

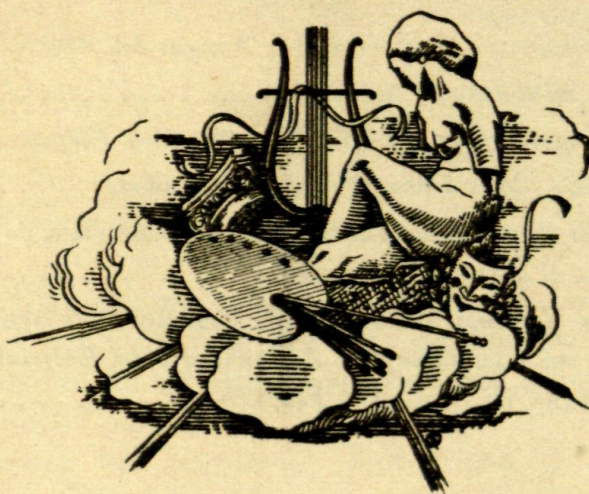
24 Novembre 1993

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona
Biblioteca d'Humanitats

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE



PRIMER TRIMESTRE

MADRID

1946

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres
Sala de Revistes

ARTE ESPAÑOL

REVISTA DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

AÑO XXX. V DE LA 3.^a ÉPOCA ◊ TOMO XVI ◊ PRIMER TRIMESTRE DE 1946

AVENIDA DE CALVO SOTELLO, 20, BAJO IZQUIERDA (PALACIO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL)

DIRECTOR: D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



S U M A R I O

	Págs.
<i>El Conde de Casal, nuevo Presidente de la Sociedad de Amigos del Arte</i>	1
DR. ARTURO PERERA.— <i>La miniatura en porcelana</i>	2
CARLOS G. ESPRESATI.— <i>Figuras y paisajes de Juan Bautista Porcar</i>	16
JUAN ANTONIO GAYA NUÑO.— <i>Miscelánea de pintura sexcentista</i>	35
A. RODRÍGUEZ MOÑINO.— <i>El Beato Juan de Ribera y no el Beato Juan de Villegas</i> . (Nota sobre una tabla de Morales en el Museo del Prado).	39
BIBLIOGRAFÍA.— <i>Patrimonio Nacional</i> . Biblioteca de Palacio. Catálogo de Dibujos. I. <i>Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial</i> . Estudio preliminar por Matilde López Serrano (E. Lafuente Ferrari).	41



Por una errata inadvertida, el encabezamiento de la Revista, a partir del comienzo del año 1945, ha llevado la indicación "Tomo XVI", que ha de corresponder al que comprenda los años 1946-1947. Téngase ello en cuenta al encuadernar el volumen correspondiente.

El Conde de Casal, nuevo Presidente de la Sociedad de Amigos del Arte

LA Sociedad Española de Amigos del Arte, en una de sus Juntas de la Directiva, eligió por unanimidad para el cargo de Presidente, vacante por fallecimiento del inolvidable Marqués de Lema, al Excmo. Sr. D. Manuel Escrivá de Romaní y de la Quintana, Conde de Casal, que ha ejercido en la misma los cargos de Secretario y Vicepresidente con un celo y competencia jamás igualados. Además, ha colaborado en nuestra Revista con amenos y bien escritos artículos, contribuyendo con sus aportaciones, no solamente con objetos, sino con sus consejos, a las Exposiciones que esta Sociedad ha celebrado y celebra y, sobre todo, en la que, en los locales del antiguo Hospicio y dedicada al *Antiguo Madrid*, organizó la Sección de Culto de la misma, y en su monumental Catálogo, publicado sobre la referida Exposición, hizo una historia de la Puerta del Sol y un estudio muy completo sobre los cuadros y esculturas y objetos de culto que en ella se presentaron.

El Conde de Casal es coleccionista de objetos de arte, siendo su casa un verdadero museo de éstos, principalmente de objetos de la cerámica de Alcora, en la que está especializado, y su monumental obra sobre la historia de la loza de Alcora, de la que está haciendo una segunda edición aumentada y corregida, es una obra definitiva en esta clase de estudios artísticos.

Además ha publicado un libro sobre la loza de Toledo, poco conocida, y cuya existencia es un descubrimiento debido a este señor, y otros trabajos sobre azulejería y monumentos públicos madrileños.

Por su destacada labor fué nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde continuamente labora con sus informes y trabajos.

La elección del Conde de Casal para Presidente de nuestra Sociedad es un acierto, pues esperamos de su competencia y actividad grandes beneficios para la misma.

C. DE P.

La miniatura en porcelana

Por el Dr. ARTURO PERERA

A mi buen amigo D. Enrique Lafuente Ferrari.

NUMEROSOS tratados, diccionarios y estudios diversos se han escrito sobre *miniaturas* (1), algunos excelentes y no pocos espléndidos. Muy particularmente sobre la *miniatura-retrato*. Y de éstas, en particular, sobre marfil, cobre o naipes; no faltando algunas materias o procedimientos un tanto extraños; verbi-gracia, la piel de pollo o el *eludorico* o *fixé*, y, desde luego, las en general bellísimas, en esmalte. Pero poco o nada se ha escrito sobre las producidas en porcelana, a pesar de la indudable belleza del procedimiento, tan sólo comparable al del esmalte. Pero, además, las de esta materia se prestan, por razones que a todos se alcanzan, a ser aplicadas como motivos decorativos, ya en muebles, arcas, cofrecillos, etc., constituyendo a veces, por sí solas, lo principal y destacado de cualquier objeto de éstos. El valor artístico de la pintura, miniada o no, en porcelana, cuando no se trata de figuras, sino tan sólo de flores, grecas, etc., no sobrepasa la medida de lo decorativo, y con harta frecuencia llega a lo vulgar. Otra cosa es cuando las miniaturas reproducen figuras, escenas diversas o retratos, que pueden alcanzar, y de hecho lo logran, categoría artística de primera clase. De éstas es de las únicas que nos ocuparemos. Ahora bien, la miniatura de figuras en PORCELANA puede estudiarse: 1.º, como *formando parte*, a veces primordial, *de un objeto de arte*; 2.º, la *miniatura por sí sola*, aislada, y muy en particular la *miniatura-retrato*. En estas dos partes, por lo tanto, dividiremos nuestro estudio, comenzando por la *miniatura en el mueble*, sirviéndonos de ejemplo los magníficos ejemplares que existen en el Palacio de Oriente. En un segundo artículo nos ocuparemos de la *miniatura-retrato*, y en ambos casos, dicho queda, exclusivamente en porcelana.

El asunto tiene el doble atractivo de su novedad y de su belleza intrínseca, y además, en no pocos casos, interés histórico. Procuraremos en estos "ensayos" interesar por él y amenizarlo con las anécdotas que con frecuencia nos saldrán al paso, ya al tratar de averiguar el origen de tal objeto, ya de desentrañar la iconografía de algún personaje.

(1) Quede entendido que están fuera de esta denominación, que es la vulgar, los códices miniados, ejecutorias, libros de horas, etc., en los que la miniatura es un accesorio del texto, una "ilustración".

LAS MINIATURAS EN EL MUEBLE

Hace ya tiempo, desde mis primeras visitas al antiguo Palacio Real, hubieron de llamarme la atención varios preciosos muebles exornados con miniaturas, descollando, en particular, dos soberbios veladores o mesas, cuyos aquí mal llamados "tableros", lo constituían sendas placas de porcelana con bellísimas miniaturas, que, por si fuere poco, adornaban también en parte los contornos de aquéllas. Pasaron los años; tristes circunstancias de todos sabidas hicieron imposible su estudio, y hasta pudo temerse fundadamente que hubiesen sido o destruídas o robadas. Por fortuna, no ha sido así. De mis averiguaciones, patrocinadas con celo y desinterés ejemplares, tanto por D. Enrique Lafuente como por la señorita Felipa Niño, bajo cuya dirección se reorganiza, embellece y restaura dicho palacio, pude bien pronto deducir que, dichosamente, se conservaban; y entonces, con tan beneméritos padrinos, hube de intentar su estudio, y, allanados los trámites (1), pude contemplarlos a mi sabor, obtener las fotografías que ilustran este trabajo y reunir datos, por desgracia incompletos, que acaso otros más afortunados o tenaces que yo consigan y completen.

Pero lo sustantivo; el conocimiento de tan excepcionales y espléndidas obras de arte, lo intentaré en este ensayo. Que todas éstas, para cumplir su finalidad estética, tanto más las alcanzan por cuantos por más pueden ser admiradas y conocidas.

Ojeada histórica.

Desde las más remotas edades se conservan ejemplos de muebles decorados con aplicaciones de esmaltes, pastas vítreas, etc., con representaciones de escenas diversas. Nunca olvidaré la sin igual emoción estética que me produjo uno de los muebles de Tut-Ankamen, conservado en el Museo del Cairo, que ostenta en su respaldo una primorosa escena en esmalte, miniada, representándole con su esposa.

En cuanto a la decoración con miniaturas, no ya de oratorios portátiles, sino de toda clase de muebles, es más antigua de lo que generalmente se cree. Tenemos en España un ejemplar excepcional, tanto por su arte como por su antigüedad, en la famosa "alacena" que, originariamente en el Monasterio de Piedra, se conserva hoy en la Real Academia de la Historia. Pero en él las figuras y las escenas representadas no están *aplicadas*, sino pintadas sobre los tableros mismos que constituyen el mueble, al parecer, construído en las postrimerías del siglo XIII o comienzos del XIV. Pero, poco después, en todo el siglo XV abundan, relativamente, los objetos a los que se aplican figuras en miniatura, producidas, bien en talleres, como los *esmaltes*, bien por artífices, como los pequeños cuadritos al óleo que muchos ostentan. Las arcas y arquetas, los oratorios y cofrecillos, se engalanan primorosamente gracias a estas adiciones. El arca de plata del Monasterio de Guadalupe, a la que se han aplicado esmaltes translúcidos de más de un siglo anterior de fecha, es

(1) Desde aquí mi gratitud a cuantos me facilitaron las tareas, desde el Excmo. Sr. Director del Patronato hasta el laureado artista Sr. Cortés, que tan bien honra su apellido, incansable *cicerone* mío.

buen ejemplo de los primeros; y de los altarcitos portátiles, aparte del que se conserva en El Escorial como habiendo pertenecido a Carlos V, son preciosas muestras los dos que se guardan en el Museo Valencia de Don Juan, ya de fines del siglo XVI o principios del siguiente, ostentando primorosas escenas religiosas pintadas al óleo sobre cobre.

Calvete de Estrella (1), al citar al famoso pintor de códices, libros de horas, etc., *Diego de Arroyo*, pintor de Cámara de Carlos V y Felipe II, menciona entre sus múltiples habilidades la de *pintar en miniatura sobre porcelana* (?), siendo, en particular, primoroso en los retratos. Es interesante esta referencia, tanto más cuanto que en aquel siglo no era, como es sabido, conocida la porcelana en Europa; tan sólo, acaso, algún ejemplar traído de la China, pero desde luego no producido en Europa. Unicamente cabe suponerlo en cerámica o en esmaltes de los que, sabido es, estaban (en particular en Francia y menos en Italia) tan en boga entonces.

