasco (*Tobia con l'Angelo si spaventa alla vista del pesce*), donde la reacción asustadiza de Tobías y la postura del arcángel recuerda

[18] Centanni, 2002: 36.

[19] La lámina procede del álbum facticio conservado en la Biblioteca de la Corte de los Príncipes de Waldeck en Arolsen (Alemania). Jean Lepautre, *Diseño para el marco de un cuadro* (*Entwurf für eine Bildumrahmung*), grabado calcográfico, s. XVII. Bad Arolsen, Fürstlich Waldecksche Hofbibliothek, *Klebeband Nr.* 9. Otra estampa igual invertida puede encontrarse en la serie *Trophées d'Armes antique et moderne, servant a toutes sortes d'ouvriers, pour l'embellissement de leurs ouvrages*, concebida y grabada por Le Pautre y comercializada en París por Pierre Mariette (*chez Pier Mariette, ruë St. Jacques a l'Esperance, avec Priv. du Roy*). Los grabados de Lepautre alcanzaron una amplia difusión por toda Europa, convirtiéndose en un repertorio de referencia indispensable para los artistas del periodo (Lizárraga, 2009). Esta proyección internacional se constata igualmente en Italia, como evidencia la presencia de sus estampas en colecciones como el Fondo Corsini del Istituto Centrale per la Grafica.



Fig. 4. Jean Lepautre. Diseño para el marco de un cuadro.
Dominio público, vía Wikemedia Commons.

a las pinturas de la Academia y de León[20]. Esta representación, con ligeras variantes, adquirió protagonismo en la pintura italiana del Mezzogiorno, como atestiguan las versiones de *Tobia e San Raffaele arcangelo* (fig. 5) del napolitano Francesco Guarini (1611-1651); el lienzo homónimo de Alfonso Di Spigna (1697-1785) conservado en la localidad de Lacco Ameno, en Isquia[21], o las representaciones realizadas por Gaetano Giganti en el entorno napolitano durante la segunda mitad del siglo XVIII. Asimismo, este tema tratado de una manera similar está presente en un dibujo de Ercole Procaccini (1605-1680) conservado en el Metropolitan Museum of Art (inv. 340155)[22].

Como se ha expuesto, la amplia proliferación de obras que comparten una composición similar sugiere la difusión de un modelo común, posiblemente a través de la estampa. Pese a no haber viajado a Italia, Palomino asimiló la influencia italiana no solo a través de sus maestros y compañeros de profesión, sino también mediante el estudio de tratados y la circulación de dichos modelos gráficos. Uno de

[20] Catalogo generale dei Beni Culturali: "Tobia con l'Angelo si spaventa alla vista del pesce". En: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0100006259A-5 [fecha de consulta: 20-10-2026].

[21] Catalogo generale dei Beni Culturali: "Tobia e San Raffaele arcangelo. En: https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500063140 [fecha de consulta: 20-10-2026].

[22] The Metropolitan Museum of Art: "Tobias and the Angel". En: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340155 [fecha de consulta: 21-10-2026].



Fig. 5. Escuela de Francesco Guarini, Tobías y el arcángel San Rafael, siglo XVII, óleo sobre lienzo, Gravina in Puglia (Bari), entidad religiosa católica. Fotografía: Ministero della Cultura – Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD), Catalogo Generale dei Beni Culturali, n.º 1600181512 (reproducción autorizada para fines académicos sin ánimo de lucro).

los libros que el propio Palomino consideraba básico para el estudio de un artista es la *Iconologia* de Cesare Ripa[23], donde la figura del *exilio* se representa a través del peregrino de un modo similar al que usa Palomino para san Rafael: con un bordón simple terminado en pico metálico, túnica, manto y esclavina[24].

Ahondando en la propia producción de Palomino, el examen de sus trabajos muestra la consolidación de ciertos temas y fórmulas gestuales y anatómicas. Un antecedente temprano es el *Arcángel san Rafael* del Palacio de Viana (ca. 1677), inspirado a su vez en el lienzo del mismo tema de Valdés Leal en la iglesia del Carmen de Córdoba (ca. 1656-1660)[25]. Aunque en la obra de Viana se representa al arcángel de manera aislada, comparte con el lienzo de la RABASF detalles como la forma del bordón, el tono morado de la esclavina, el colorido de las alas y el pañuelo anudado al cuello. Más adelante, en el fresco de la Trinidad para la iglesia

[23] Sánchez Merino, 2017: 221.
[24] Ripa, 1669: 184.
[25] Gestoso y Pérez, 1917: 53.