Concretándonos a la miniatura de figuras en el mueble, además de los por todos conocidos, que adornan bufetillos, vargueños y "credencias", no faltan ejemplos en estos siglos.

En la colección de Enriqueta de Inglaterra se citan varios objetos que adornaban miniaturas, probablemente al óleo. Asimismo, en el Inventario de los bienes que dejó Mazarino se citan varios muebles que las contenían, y en particular uno de ébano, del que se describen las diez pinturas que lo adornaban. Y nada menos que Mademoiselle, futura Reina de España, en 1679, tenía preparados en el *Palais-Royal*, en la sala de audiencias de despedida, *quatre cabinets garnis de vermeil doré, avec des miniatures*, y aun más en las galerías de dicho palacio se contaban hasta quince o dieciséis "muebles muy ricos, llenos de miniaturas". Otros muchos se podrían citar; pero de los más notables de su tiempo fué uno del abate de Effiat, con miniaturas de mano del pintor Mignard. De ellos decía Loret: "*Les beaux cabinets esmaillez-de tableaux, de rares peintures*". Más tarde, en el siglo XVIII, se comenzaron a emplear las pinturas en porcelana, ya entonces fabricadas en Europa; a mediados de él, en 1748, en la venta de la mariscala de Villars se cita *un gobelet de saxe couvert à miniature*. En este aspecto, seguramente la obra más notable de su siglo fué la vajilla (el "almuerzo") que regaló el Gran Elector de Sajonia a su futuro yerno D. Carlos, virrey de Nápoles, después Carlos III de España, con bellas escenas por el estilo de Watteau y Lancret, en el color verde, entonces de moda, y que, guardada en el Palacio Real, fué desperdigada durante la primera República, conservándose algunas piezas en el Museo Arqueológico, Instituto Valencia de Don Juan, etc.

Además del mueble, de que nos ocuparemos, de María Antonieta, se citan otras piezas célebres, tales como una cómoda con placas de Sèvres, en la venta de la señorita de Sens (1765); el *bureau* del señor de Harvelay (1787), y, sobre todo, los que poseía el mariscal-príncipe de Rohan-Soubise.

* * *

Con estos ejemplos llegamos a las postrimerías del siglo XVIII, comienzo, para nuestro trabajo, de los ejemplares que nos proponemos estudiar.

(1) CALVETE DE ESTRELLA: *El felicismo viaje d'el príncipe Philippe... Trad. Bruxelles, 1873.*

Por todo lo anteriormente expuesto, cabe que dividamos esta primera parte de nuestro estudio de la miniatura en porcelana en el mueble, en dos secciones: primera, en la que aquéllos son simplemente uno de los elementos decorativos, como lo son los broncees, incrustaciones, etc., y segunda, cuando las miniaturas son, por decir así, el elemento fundamental del mueble y accesorios los demás.

A) *Muebles con aplicaciones de porcelanas.*—Existen en Palacio varios lindísimos muebles ("secretares", cómodas, "joyeros"), en los que resaltan aplicaciones en placas de porcelana con flores y escenas miniadas. En particular, tres de ellos pueden compararse a los mejores de entre los de su clase conservados en Francia e Inglaterra, ya en los museos nacionales, ya en algunas colecciones particulares; como las de Rostchild, Wallace, etc. Dos de estos de Palacio ostentan, reproducidas, primorosas flores; pero un tercero sobresale por su belleza de entre todos; luce múltiples figuras, en camafeo muchas, de gusto "pompeyano", firmadas por el insigne miniaturista francés Sauvage. La elegancia de las líneas del mueble; la belleza de sus maderas y embutidos; los broncees que lo exornan, y, en fin, la finura y lo delicado de las miniaturas, hacen de él una pieza excepcional. (Figs. 1 y 2.)

¿Cómo y por qué está entre los muebles del severo palacio español este tan primoroso, que más parece creado para un Trianón o una Casita de Príncipe de las españolas? En vano he recorrido los "inventarios" del Archivo de Palacio: con tan poca suerte respecto al origen de éste como en lo referente a los que luego estudiaremos.

Desde luego, es obra francesa; ninguna firma, anagrama o cifra de las que entonces se empleaban por algunos ebanistas he podido encontrar en él; Riesener, que tanto trabajó para María Antonieta, ha dejado obras parecidas que, hoy diseminadas, se conservan en Fontainebleau, sobre todo; otras, como dijimos, se guardan en diversas colecciones; pero casi todas proceden de Saint Cloud. Por esa razón, muchas de ellas conservan la "cifra" de la desgraciada reina, y, en su mayoría, fueron vendidas en el mes de Germinal del año XII.

Otro ebanista, Esteban Avril, construyó numerosos mueblecitos, en general en caoba, con placa de porcelanas, representando personajes sobre fondo azul. También Martin Carlin trabajó para Luis XVI y María Antonieta, y contribuyó a cultivar el gusto por las aplicaciones de porcelana. En Londres, en el Museo de Kensington, se conserva una mesa-pupitre, cuyo tablero lo constituye una placa de Sèvres (en donde se fabricaban la mayor parte, ya que no todas), en la que están representados los atributos de la música, y otra mesita para servir chocolate, con una placa representando un canastillo de flores.

Se dice que ambas piezas fueron ofrecidas por la Reina a la entonces embajadora de Inglaterra, lady Auckland, si bien durante la Revolución figuraban en el Petit Trianón. ¿Sería debido el mueble que estudiamos a alguno de estos ebanistas? Valdría la pena de examinarlos bien y tratar de descubrir la marca, si la hubiere. Pero, desde luego, si no de ellos, de un discípulo ilustre, Guillermo Beneman, domiciliado en la rue Forest, y que aun en 1802 trabajaba. Este artista se asoció con otros para la construcción de los más primorosos muebles, entre ellos con José Stockel; pero ambos se limitaban a realizar las creaciones de Juan Demóstenes Dugoure, dibujante insigne de la Casa del Conde de Provenza, hermano del Rey. Entre sus dibujos conservados (1) figura un proyecto de "*cómoda para el Rey de España*", pare-

(1) Antigua colección Bourdeley.

cidísima a otra que se guarda en Fontainebleau. Consta positivamente, que estuvo encargado de construir para la Corte de Madrid varios muebles, que se sabe se guardaban en el Palacio Real (1), y muy verosímilmente puede deberse a él éste que nos ocupa. Por lo demás, es innegable su parentesco artístico con el que acaso es la obra maestra de esta clase de muebles, por su belleza, por la ponderación con que están empleados, maderas preciosas, bronce y porcelanas y, en fin, por la importancia que desde el principio le otorgó la reina María Antonieta, para la cual se construyó como guardajoyas. Dirigió su construcción Bonnefoy-Duyrlan, guardamuebles, conserje del Trianón; en los bronce intervinieron Forestier y Thomire; y Dégault, de quien luego hablaremos, pintó sobre cristal varios arabescos de los recuadros laterales. Algunos otros muebles se conservan parecidos a éste y al de Madrid, y en los mejores es constante la colaboración de pintores como Lagrenée, para las "grecas"; Van Pol y V. Spaendonk, insignes miniaturistas de flores; Sauvage —como en el nuestro—, para las figuras en "camafeo" o en "grisaille", y otros más. Acaso alguno de éstos colaborase también en el otro lindísimo armario de Palacio, adornado con placas de porcelanas, en que van pintados canastillos de flores.

Las fotografías (fig. 1 y 2) que se acompañan hace superflua una minuciosa descripción del que nos ocupa; pero séanos permitido insistir sobre su elegancia, a pesar de la riqueza de los materiales que señala entre todos a este armario.

Inspirado en el estilo llamado Pompeyano, entonces y desde algún tiempo atrás tan en boga, son, indudablemente, sus miniaturas las que más contribuyen a su aspecto de elegancia y de riqueza. Tratadas la mayoría en camafeo de fondos azules y rojizos, representan diversos motivos, amorcillos, ninfas, bustos en falso relieve, etcétera, etc., destacando el medallón central con el "Triunfo de Ceres", que va firmado: *Manufacture de Guerhard. A. Dihl. Sauvage, fecit*. No consta el año; pero el estilo, como puede verse, es en absoluto el Luis XVI: acaso el mueble más parecido al mencionado joyero de María Antonieta, hoy conservado en el Petit Trianón.

* * *

Antes de referir quiénes eran estos artífices, que luego volveremos a encontrar, diremos algo del origen probable de éste, como de los otros muebles con porcelanas decorativas. Sabida la verdadera dictadura artística que imponía Francia en la Europa de entonces, dictadura que no sólo alcanzaba a la indumentaria masculina y femenina y a los accesorios de lujo, sino que se extendía a la pintura, escultura, etcétera, y aun a las costumbres y género de vida. Por muy apegado que estuviese un país a las suyas, más o menos rancias, las clases altas o *ilustradas*, como entonces se denominaban, se sometían en un todo al patrón francés. Entre las mujeres ejercía además una verdadera sugestión la desventurada Reina María Antonieta, y sus modas, aun las rayanas en la extravagancia, y, lo que era peor, en el despilfarro, imitadas y emuladas. María Luisa de Parma, aun antes de ser Reina de España, no era una excepción: encargaba a París joyas, abanicos y, por de contado, trajes. El mismo Napoleón, años más tarde, cuando era primer cónsul y "coqueba" con España, encargaba encajes y vestidos para ella. En una ocasión envió al

(1) A. DE CHAMPEAUX: *Le Meuble*.

entonces Embajador francés en Madrid, Bournonville, dos soberbios vestidos de encajes, uno para la Reina y otro para la Embajadora; pero... encargándole que reservase el mejor para su esposa. El mismo Azara, nuestro Embajador, consta que la envió objetos parecidos y, lógicamente, por muchos de nuestros más pudientes aristócratas, que pasaban, tanto antes como después de la Revolución, largas temporadas en París, estaría al corriente de los estilos y modas imperantes, incluso en este aspecto del mobiliario.

Como se ha dicho, consta que varios ebanistas trabajaban para la Casa real de España, y Champeaux, en su libro (1), aun tan breve, reproduce no menos que tres muebles con porcelanas de los que se conservan en Palacio.

Ya hemos dicho que Beneman, bien por sí, bien mediante encargos a Riesner o a Roentgen (adviértase que casi todos eran alemanes), y el mismo Dougoure, consta que surtían de muebles de capricho a la Corte de España. Se conservan en el Louvre (sala de dibujos) y en los archivos del Guardamuebles de París los proyectos y bocetos para muchos de los encargados.

En cuanto a los artistas cuyos nombres figuran en la placa central del guardajoyas que estudiamos, fueron de los más ilustres en su género. Dihl fundó en París (rue Bondy) una manufactura, que protegió y financió el Duque de Angulema, por lo que primitivamente llevó este título, que llegó a competir seriamente con la de Sèvres, hasta el punto de que solamente la decidida protección de aquél pudo evitar que se cerrara, por las medidas que directa o indirectamente se tomaron contra ella. Hábil químico su fundador, inventó colores inalterables aun con el fuego, que empleó mucho antes de que en Sèvres se hiciese, y trabajó en grandes placas de porcelana, llegando a reproducir, según se dice, en tamaño natural, su busto, retrato pintado por Dröhling, al que habían precedido otras pinturas ejecutadas por Le Guay, de quien luego hablaremos. Durante la Revolución, si no antes, se asoció con Guerhard, mejor quisto con los girondinos y jacobinos que él, protegido del Príncipe real, y, gracias a ello, la fábrica no sólo no fué cerrada ni él molestado, sino que recibió, sobre todo por parte del primer cónsul, nuevos encargos. En la Restauración volvió a nombrarse *del Duque de Angulema*. Dihl ejecutó obras admirables para los príncipes, y éstos, además, le encargaban muchos de los ricos presentes que hacían; entre ellos, fueron famosos los vasos pintados por Leguay: porcelana-biscocho en figuras; platos con flores y frutos pintados, y placas para muebles diversos, con paisajes ejecutados por artistas como Dröhling, Duchesne o De Maure. Pero cuando se trataba de representar figuras en camafeo, Sauvage era el preferido, como especializado en este género de miniatura.

Así lo vemos en este lindísimo mueble, en el que, sin duda, se limitaron a suministrar las placas decorativas de porcelana, pues dada la importancia de los otros elementos de ebanistería, embutidos o taracea, bronce en aplicaciones, figuras o soportes, verosíblemente fué ideado y ejecutado por alguno de los mueblistas citados, y no sería extraño que pudiera encontrarse en algún sitio de él la marca o contrasena del que lo ejecutó. Exteriormente no he hallado nada.

Sí, como decimos, en él la porcelana no era sino un factor decorativo más en el conjunto, otra muy distinta cosa es en el caso de los otros objetos, de que vamos seguidamente a ocuparnos (2).

(1) *Loc. cit.*

(2) Además de los que exponemos, figura en el inventario de 1874 la siguiente descripción: "Despacho de Rey N. S.

B) *Muebles con miniaturas e "historias" en porcelana.*—Como ya dijimos, estudiaremos ahora las dos mesas existentes en el Palacio, en las que todo el mueble, por decir así, lo constituye sustancialmente las "historias" y miniaturas en porcelana, siendo lo accesorio el bronce o madera empleado para contenerlas y darles forma. Una de ellas es obra del comienzo del siglo XIX, pero como obra artística, con reminiscencias muy acusadas de las postrimerías del estilo Luis XVI; la otra, de los linderos del primero con el segundo tercio de dicho siglo, presenta ya las características del gusto romántico naciente. Ambas son de superior mérito y belleza. Por los asuntos que representan sus pinturas, las distinguiremos, respectivamente, con las denominaciones de *Historia de Venus y el Amor*, la una, y *Apoteosis de Fernando VII*, la otra.

Mesa con la "Historia de Venus y el Amor".

Esta soberbia obra de arte se encuentra descrita en el Inventario de la testamentaria de Fernando VII, redactado en 1834 (1):

Como puede verse en los grabados (fig. 3), se trata de un "velador", efectivamente, de "tablero" hexagonal, constituido por una gran placa de porcelana, en la que van pintadas las escenas; le sirve de sustento, y en cierto modo de marco, un piso, por decirlo así, del mismo número de lados, en cada uno de los cuales se ostentan una placa central y dos laterales, también de porcelana, con miniaturas, y entre ellas, primorosos apliques de bronce dorado. En cada ángulo, tres airoas columnas, también de bronce, que recuerdan, estilizadas, las columnas *lotiformes* (2) egipcias, sostienen el tablero superior de porcelana y el friso, y se sustentan a su vez sobre otro, éste sí auténtico tablero, de caoba, con primorosos embutidos y forma de estrella hexagonal, correspondiendo cada extremo de los radios de ésta con uno de estos haces de columnas. Además, en el centro, un pie o columna (de bronce asimismo), mayor que las otras, refuerza considerablemente el apoyo del tablero de porcelana. En fin, en cada extremo de radio del inferior, tres garras de bronce sostienen el conjunto. De todo ello no se sabe qué admirar más: si la delicada policromía de las porcelanas, el rico dorado de los bronce, cuya finura evita lo que de pesantez pudiera dar las dimensiones de la mesa o el feliz contraste con el tablero inferior, de primorosos embutidos. En suma, a pesar del conjunto excepcionalmente rico, el efecto es de elegancia y acabada belleza.

Como puede verse por las ilustraciones que se acompañan, las "historias" figuradas en las miniaturas son, efectivamente, 13 (fig. 5), si bien las principales tan sólo son siete, y las seis restantes, escenas de capricho con asuntos de cupidos y amorcillos. En las primeras no parece haber verdadera ilación; el medallón central (fig. 6)

Un velador grande, de bronce dorados y medallas de miniaturas con pie ochavado y varias figuras en blanco en la vara 125.000 rs."; y verosíblemente el mismo en el Inventario de 1846: "Un gran velador rico, de bronce dorado, sostenido por 6 figuras de viscuit con su cristal, y varias miniaturas de la coronación de Carlos I." Ninguna referencia he podido recoger de este velador.

(1) Tomo I, folio 210.—Pieza de seda encarnada... Un Belador (sic) de figura exágono sostenido por 19 columnas de bronce dorado y varios adornos del mismo metal; su tablero, compuesto de 13 miniaturas; tasadas en 300.000 y sesenta mil del bronce, componen... 360.000 rs. En resumen ésta es la descripción de la mesa, y digamos de pasada que alta estimación merece, acaso superior a la de cualquier otro objeto decorativo de Palacio de los citados en el inventario, y téngase en cuenta que el valor de la moneda entonces era más del quíntuplo del actual. A ser hoy tasado, muy bien serían más las pesetas en que sería estimado, que lo fuera entonces en reales.

(2) De tallos de loto.

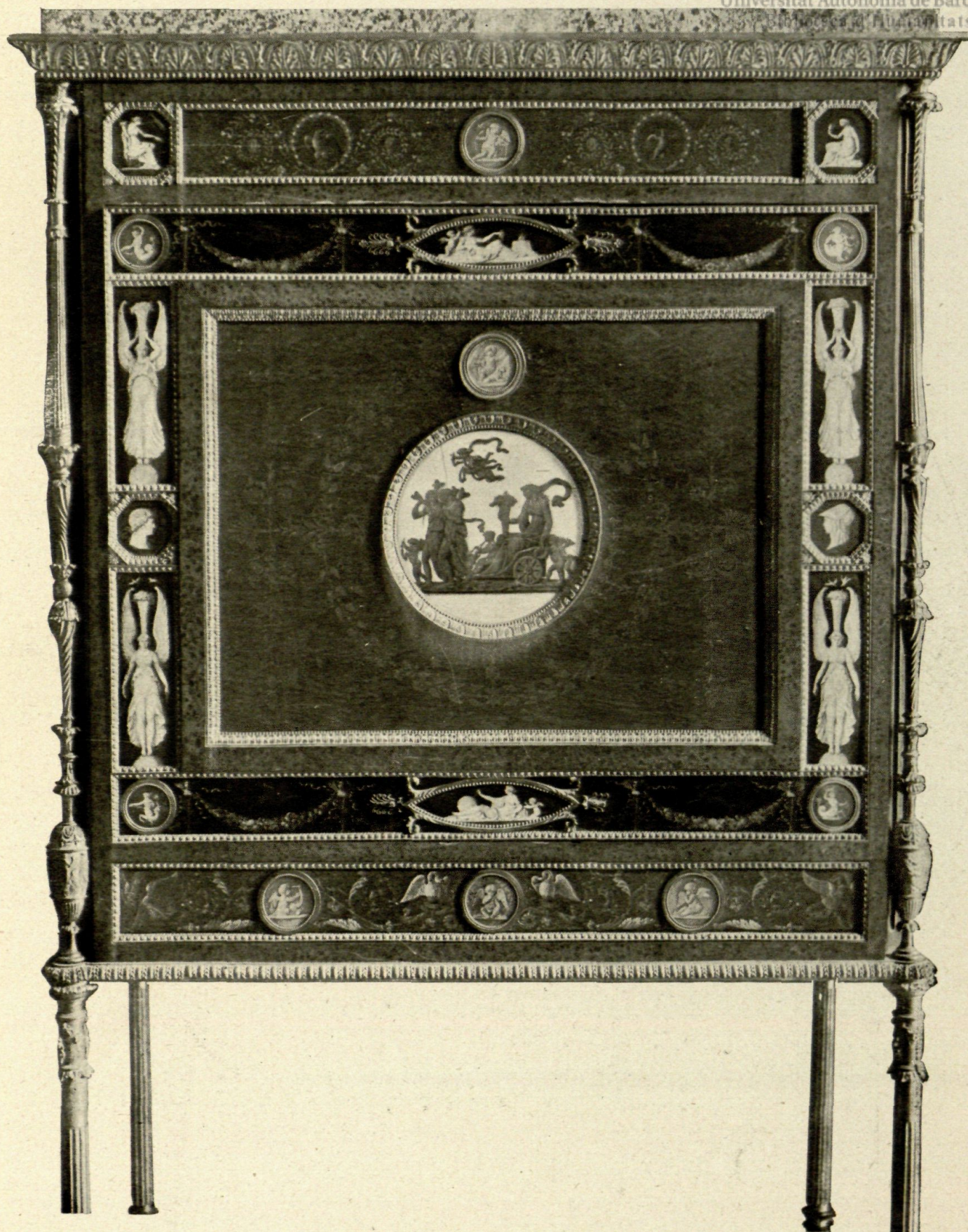


Fig. 1.—"Secrétaire" o joyero de maderas finas y marquetería: placas de porcelana con miniaturas firmadas por SAUVAGE. Vista anterior, de conjunto.