Fig. 6. Antonio Palomino, Aparición de san Rafael al Padre Roelas. Capilla del Cardenal Salazar en la Mezquita de Córdoba. Dominio Público, vía Cabildo de la Catedral de Córdoba.

de los Santos Juanes de Valencia (1699-1701), el artista representó a uno de los ángeles con el gesto del brazo señalando hacia abajo, guardando un estrecho paralelismo con el trazado para el san Rafael de la RABASF. Este gesto constituye una fórmula recurrente para representar visualmente la función tutelar y de guía en los ángeles[26], y constituye un recurso que reaparece continuamente en la obra del cordobés. En los lienzos ejecutados en 1713 para la capilla del Cardenal Salazar en la Mezquita de Córdoba, como la *Aparición de san Rafael al Padre Roelas*[27] (fig. 6), el arcángel presenta rasgos morfológicos y de indumentaria paralelos a las versiones de *Tobías y el ángel*: rostro redondeado e imberbe, túnica blanca, pañuelo anudado al cuello, esclavina y el bordón rematado en contera metálica. Por otro lado, el manto que ondea teatralmente rodeando el cuerpo del ángel comparte la exageración del volumen y un drapeado similar. De este tema se conserva un grabado de Juan

[26] El empleo de este gesto codificado puede analizarse bajo el concepto de *Pathosformel* formulado por Aby Warburg (*Die Erneuerung der heidnischen Antike*, 1932), entendido como la pervivencia y la reutilización de fórmulas gestuales con una fuerte carga funcional o emotiva (en este caso, la formulación del ángel como guía) dentro de la tradición figurativa europea.

[27] Gaya Nuño, 1959: 38.



Fig. 7. Juan Bernabé Palomino, Aparición del Arcángel San Rafael al padre Roelas, s. XVIII. Grabado calcográfico [http://www.hermandadsanrafael.com/cordoba-y-su-custodio].

Bernabé Palomino[28]. En dicha estampa, la figura del ángel muestra un menor dinamismo y modifica su postura respecto al lienzo de la capilla de Córdoba (fig. 7). Sin embargo, guarda notables similitudes con el *Tobías y el ángel*: tanto la pose y la gestualidad como la morfología del rostro remiten directamente al ángel de la Academia. Asimismo, coincide con esta obra en la conformación de las alas, la inclinación del torso y la manera de representar los paños.

En el mismo ciclo, *La entrega de Córdoba a Fernando III el Santo* muestra a san Pablo que sostiene la espada con la mano izquierda y señala el resto de la escena con la derecha, reproduciendo de nuevo un gesto comparable al de san Rafael del cuadro de la Academia[29]. Por otro lado, en *La Huida a Egipto* del museo de Bellas Artes de Córdoba —pintado entre 1712-1714 con influencia de Giordano— o en sus diferentes representaciones de *San Miguel arrojando a Satanás a los infiernos* —con mayor impronta de Claudio Coello— vemos de nuevo este tratamiento de los paños, que Palomino incluye en la obra como una mancha intensa de color rojo que toma protagonismo[30].

No se tienen apenas noticias de la actividad del pintor entre 1716 y 1723, Gaya Nuño sugiere que estos años podrían haber sido aprovechados por el artista para

[28] Sánchez Merino, 2018: 128. El grabado se encuentra en algunos ejemplares del libro: Terrin, Buenaventura (1736). *San Raphael, custodio de Cordova. Eutrapelia poetica, sobre la historia de su patronato; que en siete Centurias Heroycas escrivia*. Madrid, en la Imprenta Real, por Don Miguel Francisco Rodríguez.

[29] Sánchez Merino, 2017: 247.

[30] Morais Vallejo, 2019: 64.



Fig. 8. Detalle de la pincelada del lienzo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

dedicarse a la pintura en lienzo o la escritura[31]. Finalmente, en su última etapa de producción, realizó varios encargos en Madrid y alrededores. En la *Adoración de los pastores* de la parroquia de Navalcarnero[32], la cara de la pastora evoca el rostro del joven Tobías.