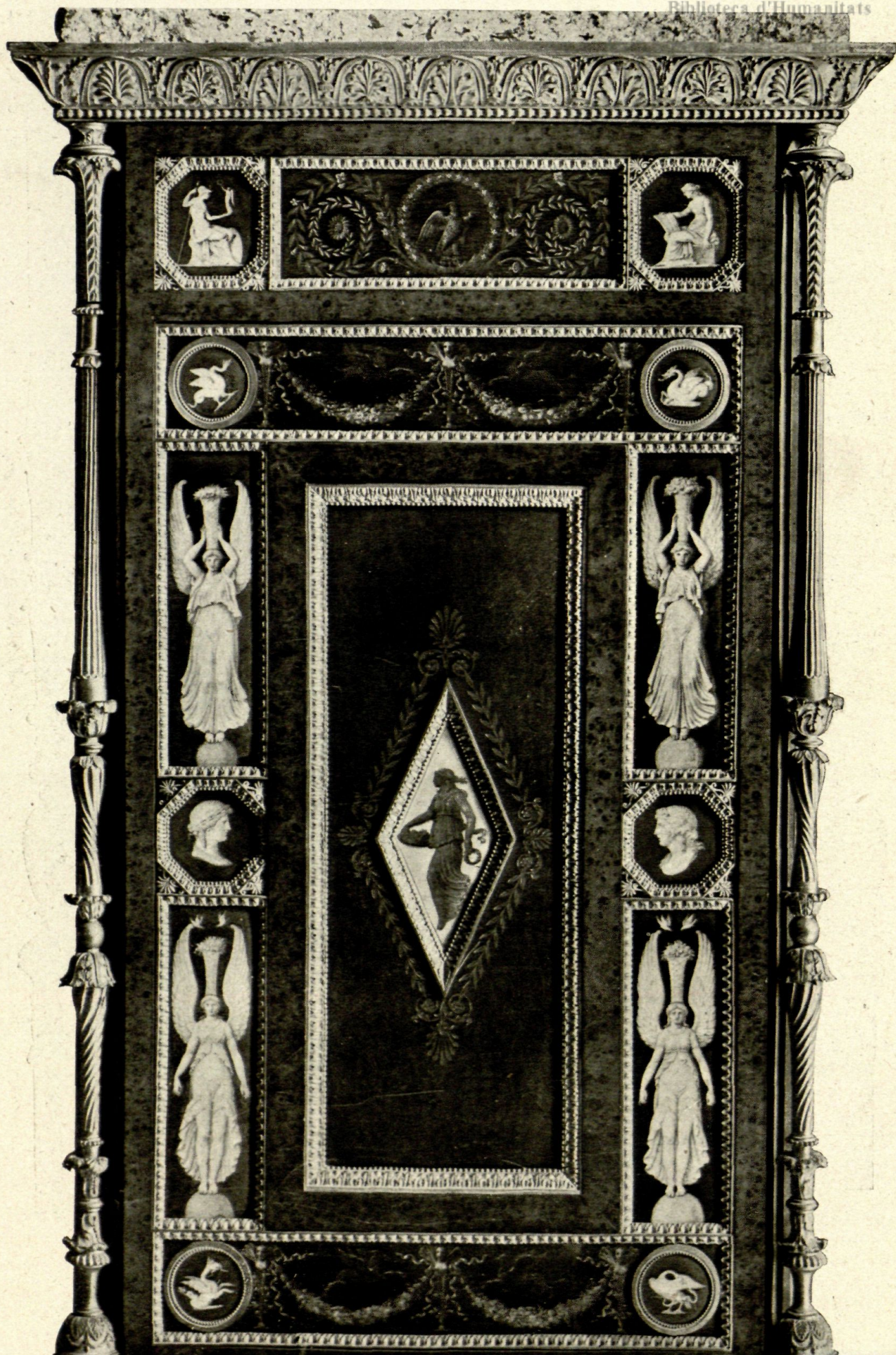


Fig. 2.—El mueble anterior visto por una de sus caras laterales.

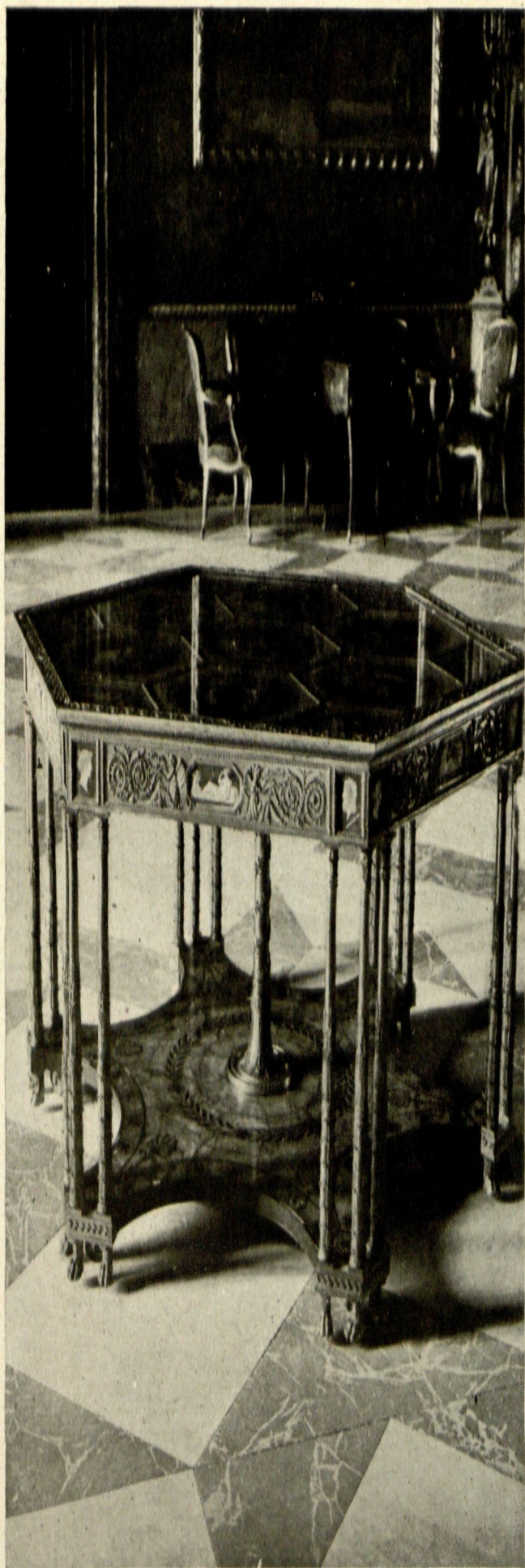


Fig. 3.—Mesa con pies de bronce y gran "tablero" de porcelana:
bronces y porcelanas en el recuadro.



Fig. 4.—Conjunto de la mesa-homenaje a Fernando VII.

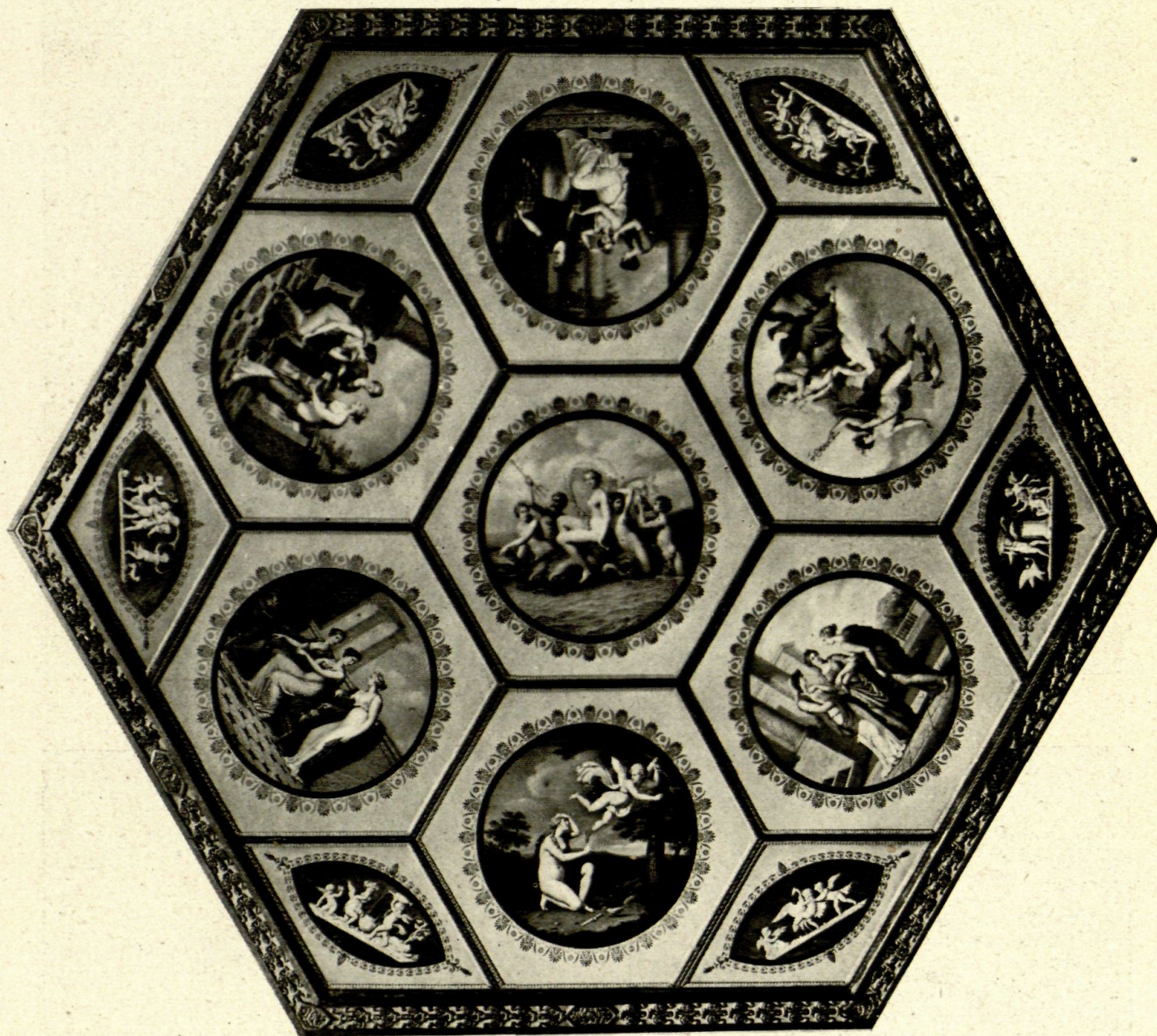


Fig. 5. — *Vista de conjunto de la cara superior de la mesa con las trece miniaturas en porcelana que la forman.*



Fig. 6.—Medallón central: "Triunfo de Galatea o de Venus".



Fig. 7.—"Psiquis y el amor".

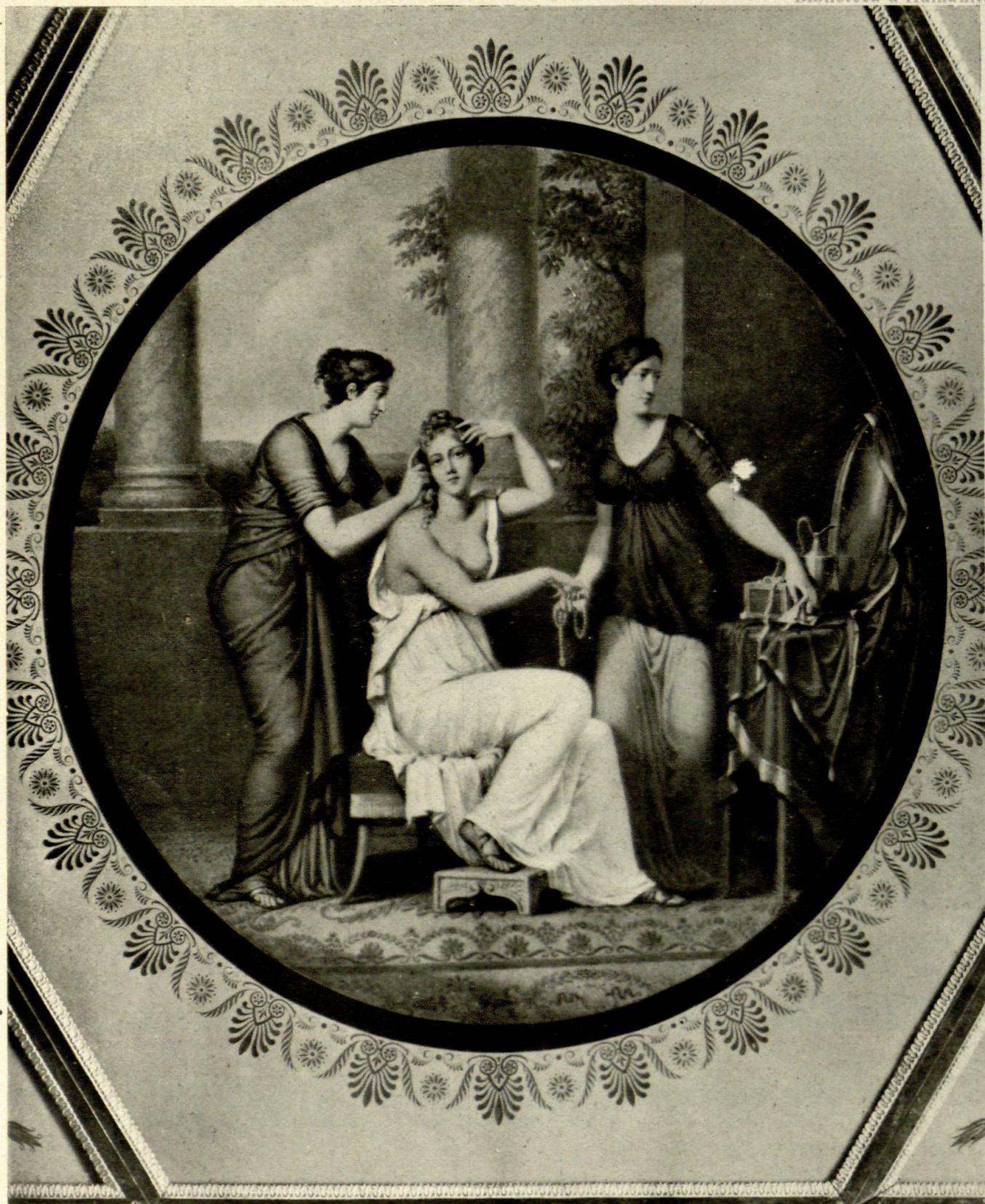


Fig. 8.—"El tocador de Venus".



Fig. 9.—Detalle de las miniaturas.

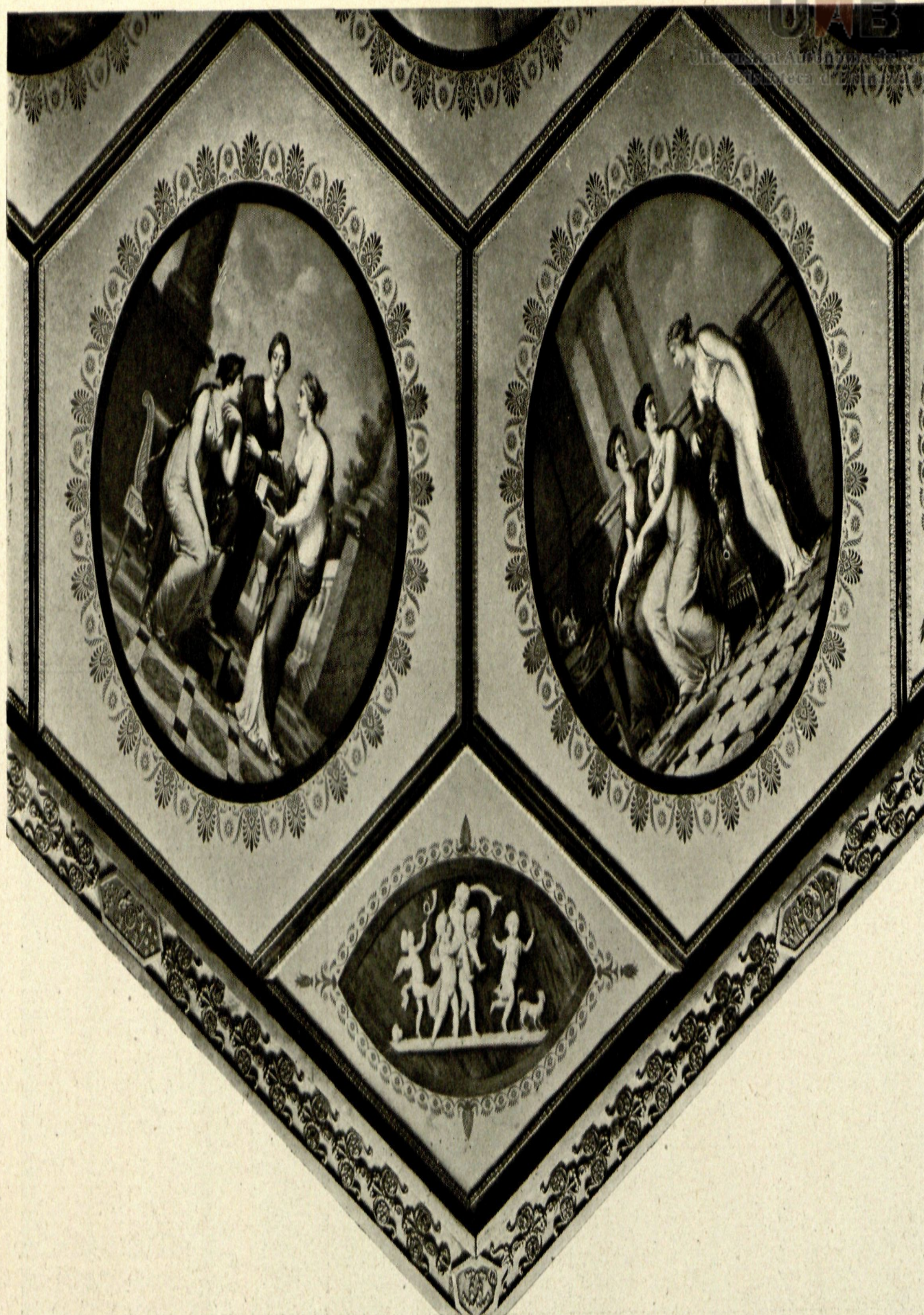


Fig. 10.—Escenas y figuras decorativas de las porcelanas.

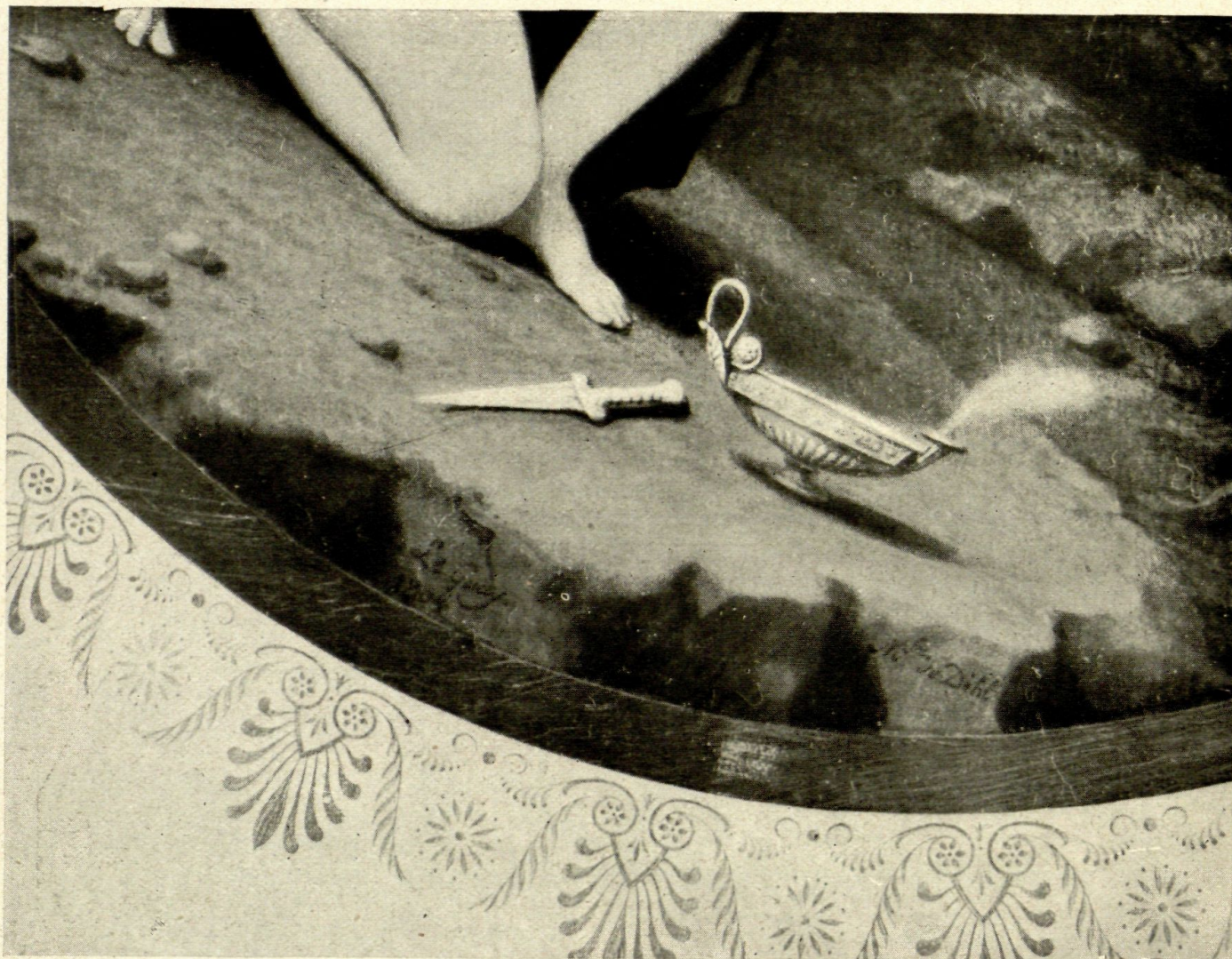


Fig. 11.—Pormenor de una placa en la que se advierte la firma: "LE GUAY". MB^{re} DE DIHIL.



Fig. 12.—Vista lateral externa con los tableros con bronce y porcelanas con camaseos pintados.