La pintura de caballete conservada de Palomino corresponde principalmente a su última etapa, entre finales del siglo XVII e inicios del XVIII, y representa mayoritariamente asuntos religiosos. El lienzo de la Academia destaca por su colorido brillante y contrastado, una pincelada empastada (fig. 8) en las figuras y un tratamiento más suelto en el paisaje, características propias de esta etapa del pintor[33]. Las similitudes en sus obras del periodo estudiado refuerzan la propuesta de datación del lienzo de la Academia en las primeras décadas del siglo XVIII, como también apuntaba Morais para la versión leonesa. Por otro lado, Palomino pasó la última etapa de su vida en la capital, por lo que puede plantearse que estas obras fueran ejecutadas en Madrid.

[31] En 1713 recibió un permiso para trasladarse a la heredad de don Juan de Goyeneche a pintar las pechinas de la iglesia del Nuevo Baztán. Por lo tanto, sobre esta fecha volvió a Madrid y durante los años siguientes estuvo recibiendo encargos por la zona (trabajó en diferentes obras en Antón Martín, Navalcarnero o El Paular). Gaya Nuño, 1959: 38-39, 47. Blanco Mozo, 2008: 102.

[32] Blanco Mozo, 2008: 109.

[33] Riello, 2026: 27.

UNA COMPOSICIÓN Y DOS VERSIONES

El examen visual y la comparación de las características formales del lienzo conservado en la Fundación Sierra-Pambley de León y del ejemplar de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando permite extraer diferentes conclusiones. Por un lado, la diferencia de tamaño es mínima: la versión leonesa mide 84 x 63 cm y la de la Academia 81 x 62 cm. Los distintos criterios de medición o las modificaciones en la materialidad de los soportes (como cambios de bastidor, entelados realizados en alguna intervención anterior, alteraciones de los bordes o zonas actualmente ocultas por el marco) pueden explicar esta pequeña variación. Sin embargo, desde el punto de vista de formato, debemos considerarlas como obras de las mismas dimensiones.

Por otro lado, desde la perspectiva de la composición y la escena representada no nos encontramos ante dos interpretaciones independientes de un mismo asunto iconográfico. La correspondencia entre ambas es sumamente precisa. La colocación, gestualidad y posiciones de las figuras, así como el paisaje y el resto de elementos representados en segundo plano, son también coincidentes. La obra toma como protagonista la figura de Rafael y el amplio manto rojo que lo envuelve e introduce dinamismo a la escena, mientras que el personaje de Tobías está representado de manera menos llamativa.

Una correspondencia tan estrecha entre ambos ejemplares pone de manifiesto la probable utilización de un mismo modelo gráfico, ya sea un dibujo preparatorio, cartón, calco u otro método de transferencia. El mismo Palomino, además de la realización de dibujos preparatorios[34], utilizaba frecuentemente el método de trasferencia de contornos a través del uso del volante de Italia (toquilla de humo) o la técnica del estarcido, tal y como describe en el segundo tomo de su *Museo pictórico y escala óptica.* En este tratado, explica que esta práctica es útil para casos precisos "como retratos, que se repiten, o alguna cosa exquisita, que se ha de copiar puntual, y repetir varias veces" [35].

[34] Aunque la existencia de dibujos preparatorios es un indicador del modo de trabajo habitual del artista, como confirman el dibujo conservado en la Biblioteca Nacional de España para *El sacrificio de David* o los bocetos en grisalla adquiridos para las telas de la catedral cordobesa, hasta el momento no se han localizado estudios preparatorios específicos para la composición de *Tobías y el ángel*. *El Sacrificio de David*, ca. 1712-1713, Biblioteca Nacional de España, Madrid, inv. DIB/13/11 (Barcia n.º 7931). Navarrete Prieto, 2011: 64. "El Cabildo Catedral adquiere dos bocetos originales de Antonio Palomino preparatorios para las grandes telas de la capilla de Santa Teresa", 2 de octubre de 2026. En: Archivo del Cabildo Catedral de Córdoba, Córdoba, Prensa y Comunicación: https://mezquita-catedraldecordoba.es/comunicacion/noticia/notas-de-prensa/el-cabildo-catedral-adquiere-dos-bocetos-originales-de-antonio-palomino-preparatorios-para-las-grandes-telas-de-la-capilla-de-1/ [fecha de consulta: 15-10-2026]. En el Museo del Louvre se encuentra un dibujo preparatorio del mismo asunto, *Apparition de l'Archange Raphaël au vénérable Andrés de las Roelas,* RF 31420, Recto, publicado en Pérez Sánchez / Boubli, 1991: 156-157.

[35] Palomino y Velasco, 1947: 517-519.

Es posible que se empleara una técnica de transferencia en la realización de estas pinturas, al menos para partes específicas del dibujo, como el rostro de Rafael, que coincide al superponerse ambas obras variando ligeramente la posición. Sin embargo, las proporciones y la inclinación de las figuras no son exactamente iguales en ambos lienzos, por lo que no puede definirse el procedimiento empleado sin un examen técnico de la capa de preparación y el dibujo subyacente.

El lienzo de la Academia se plantea como una versión autógrafa de Palomino, realizada a partir de un modelo compartido con la pintura leonesa. La posibilidad de que ambas deriven de un dibujo preparatorio u otro referente común resulta compatible con las diferencias observadas en su ejecución. En el lienzo de la Academia los pliegues están ejecutados con especial riqueza y se distribuyen los planos, las luces y sombras de una manera más compleja que en el caso del leonés, donde estos volúmenes están resueltos de manera más sintética. Esto puede apreciarse con claridad en el manto rojo y en los pliegues de la manga.

Otro elemento significativo es el tratamiento del paisaje. El cuadro de la Academia muestra un tratamiento del árbol diferente y con una elaboración más pormenorizada en las ramas y los volúmenes del tronco y el follaje. El paisaje y el horizonte, por otro lado, corresponden a un tipo comúnmente utilizado por Palomino, quien incluye en diferentes obras un sistema montañoso y un cielo de azul claro que degrada paulatinamente hacia tonos rosados[36].

Las dos versiones mantienen una extraordinaria fidelidad en el cuerpo y la cabeza de Rafael, tanto en sus rasgos como en su inclinación, el perfil, los ojos o la forma del cabello. El arcángel está representado siguiendo el tipo descrito por Pacheco, con cabellos rubios y castaños, de aspecto juvenil y alas de varios colores[37]. La figura de Tobías, sin embargo, presenta ligeras diferencias de ejecución en el rostro y el cuerpo, aunque mantiene una coincidencia casi idéntica en el gesto y la estructura. Algo semejante sucede con la figura del perro, que parece menos detallado en la versión de la Academia.

Asimismo, existen sutiles variaciones de encuadre y proporciones. En el lienzo de la RABASF se aprecia más espacio entre las figuras y el marco. Esto es notable, por ejemplo, en el corte del manto del lienzo de León —que en el ejemplo de la Academia está completo— o sobre la cabeza del arcángel y a la derecha de Tobías. Por otro lado, las proporciones de las figuras varían ligeramente, en el ejemplar de la Academia el pez tiene más cuerpo —y es más colorido— y las alas de Rafael son

[36] Un horizonte muy parecido puede apreciarse en su serie de cuadros temáticos de *san Juan y el cordero* o en la *Santa Inés* conservada en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. El mismo Palomino en su tratado *Escala Óptica* (Tomo II, libro V, cap. VII) apunta cómo deben ejecutarse los países, cielos y horizontes. Palomino y Velasco, 1947: 508-509: "comenzando con vagueza, respectivamente en las montañas más remotas, las cuales en una aurora rosadita de carmín y blanco, o puesta de sol, pueden ser de moradito claro, que con suavidad contraponga a el horizonte; y a estas se pueden seguir otras azules [...] y a estas se sigan luego algunos terrazos, arboledas o matorrales [...] Se seguirá con tinta azul [...] y se una agregando alguna nubecilla".

[37] Pacheco, 1649: 476, 478.

más grandes. Del mismo modo, es diferente el espacio entre la mano que sujeta el bordón y el ala, que en el cuadro madrileño prácticamente están en contacto mientras que en el de Sierra-Pambley mantienen una distancia mayor.