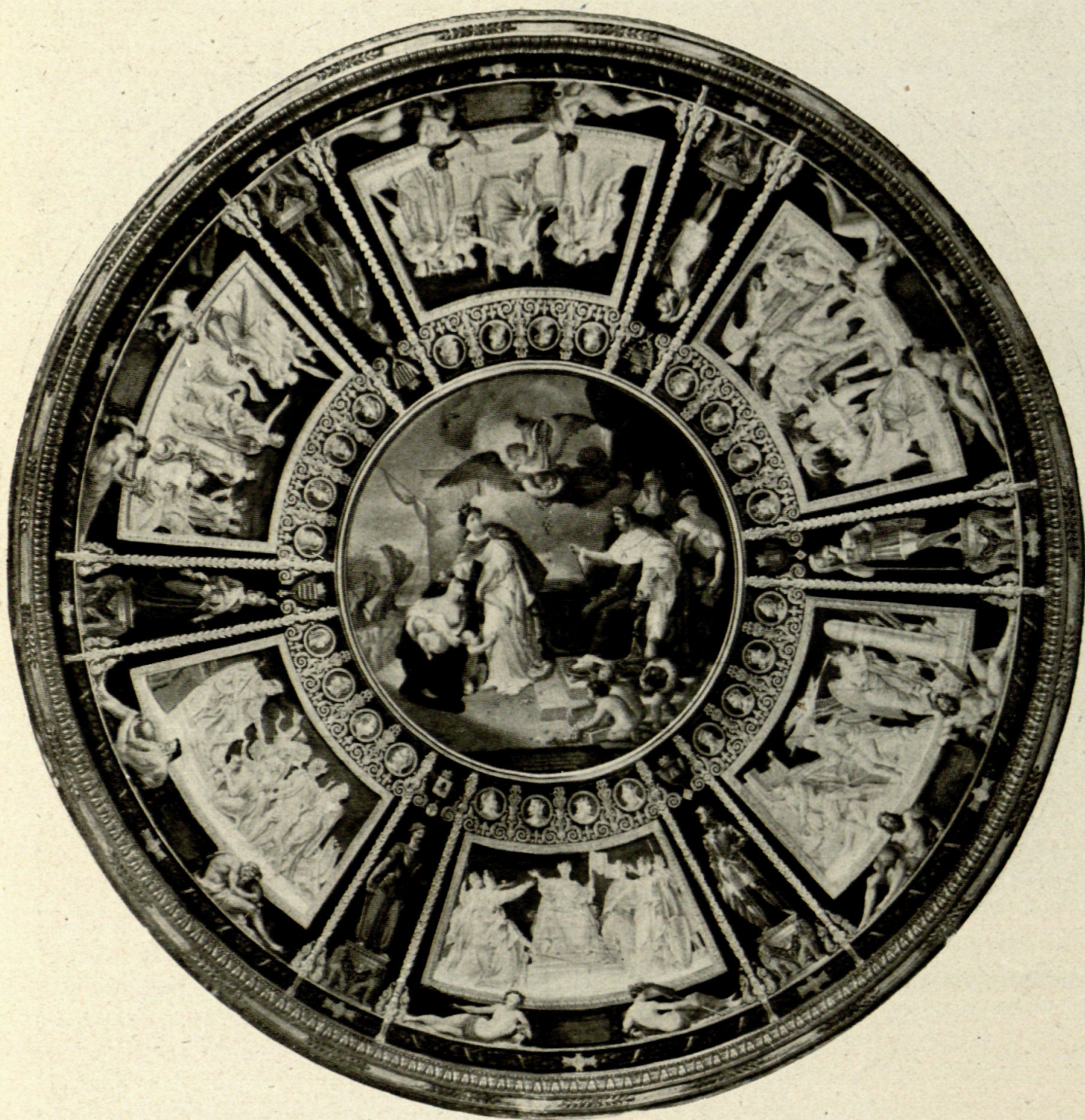


Fig. 13.—Tablero del mueble de la fig. 4, visto por encima.



Fig. 14.—Detalle del medallón central.

representa verosímilmente el *Triunfo de Galatea o Venus*; en otras se ve a *Psiquis y el Amor* (fig. 7), *Júpiter consolando a Cupido*, *El tocador de Venus* (fig. 8) y otros más de difícil identificación (figs. 9 y 10). En todas ellas, las figuras corresponden ya a lo que podríamos llamar "canon primer Imperio": ese tipo de mujer algo longilíneo, de dorso curvo, que tan en moda estuvo en aquella época y cuyo arquetipo y acaso modelo origen de este concepto de belleza femenina fué Paulina Borghese, la hermana de Napoleón, más tarde princesa Murat, cuya belleza era menos discutible que su pudor y su conducta, que llegó incluso a ser tachada por los maldicientes de incestuosa "*envers l'Empereur*". Las dos o tres figuras varoniles (Júpiter, Neptuno, Mercurio) corresponden también al estilo, pretendido trasunto del griego decadente. Pero sea como fuere, el conjunto y los detalles son bellísimos: la policromía, tan varia y brillante, luce sin discordancia alguna; la corrección y, sobre todo, la gracia del dibujo es indiscutible, y las carnaciones, de suaves tintas y morbidez deliciosa. Algunos de estos medallones ostentan, como se muestra en la figura 11, la firma *Le Guay-1804-M^{fre} de Dihl*. En cuanto a las escenas de amorcillos y mitológicas que ocupan los recuadros y la cara externa de los tableritos del friso, están tratados "en camafeo", con encantador estilo y acabada sensación de relieve; ostentan varios de ellos la firma del ilustre miniaturista *Sauvage*, especializado, como se ha dicho, en esta clase y estilo de miniaturas (fig. 12).

Sus artífices.

El pintor Le Guay (nacido en Sèvres en 1762) era hijo de un dorador-pintor de la fábrica de porcelana; en ella estudió, al tiempo que recibía lecciones del pintor Vier y acaso de Bachelier. En ella fué, andando el tiempo, pintor, y alcanzó merecida y brillante reputación. A pesar de ello, en dos o tres ocasiones la abandonó por otras empresas; una de ellas, durante una temporada en 1790 como pintor de cacerías del Príncipe de Condé, de las que se conservan algunos lindísimos bocetos; pero, sobre todo, destacó en otra, en la que trabajó, como vemos, para la manufactura de Dihl y Gerbhart. Del primero de éstos hizo, como ya referimos, dos retratos en porcelana; el segundo de ellos, un busto, en tamaño natural, sobre una placa de 56 × 62 centímetros de dimensión, resultando, a pesar de ello, una primorosa obra de arte. Casado muy joven, perdió bien pronto a su mujer; durante la Revolución lo volvió a hacer con la también pintora miniaturista Victoria Jaquetot, de la que se divorció para contraer terceras y definitivas nupcias, muriendo a los setenta y ocho años, en 1840. Además de esta labor un tanto industrial, fué excelente pintor de miniaturas sobre marfil y esmalte, conservándose una bellísima en el Louvre, en el legado, tan selecto, de Doisteau, y otra en el Museo Carnavalet.

En cuanto a Sauvage, su vida es harto conocida como miniaturista. José Sauvage-Piat, natural de Tournai, nació en 1747 y murió en 1818; fué pintor de cámara de Luis XVI y miembro de la Academia; entusiasta helenista, puso de moda, con Gault y Bourgeois (superior a él), los retratos en camafeo sobre fondo negro y azul, obteniendo, sin mengua del parecido, deliciosos efectos. En dos miniaturas que poseo de él, representando la una al Marqués de Villafranca, y la otra a Benjamín Franklin, da, siendo los tipos y características tan diferentes, a cada uno el empaque psicológico correspondiente.

El velador, en su conjunto, ¿es obra salida de la manufactura Dohl, construido allí en su totalidad, o bien lo fué por alguna otra que utilizó las placas? Por entonces era Napoleón el jefe de Estado y alentador de la industria y actividades francesas; pocos talleres habían sobrevivido a la Revolución; pero, sobre todo, al imponerse formas y estilo más sencillos, se abandonaron los excesos de marquetería y la sobrecarga de adornos, inaugurándose con el dibujante áulico Percier el estilo Imperio. De entre todos los talleres de ebanistería descuella el de Jacob, hijo del fundador de su dinastía, que fué mueblista de Luis XVI; y este segundo Jacob construyó dos joyeros, inspirados ambos en el de María Antonieta: uno para Josefina y otro para la emperatriz María Luisa, más rico. Pero, caso curioso: en casi todas sus obras en las que contienen figuras, están diseñadas éstas por Proud'hon, que vino a ser, aunque pintor de tanta categoría, asesor artístico en ebanistería.

Algo y aun algos recuerdan las figuras de la mesa que estudiamos al Proud'hon de la primera época; pero, en general, toda ella no impresiona como obra demueblista, sino más bien, dada la importancia de las porcelanas, como construída en o bajo la dirección de una manufactura de éstas, al igual que en la nuestra del Buen Retiro.

Procedencia y origen.

Un tan sobresaliente objeto de arte, cuya sola finalidad es la decorativa y al que su fragilidad le hace inapto para cualquier servicio, ¿qué origen tiene? ¿Por quién y cuándo fué llevado a Palacio? Es lo que vamos a tratar de dilucidar, y para ello bueno será citar varios precedentes. Pero antes fijémonos, de un lado, en el año que figura en una de las miniaturas: "1804", es decir, el de la coronación de Napoleón; y de otro, que entre los broncees que, según hemos descrito, decoran el friso, figuran, entrelazadas, las iniciales C y L, Carlos y Luisa, ya entonces reyes de España, como es harto sabido. Este simple hecho parece por sí solo que revela un regalo. Efectivamente, todos sabemos que, aun hoy día, el uso de las iniciales está casi exclusivamente reservado para cuando se hace un obsequio: bien una bandeja, un bufetillo, etc., con la excepción de los objetos de menaje en las bodas; y las de Carlos y María Luisa estaban ya harto lejanas en esta fecha. De haberlo adquirido ellos, a buen seguro que no se les ocurriría hacerlo "marcar".

¿Quién pudo hacer tan valioso regalo en Francia a los monarcas españoles? Verosímilmente, una sola persona: Napoleón, que, cabalmente en aquel año 804, dejaba la toga de primer Cónsul por el manto de púrpura y armiño de Emperador. Efectivamente, es un regalo "regio", y la ocasión era propicia.

Entre los altibajos en las relaciones francoespañolas, exigentes y abusivas por parte de Francia y soportadas con más o menos resignación por España, se puede señalar como época de calma la que nos ocupa, una vez logrado por Napoleón un subsidio y ayuda marítima por nuestra parte contra ciertos buenos (?) oficios por la suya, y, sobre todo, quiso evitar obstáculos internacionales, porque meditaba su "golpe de Estado" de coronarse Emperador, que tenía no pocos adversarios en su país, aún no recobrado del estupor doloroso por el asesinato del Duque de Enghien.

La primera vez que visité Londres, ya hace bastantes años, nos fué mostrado en el palacio de Buckingham, a los escasos y privilegiados visitantes que lo recorría-

mos, un magnífico velador, parecido a éste, pero bastante inferior en su conjunto, que se decía había sido regalo de Bonaparte. Lo que no puedo precisar (o no sé si nos dijeron) es si fué envío de éste a la "Corte de Saint James", como recuerdo de su coronación, o bien obsequio de aquél al primer ministro, Fox, sucesor de Pitt (irreconciliable enemigo de Napoleón), que, al contrario de su antecesor, propugnaba y realizaba una política, al menos de "entente", con Francia. Más verosímil parece lo primero, y, lógicamente, pudo enviarse a España el que estudiamos, con ocasión de su elevación al trono por él tan anhelado. Para confirmar o rectificar estas suposiciones he recorrido todos los inventarios de Palacio sin hallar en ellos otras referencias que las descritas. He leído las memorias de Alquier, Bournonville (1) (era éste entonces el embajador francés); otras más referentes a aquellos años, tanto francesas (muy numerosas) como españolas, harto más escasas; pero nada he podido encontrar.

Por otra parte, nada más frecuente que estos regalos que, a veces, inclinaban decisivamente el ánimo de los obsequiados en el sentido deseado por los donantes: "dádivas quebrantan peñas", dijo Cervantes.

Y precisamente en aquellos años juegan decisivo papel algunos obsequios famosos. En primer lugar, el embajador Alquier regaló, de parte del primer Cónsul, a Godoy, aún no primer ministro, pero ya favorito de los Reyes, unas magníficas armas fabricadas en Versalles, para congraciarse, por su mediación, la benevolencia de aquéllos. Poco tiempo después, el mariscal Berthier, enviado extraordinario de Napoleón en España, sabedor de lo que habían gustado a Carlos las susodichas armas regaladas a su favorito, le entregó, de parte de su amo, otras aún mejores, amén de unas joyas y otros objetos que Josefina, como regalo de dama, enviaba a María Luisa. Nuestro Rey no se quedó atrás en generosidad, pues envió a Bonaparte no menos que ¡dieciséis! soberbios potros de la yeguada de Aranjuez, con arneses y atalajes completos, que, por cierto, exhibía Napoleón, orgulloso del regalo que le hacía un Borbón reinante (entonces la Casa real más antigua de Europa) a él, de tan "tierna" prosapia. Ya dijimos, además, cómo en otra ocasión envió a la Reina encajes y otras fruslerías. A Carlos IV hizo otros varios obsequios; entre ellos, unos relojes, uno de los cuales figura en las salas de Goya (tapices) del Museo del Prado, y otro pasaba por tenerlo el Sr. Lázaro Galdeano.