Las diferencias más notables son dos elementos que aparecen como únicos en cada una de las dos versiones. Por un lado, en el cuadro de León, la manga de la túnica del ángel está adornada con un botón dorado, que no existe en el de la Academia. Por otro lado, la particularidad del cuadro de la RABASF es la presencia de una aureola sobre la cabeza del arcángel san Rafael. El nimbo está resuelto mediante tres trazos curvos que sugieren un círculo luminoso con un punto de luz central. Se integra en la atmósfera de la pintura sin producir la impresión de ser un elemento rígido superpuesto a la figura. Esta solución guarda relación con la descripción de Francisco Pacheco de las aureolas para los santos: "Se pintan los santos con diadema en la cabeza [...] a la que se añade resplandores y rayos de luz a manera de círculo"[38], y que puede verse en otras obras de Palomino. Por ejemplo, en el *san Bernardo Abad* del Museo del Prado[39], en la escena de la *Crucifixión de san Pedro* en la capilla de San Pedro en la Catedral de Valencia o en el *san Juan Bautista* de la colegiata de Berlanga de Duero[40]. Este san Juan, por otro lado, es un tipo muy similar al arcángel de la Academia: cuerpo circundado por un manto rojo, mano derecha que señala hacia abajo y la izquierda que sostiene una cruz (en lugar del bastón).La posibilidad de que la aureola de la pintura de la Academia sea un añadido posterior, podría confirmarse a través de un examen con luz ultravioleta (figs. 9 y 10).

Las diferencias en la ejecución no implican que una versión deba catalogarse como una copia de calidad inferior de la otra. Mientras que en el lienzo de León se advierte una mayor delimitación de los contornos y se marcan más las líneas de los detalles, en la versión de la RABASF el volumen se resuelve mediante el uso de la luz, el color y el empaste directo. Esto puede explicarse teniendo en consideración que una versión inicial requiere un dibujo previo más preciso para fijar la composición. En cambio, en réplicas o versiones posteriores el artista aprovecha el modelo ya diseñado para pintar con mayor rapidez y soltura. Esta hipótesis situaría la obra de la RABASF como posterior a la de León, aunque sin documentación específica o análisis técnicos adicionales no es posible confirmarlo con certeza.

Como práctica común de su producción artística, Palomino reutilizaba y replicaba sus obras. Por ello, resulta frecuente encontrar varias repeticiones de un mismo tema y es plausible que tanto el cuadro de la Academia como el de la colección de León sean autógrafos. Este modo de trabajar se documenta, por ejemplo, en el *San Juan Bautista niño* —fechado a inicios del XVIII y conservado en el Museo Nacional

[38] Pacheco, 1649: 590, 591.

[39] *San Bernardo Abad*, Museo Nacional del Prado, Madrid, inv. P001028.

[40] Gutiérrez Peña, 1999: 237-240.



Fig. 9. Detalle del lienzo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, presencia de aureola.



Fig. 10. Detalle del lienzo de Sierra-Pambley, presencia de botón dorado
© Museo de la Fundación Sierra Pambley (León).



Fig. 11. Antonio Palomino, San Juan Bautista niño, Museo Nacional del Prado, nº inv. P001027.

del Prado—[41] (fig. 11), del que Alfonso E. Pérez Sánchez apuntó la existencia de, al menos, otras dos versiones del mismo autor y asunto, a las que suma una tercera en una colección privada de Buenos Aires[42]. Al igual que en el ejemplo de la Academia, en estas repeticiones del san Juanito apreciamos variaciones entre las telas: Palomino no repite exactamente sus obras, sino que añade o quita elementos, o modifica sutilmente proporciones y perspectivas, tal y como sucede también en sus variaciones sobre la *Inmaculada*. El hecho de que cada versión del *Tobías* presente diferencias y particularidades —como la aureola o el botón— podría responder a un propósito deliberado para marcar su carácter único como versiones autógrafas e independientes en lugar de copias. Otra posibilidad es que estos detalles respondan a peticiones específicas de los comitentes de las obras.

CONCLUSIONES

La reciente identificación de la firma de Antonio Palomino en el *Tobías y el ángel* de León permite afirmar que el pintor cordobés es el creador de esta composición, basada en modelos de referencia. La extraordinaria similitud compositiva entre

[41] Museo Nacional del Prado, 1996: 90.
[42] Pérez Sánchez, 1972: 263.

ambos lienzos, unida a la independencia y la calidad de su ejecución, así como la metodología conocida del pintor de replicar sus propias composiciones[43], respalda su atribución al catálogo de obras del maestro cordobés.

Debe quedar abierta, no obstante, una cuestión material de considerable importancia. Para comprobar la ausencia de una firma o marca visible en el lienzo de la RABASF que aporte pistas sobre su procedencia es necesario examinar detenidamente la superficie pictórica y, especialmente, los bordes del lienzo y las zonas ocultas por el marco. En un primer examen visual se ha comprobado que el cuadro ha sido intervenido a lo largo de su historia. Una eventual modificación del bastidor podría haber ocultado parte de la superficie original. Esto explicaría, por otro lado, la pequeña diferencia entre las medidas actualmente consignadas para ambos cuadros. Asimismo, se aprecian variaciones cromáticas en la túnica de Rafael, lila en una reproducción y gris violácea en otra, y en la tonalidad de las alas. Estas diferencias podrían responder a decisiones de ejecución, al envejecimiento diferencial entre las obras o a las condiciones de iluminación y reproducción fotográfica de las imágenes consultadas.

Para completar el estudio, independientemente de una comparación estilística, se considera necesario realizar otras pruebas técnicas. Un examen con luz rasante, reflectografía infrarroja o radiografía permitiría estudiar el dibujo preparatorio, el soporte del lienzo y el sistema de trasferencia utilizado. Además, un análisis comparado de los pigmentos y de la capa preparatoria podría aportar datos acerca de su proximidad material con otras obras del autor. El examen del dibujo preparatorio podría aportar también datos sobre la cronología relativa entre las dos obras, ya que la presencia de arrepentimientos sería indicador de cuál de las dos fue realizada primero.

Corresponderá a análisis posteriores confirmar, matizar o eventualmente corregir esta propuesta. Sin embargo, los actuales datos permiten replantearse la consideración tradicional del ejemplar de la Academia como obra anónima.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Rafael (1958). *Nuevos datos para la biografía de Palomino*. Bujalance.

Aparicio Olmos, Emilio (1966). *Palomino, su arte y su tiempo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

Arana Cobos, Itziar (2023): "Los legados de Manuel García de la Prada y Fernando Guitarte: la colección de Goya de la Real Academia de San Fernando". En: Martínez

Plaza, Pedro J. (ed.): *Actas del Congreso Internacional "Las donaciones y legados de los museos españoles de titularidad pública"*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 63-72. Disponible en: https://content3.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/ElPrado/interactivos/monograficos/donaciones/07-arana.html [fecha de consulta: 15-10-2026].

[43] Urrea, 1983: 496. Galindo San Miguel, 2007: 566-570.

Aterido, Ángel (2025): "El medrar de los aventureros. Servicio regio y artistas foráneos en la corte de Madrid en el siglo XVII". En: *José de Mora: El barroco espiritual* (edición a cargo de Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz). Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 69-80.

Bernier Luque, Juan (1981): "Momento plástico de Palomino". En: *BRAC*, 102, pp. 5-69.

Blanco Mozo, José Luis (2008): "Antonio Palomino en Navalcarnero (Madrid)". En: *Anuario Del Departamento De Historia Y Teoría Del Arte*, 20, pp. 101-111. Disponible en: https://doi.org/10.15366/anuario2008.20.006

Carpi, Elena (2020): "Gli aneddoti di artista ne *El Parnaso Español, pintoresco y laureado* di Antonio Palomino de Castro y Velasco". En: *Fontes. Rivista di iconografia e storia critica d'arte*, nuova serie, 1, pp. 73-85.

Centanni, Monica (ed.) (2002): "L'Angelo-Menade come figura della protezione. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 47". En: *La Rivista di Engramma*, 20, pp. 35-44.

Escribano y Morales, Luis (1859). *Breve reseña biografica del celebre pintor D. Acisclo Antonio Palomino.* Madrid: Imprenta de la Compañia General de Impresores y Libreros del Reino a cargo de D. A. Avrial.

Galindo San Miguel, Natividad (1988). "Algunas noticias nuevas sobre Antonio Palomino". En: *Archivo Español de Arte*, vol. CCXLII, 61, pp. 105-114.

Galindo San Miguel, Natividad (2007): "A propósito de dos bocetos de Antonio Palomino". En: *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, pp. 566-570.

Gaya Nuño, Juan Antonio (1959). *Vida de Acisclo Antonio Palomino. El historiador, el pintor. Descripción y crítica de sus obras*. Córdoba: Diputación Provincial.

Gestoso y Pérez, José (1917). *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Oficina Tipográfica de Juan P. Gironés.

Gutiérrez Peña, Joaquina (1999): "La Asunción de la Virgen de la colegiata de Berlanga de Duero y el tratado de Palomino". En: *Goya*, 271-272, pp. 237-240.

Hellwig, Karin (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". En: *Boletín del Museo del Prado*, XXIX, 47, pp. 40-53.