Pero, en punto a regalos, esto, con ser tanto, fué bien poco, si se compara con los siguientes.

Luciano Bonaparte, enviado por su hermano en embajada extraordinaria (por cierto, no bienquisto, a causa de sus antecedentes, por los Reyes), llevó a Francia, después del menguado arreglo del Reino de Etruria, *veinte cuadros* de los que ornaban los palacios reales, y *100.000 escudos en oro*. Después, al ser negociada la paz de Portugal, varios sacos con brillantes en bruto, unas ricas cajas con miniaturas de los Reyes y, posteriormente (en parte, para Napoleón), *cinco millones* más en brillantes.

Muy bien pudo ser el mueble objeto de nuestro estudio regalo enviado por aquél cuando remitió por medio de su embajador, Bounanville, el 18 de junio de 1804, una carta autógrafa, en la que comunicaba a Carlos IV su coronación como Emperador. Ya hemos dicho que la manufactura Dihl se había especializado en estos obje-

(1) Véase la Bibliografía al final.

tos de gran lujo para regalo. Por entonces había también obsequiado a nuestro Embajador en París, que era a la sazón el ilustre almirante Gravina (por cierto, tan excelente diplomático como marino), con una carroza con un tiro de seis caballos blancos con la cifra del Emperador. En vena tal de obsequios; logrados en el cenit de su carrera lo que había soñado como colmo y cúspide de sus deseos, nada de extraño tiene que enviase a los Reyes de España un tan preciado recuerdo del acontecimiento, para él, más memorable de su vida.

Velador "homenaje a Fernando VII".

Otro de los objetos que estudiamos, y que ya hemos mencionado, es un magnífico velador, cuyo *tablero* ostenta, en porcelana, unas miniaturas (en colores, naturalmente), todas las cuales constituyen un a modo de homenaje y apoteosis de Fernando VII (fig. 4).

En conjunto, el mueble en cuestión consiste en una mesa, de tablero circular, de porcelana, sostenido por un solo vástago, al que contornean tres magníficas estatuas sedantes de bronce dorado, las que, a su vez, descansan sobre una base circular, también de bronce, con garras. En todo el contorno del tablero, un friso o marco ostenta también miniaturas en "camafeo" con recuadros de bronce. El conjunto, bastante airoso y artístico, si bien recuerda el estilo Imperio, no tiene muy acusado ese carácter; al fin, como obra ejecutada ya, lejano en veinticinco o treinta años el apogeo de aquél. Las ilustraciones que se acompañan darán idea, mejor que una más detallada descripción, de estas características que apuntamos. En general, puede decirse que sobrepasa en categoría artística cuanto se hacía semejante en aquella época, que, como de transición, era francamente de mal gusto.

El "tablero" de porcelana de una pieza sí merece, por su valer y por el asunto, una más detallada descripción (fig. 13).

Figura en el centro de él, como motivo primordial y justificante, sin duda, de toda esta obra de arte, un a modo de medallón circular, en el que se representa a Fernando VII, sin duda ya en la última época de su vida, con vestiduras y atributos reales, sentado en un trono y bajo dosel, al que se acercan dos bellas figuras de mujer, una de hinojos, a la que otra, en pie, la presenta; en tanto que otras accesorias derraman copiosa cantidad de frutos y objetos diversos; a lo lejos, paisaje de mar y montañas. Una cartela dice: *La plaza de Gibraltar, agradecida a la majestad de Fernando VII por los socorros otorgados a ella por su orden durante la epidemia.*

Alrededor de este medallón figuran varios cuadros (fig. 14), en los que, en "camafeo", se representan, según rezan, las respectivas cartelas, lo que pudiéramos llamar *fastos* del reinado de Fernando: la *agricultura* próspera; la *sublevación* contra Napoleón; algunos combates victoriosos contra sus tropas (Talavera, Arapiles, Bailén); los *héroes de Andalucía*; la *protección a las Bellas Artes*; reforma de *Aduanas*, etc. Entre el medallón central y éstos figuran los bustos de todos los reyes de Castilla a partir de Fernando el Santo; en los recuadros entre las escenas citadas, representaciones más o menos simbólicas de los diversos pueblos que han vivido en España: *griegos, romanos, godos, moros, sarracenos, castellanos*, según se indica en sendas inscripciones. Y, en fin, en la periferia, figuras alegóricas, a lo romano, de los principales ríos de España.

El conjunto, bastante heterogéneo, sin poseer, ni mucho menos, la armonía y belleza del anteriormente descrito, no es ingrato. El hecho de estar policromado el medallón central y en camafeo o en "monotone" (como dicen los ingleses) casi todas las "historias" representadas que le circundan, atenúa mucho lo que de inarmónico o de "mesa revuelta" hubiera tenido, de haberse empleado la policromía en todos ellos.

En la zona o banda que a modo de friso lo circunda, se muestran, como decimos, figuras en camafeo también.

En general, el estilo del medallón central conserva reminiscencias del Imperio: *el de los restantes* es francamente "romántico". Ahora bien, ¿qué hecho originó el encargo y construcción de este mueble? ¿Quiénes lo entregaron? Y, en fin, ¿quién o quiénes lo fabricaron?

Contestaremos primero a esta pregunta.

En el medallón central se lee con dificultad: "E. Renaud-Lucenai" (1). No hay indicación de año ni otras referencias en todo el mueble.

Desde luego, como hemos dicho, el estilo, tanto de éste como de las miniaturas, corresponde al primer tercio del siglo XIX, ya en los linderos del segundo, cuando apenas quedaban vestigios del estilo Imperio y comenzaban los balbuceos del romántico, y corresponde cabalmente esta época con el año (33) del fallecimiento de Fernando VII. Por entonces había que buscar las fábricas de porcelana de categoría suficiente para ejecutar esta obra, que, dada la firma y localidad mencionada, había, claro está, de ser francesa.

De mis persistentes rebuscas tan sólo he logrado averiguar que por entonces existían varios artistas pintores de apellido Renaud (dos en particular: Luis y Enrique) que trabajaban en Sèvres y otras fábricas de porcelana; pero ninguna de éstas existía en *Lucenay*, en ninguno de los varios lugares de este nombre de Francia. Muy bien pudiera referirse al figurar al pie de la firma del pintor, bien a su ciudad natal, bien acaso a que allí hubiese pintado su obra. Pero un autor, *Henry Frantz*, en su obra *French Pottery and Porcelain* (páginas 128-129), cita en Valenciennes una manufactura de "porcelana de bizcocho" y se refiere a una lista de no menos de 42 objetos ejecutados por Rickaert y RENAUD. Verosímilmente pudo ejecutarse allí, hipótesis tanto más lógica cuanto que en la región de Valenciennes hay una villa, *Lucenay*, que muy bien pudiera ser la mencionada en nuestra mesa. Como quiera que sea, la fábrica, sin duda, enviaría a otra manufactura cualquiera las porcelanas, en la que fuesen montadas y acabado el mueble. La fábrica o manufactura, sin duda, duró poco tiempo, ya que años después no se encuentran menciones de ella.

En lo referente a la cuestión de por qué se hizo el encargo de este objeto, que indudablemente responde a un homenaje de gratitud a los habitantes de Gibraltar, voy a referir lo que, después de minuciosas lecturas, he logrado averiguar.

En primer lugar, y después de leer cuantas *Gacetas de Madrid* se publicaron desde el año 18 hasta el 33 (2), en que murió Fernando VII, tan sólo se encuentran datos referentes a la epidemia colérica, que comenzó el año 30 en Europa y fué una de las más asoladoras y mortíferas. Invadidos primero los países del Norte (Alemania y Escandinavia y acaso antes Rusia), fué paulatinamente afectando a Francia, Austria e Italia. Ya el 31 de octubre del año 31 se oficia al general del Campo de

(1) No puede asegurarse si dice "Lucernai" o "Lucenai".

(2) Antes de esta época, ni la edad que representa el Rey ni el estilo de la obra habrían sido posibles.

Gibraltar sobre la sospecha de epidemia en esta plaza, lo que dicha autoridad desmiente. Viene después el triste episodio de Torrijos, que antes de su desembarco en Málaga se refugia con sus compañeros en la plaza, de donde salieron el 10 de diciembre. Pocos días después, el 15, se publica en la mencionada *Gaceta* una circular del ministro invitando al gobernador de Gibraltar a simultanear con el resto de España las medidas preventivas y profilácticas contra la epidemia. En varias ocasiones, en el año 32, se formulan otras advertencias y avisos, y varias veces también las autoridades de Gibraltar dan cuenta (muy parsimoniosa por cierto) de lo que allí se hace y ocurre. Y nada más. Al año siguiente, el 33, fallece el Rey, poco después de desaparecido, al fin, el cólera. Verosímil es que las medidas y socorros que en favor de los habitantes de la plaza se hicieran no tuviesen eco en la *Gaceta*, como es costumbre en casos análogos, y de ahí la falta de mención en ella. El agradecimiento de los favorecidos, sin duda, no tendría ocasión de manifestarse sino ya terminada la epidemia y desaparecidas las barreras sanitarias y de toda índole. Entonces encargarían (a Francia, por lo que se ve) este objeto, que hiciese constar perdurablemente lo ocurrido y su gratitud a Fernando. Pero todo ello y más, en aquella época, requería tiempo, que no fué suficiente en este caso para que estuviese terminado el regalo antes del fallecimiento del monarca. Eso explica el porqué no se menciona acto alguno de entrega, que requería, lógicamente, cierta solemnidad, cuando en el periódico se citan otros muchos actos palatinos harto menos solemnes, como, por ejemplo, el muy curioso de haberse hecho funcionar en Palacio, en 1830, un tren de vapor, de juguete, modelo en miniatura del que se proyectaba construir (y hubiera sido uno de los primeros de Europa) desde Jerez al Puerto de Santa María. Por cierto que, entusiasmados los Reyes e Infantes por estas lucidas exhibiciones, suscribieron *ipso facto* buen número de acciones. En fin, se insertan en ese periódico (que, por lo visto, entonces no mentía tanto como la fama le achacaba) hasta unas órdenes o pragmáticas ¡contra los bigotes y su uso! (1).

Volviendo a nuestro caso, lo cierto es que hubiese sido, sin duda, mencionada la entrega de tan notable obra de arte, tanto por su valer como, en particular, por lo laudatorio para el Rey del hecho original. Eso explica también que en el inventario de los bienes de Fernando VII, redactado en su testamento, no figure aún, como lo estaría de haberse ya recibido. Sin duda, la recompensa de esta buena acción, junto con la de algunas otras que pudo merecer, sólo le alcanzaría en la otra vida, donde no dejaría de necesitar su contrapeso frente a otras muchas, por él realizadas, menos meritorias.