Iturgáiz, Domingo (1980): "Acercamiento a Antonio Palomino". En: *Archivo Español de Arte*, 53, 209, pp. 69-96.

Lizarraga, Juan Manuel (2009). "Una colección de grabados de Jean Lepautre en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Histórica". *Folio Complutense.*

López de Haro, Marina (s. f.): "Guitarte y García de la Torre, Fernando. Madrid, 23.V.1895 - 23.VIII.1978. Abogado, coleccionista y mecenas artístico". En: *Diccionario Biográfico electrónico*. Madrid: Real Academia de la Historia. Disponible en: https://historia-hispanica.rah.es/biografias/22230-fernando-guitarte-y-garcia-de-la-torre [fecha de consulta: 10-10-2026].

Lorenzo Arribas, José Miguel / Diestro Ortega, Francisca (2014): "Un lienzo de san Pedro de Antonio Palomino en Caracena (Soria)". En: *BSAA arte*, 80, Valladolid, pp. 199-210.

Morais Vallejo, Emilio (2019): "Un cuadro inédito de Antonio Palomino en León. El arcángel san Rafael y Tobías". En: *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 50. Disponible en: https://doi.org/10.30827/caug.v50i0.11264

Moya Casals, Enrique (1928). *El magno pintor del Empíreo*. Melilla: Imprenta y papelería La Hispana.

Navarrete Prieto, Benito (2011): "Dibujos de Antonio Palomino en el British Museum de Londres y la Biblioteca Nacional de España: el Sagrario de la Cartuja de Granada". En: *Archivo Español de Arte*, 84, 333, pp. 59-90. Disponible en: https://doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i333.456

Pacheco, Francisco (1649). *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Fajardo. Disponible en: https://archive.org/details/HArteR03T09/page/n597/mode/2up [fecha de consulta: 10-10-2026].

Palomino y Velasco, Antonio (1947): *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: M. Aguilar.

Pérez Sánchez, Alfonso E. (1972): "Notas sobre Palomino pintor". En: *Archivo Español de Arte*, 45, pp. 251-269.

Pérez Sánchez, Alfonso E. / Boubli, Lizzie (1991). *Dessins espagnols. Maîtres des XVIe et XVIIe siècles*. París: Musée du Louvre. Catálogo de exposición, 18 de abril-22 de julio de 1991, n.º 72, pp. 156-157.

Piquero López, María Ángeles Blanca (1985): "Segundo inventario de la colección de pinturas de la Real Academia". En: *Academia*, 61, p. 103, n.º 1172.

Piquero López, María Ángeles Blanca / González de Amezúa, Mercedes (1993). *Inventario de la herencia de don Fernando Guitarte en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Riello, José (2026): "La noche barroca, vida y obra de Antonio Palomino: introducción a una exposición". En: *Antonio Palomino y la noche barroca* [catálogo de exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana.

Ripa, Cesare (1669). *Iconologia di Cesare Ripa Penagino... diuisa in tre libri*. Venecia: Nicolò Pezzana. Disponible en: https://archive.org/details/A041463/mode/2up [fecha de consulta: 26-10-2026].

Sánchez Merino, Clara (2017): "El lenguaje gestual en las pinturas de Acisclo Antonio Palomino en la Catedral de Córdoba". En: *Revista Anahgramas*, IV. Alcántara Tena, pp. 212-258.

Sánchez Merino, Clara (2018): "La retórica visual en las pinturas de Antonio Palomino en la Catedral de Córdoba". En: Alberto Marinas Aramendía, *Investigadores de hoy para los retos del mañana.* Córdoba, UCOPress. Editorial Universidad de Córdoba, pp. 126-129.

Terrón Reynolds, María Teresa (1989): "Una obra inédita de Antonio Palomino". En: *BSAA Arte y Arqueología*, 55, pp. 516-518.

Terrón Reynolds, María Teresa (1990): "Reflexiones acerca de la obra de Antonio Palomino en Extremadura". En: *Norba Arte*, 10, pp. 249-252.

Úbeda de los Cobos, Andrés (2001). *Pensamiento artístico español del siglo XVIII, de Antonio Palomino a Francisco de Goya*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Urrea, Jesús (1983): "Nuevas obras de don Antonio Palomino". En: *BSAA Arte y Arqueología*, 49, pp. 493-497.

Valdivieso, Enrique (1982): "Una pintura inédita de Palomino". En: *BSAA de Arte y Arqueología*, 48, pp. 442-444.