(Continuará.)

BIBLIOGRAFIA

PRINCIPALES OBRAS CONSULTADAS

MUEBLES

CHAMPEAUX (A. de): *El mueble*.

ASÚA (M. de): *El mueble en la historia*.

CADAFALCH, DOMÉNECH, etc.: *Historia General del Arte*. Tomo "El mueble".

HOWARD: *Dictionnaire des Arts*, etc.

PÉREZ BUENO: *El mueble en España*.

SUÁREZ ROBLES (J.): *Tesoro artístico del Palacio Real*. Madrid, 1871.

CERAMICA

MARESCHAL: *Iconographie de la faïence*.

MARTÍN: *Faïences et porcelaines*.

BAYARD (E.): *L'art de reconnaître la ceramique*.

(1) *Gaceta de Madrid*, 31 de julio de 1832.

DECH: *La faïence.*

DEMAIN: *Guide de l'amateur de faïences.*

GAMIER: *Histoire de la ceramique.*

JACQUEMART: *Les merveilles de la ceramique.*

J. GRASSE y F. JAENNICKÉ: *Guide de l'amateur de porcelaines et faïences.*

FRANTZ (Henry): *French Pottery and Porcelain.*

HISTORIA

BALLESTEROS (A.): *Historia general de España y de los pueblos hispanoamericanos.*

LAFUENTE (M.): *Historia General de España.*

GEOFFROY DE GRANDMAISON: *L'Ambassade française en Espagne pendant la Revolution.* París, 1892.

— *L'Espagne et Napoléon.* París, 1892.

ROGER PEYRE: *La Cour d'Espagne au commencement du s. XIX d'après la correspondance d'Alquier.* "Rev. Etudes Hispa". Tomo XI, pág. 249.

CORRESPONDANCE DE LAFOREST (Soc. d'Hist. Contemp.). Tomo I de abril de 1800 a enero de 1809.—París, 1896.

MARQUÉS DE LEMA: *Antecedentes políticos y diplomáticos...* Madrid, 1912.

PÉREZ DE GUZMÁN: *Estudios de Carlos IV y María Luisa.*

CONDE DE LIMPIAS: *Las alianzas y la política de España.* Madrid, 1914.

DUCHESSE D'ABRANTES: *Memoires.* París, 1920.

QUIN (M. F.): *Memorias de Fernando VII.*

FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA: *Memorias,* 1886.

MESONERO ROMANOS: *Memorias de un setentón.*

CUSTINE (Madame): *L'Espagne sous Ferdinand VII.*

DUQUE DE BROGLIE: *Souvenirs.* París, 1886.

BARANTE: *Biografía de Fernando VII y sucesos de su reinado.*

ESCALERA (E.) y GONZÁLEZ: *La España del siglo XIX.*

LEFÈBRE-ARMAND: *Histoire des cabinets de l'Europe.*

CALVETE DE ESTRELLA: *El felicísimo viaje d'el... príncipe Philippe... desde España a sus tierras de la baxa Alemania.* Trad. francesa por J. Petit. Bruxelles, 1873, 5 vols.

GÓMEZ DE ARTECHE (Cánovas): *Historia General de España,* dirigida por D. A. Cánovas.

BIBLIOGRAPHIE MODERNE (1899). Con referencias a archivos españoles.

MURIEL: *Historia de Carlos IV* ("Memorial Histórico Español"). Tomos XXIX a XXXIV.

ADEMAS

En el Archivo de Palacio:

Inventarios de 1834 (Testamentaria de Fernando VII) y de 1846.

Gaceta de Madrid de 1820 a 1834.

Archivos. Papeles de Estado. Sería interesante consultarlos, en particular legajos 5.216-18 y 5.210-18.

Figuras y paisajes de Juan Bautista Porcar

Por CARLOS G. ESPRESATI

"Cavè canem!"

Cuando un visitante traspone la portalada de la alta tapia que rodea el huerto y taller de Porcar, se encuentra en un patizuelo o compás con tapices de colgantes enredaderas en las paredes. Abrese el recinto a un lado junto al espejo de una alberca, y vése cortado al frente por un blanco pretil sobre el que luce la gracia de sus flores y la ufanía de su verdor una gaya fila de macetas. Interrumpe el pretil, partiéndolo mitad por mitad, una listonada portilla engoznada entre dos recios pilares de calicanto con remate de bolas: al pie del zócalo campea un rótulo inquietador: "¡Ojo! ¡El perro está suelto!". Y unos persistentes ladridos rubrican la oportuna advertencia.

Hacéis sonar la conventual campanilla que os ofrece su tirador de cadena colgada de un pilar, y alguien os abre el postigo—bien sea el zagalón que ayuda en las tareas del huerto, bien la masovera—, y mientras sujeta por el collar al arrogante lobicán, enardecido y amenazador, anuncia en voz alta vuestra llegada, si el "amo" (caso frecuente cuando la visita se hace a la tardecica) no está encerrado en su estudio.

Un hombre encorvado hacia el terruño va desenterrando, almocafre en mano, su cosecha de patatas allá en el bancalito contiguo a los frutales, o trepa y se enrama en un olivo para vendimiar los racimos de ámbar que le ofrece la parra enroscada a su ramaje; o se afana en podar los naranjos, o disfruta el placer de escuchar el fresco gorgoteo del agua en las regueras, mientras, hundiendo los pies en la tierra glotona, anda de aquí para allá con la azada en la mano, reparando las brechas de los caballones... En cualquier faena geórgica se solaza este hombre, que al oír vuestra voz deja su rústico ejercicio y acude hacia el curioso visitante con paso tardo, sacudiéndose los pies y manos, y saluda luego con ademán cohibido quitándose ceremoniosamente el ajado sombrero que cubría su desgredada testa...

Tenéis ante vuestra sorpresa un tipo de atractiva personalidad. Su desaliño en la indumentaria—acaso ciña su cuerpo un mandil manchado de pinturas, o quizás lleve amarrados con cordeles los perniles del pantalón—contrasta con la cortesía de su actitud, que es de tímida esquivez en apariencia, pero en realidad de afable acogida. No sabéis, en esta primera impresión, qué juicio formar del desconcertante personaje; mas apenas cruzadas las primeras palabras con él, advertís la alta jerarquía de su espíritu.

Vamos hablando con el pintor hacia su taller, escondido en un rincón del huerto bajo la oronda fronda de unos pinos enguinaldados de hiedra. El tema de la charla nos lo da la misma labor agreste que le hemos interrumpido, y ello ofrece ocasión

a nuestro interlocutor para ponderar las excelencias del ejercicio de la azada y los deleites de diverso orden que proporciona, ya que a él, en las excavaciones que hace en sus búsquedas arqueológicas, le ha regalado más de una vez una emoción inefable al descubrirle raros vestigios de añejas culturas

¡Ya está Porcar en sus glorias! Y, en plena embriaguez de su chifladura, nos dice dónde encontró un mutilado capitel de mármol que vemos en tierra al pie de un pino; y, de repente, se agacha y de entre unos matojos floridos saca un trozo de *dolium* hallado en la vía romana que cruzaba la zona pantanosa de nuestro litoral. Luego, en el taller, nos muestra pedernales peleolíticos, cerámica fragmentaria de distintas edades y culturas, y, al fin, varias carpetas colmadas de dibujos y dibujos; labor pacientísima de reproducción de las pinturas rupestres de las cuevas y abrigos del Maestrazgo por él exploradas y estudiadas, ya solo, ya en colaboración con el profesor Obermaier y el abate Breuil, con quienes el año 1936 publicó en lujosa edición, patrocinada por la Junta Superior del Tesoro Artístico, un libro sobre *Las pinturas rupestres de la Cueva Remigia (Castellón)*. Las investigaciones de su exclusiva labor las va dando a luz principalmente en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, aunque algunas otras aparecen editadas en las publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Cuesta trabajo distraerle de su lección de Prehistoria amenizada con los ejemplos que nos expone. Al hablar del valor intencional de ciertas composiciones pictográficas desentrañadas por él del caos de figurillas que se debate en un panel de roca, o del evidente concepto impresionista que descifra en los artistas cuaternarios, se exalta y centellea su mirada tras el cristal de sus gafas. En estos momentos se transfigura Porcar, y su elocuencia sincopada y pintoresca, de léxico cuajado de neologismos incorrectos, pero expresivos, al servicio de ideas audaces y fértiles, adquiere una perspicuidad que subyuga con los fulgores de la fantasía poética del orador y convence con la agudeza de sus razonamientos. ¿Qué dirían los pintores de aquellos milenios de esta interpretación que del enigma de su arte extrae la sensibilidad de su colega actual? Tal entusiasmo de nuestro amigo explica su abnegación al pasar temporadas en los descampados de la provincia persiguiendo el rastro de las antiguas culturas, sin que le causen molestia las incomodidades de la "vida troglodítica", y gastándose con raro desinterés en estas búsquedas arqueológicas buena parte de las ganancias que sus pinceles le granjean en cada Exposición de las que anualmente celebra en Barcelona con sus obras.

Conseguimos, al cabo, que Porcar vuelva a la realidad del día y del arte de hoy y que nos enseñe sus últimas producciones. A regañadientes, va sacando lienzos, dibujos...; paisajes de una escueta condensación de masas y de luminoso cromatismo; figuras sintéticas, abocetadas, rotundas en la firmeza del trazo de color, en el limpio modelado por tonos y en el bizarro empleo de acordes complementarios, sin una línea morosa ni un matiz superfluo. En estas obras parece que observa este postulado: "un cuadro sólo se justifica artísticamente por la rigurosa esencialidad de sus imágenes"; y tal podría ser el aforismo estético, base del credo actual —credo conceptista— de este pintor que desprecia todo lo episódico, sea anécdota de color o de forma.

Es el taller o estudio de Porcar un delirante revoltijo de las más heterogéneas muestras de su arte de pintor, de su ciencia y paciencia de prehistoriador, de su artesanía de imaginero, de sus artificios de escenógrafo, de sus devaneos arquitect-

tónicos y de su culto al abolengo labrador de su sangre. Renuncio a describir este delicioso caos saturado de espontánea originalidad, de arbitrario colorido y de intensísimo olor a madera ciprés por obra y gracia de la talla que entre manos trae este multiforme artista: una gigantesca imagen del Corazón de Jesús que abre sus brazos en medio de la estancia.

Nos enzarzamos en discusión sobre lo barroco. A pesar del hieratismo del cuerpo de la imagen, dulcificado por la indulgente inclinación de la cabeza; a pesar de la rígida verticalidad de los pliegues del ropaje, en lo que se apoya su autor para asegurar que toda la figura es de absoluto y sereno geometrismo goticista, yo no consigo ahuyentar la sensación "agónica", de pasión, de tierna pasión si se quiere, pero de algo que unge a la obra de espíritu barroco. Al fin, concede Porcar que los pies de la escultura, unos pies descalzos de siempre, toscos, humildes, anchos, naturales de pescador en la ribera o de mendicante en el camino, lastimados por todas las asperezas y macerados por el cansancio, los pies sí pueden ser barrocos. He aquí una confesión preciosa. Porque basta a veces el destello de una parte para que su luz envuelva todo el conjunto y aclare su sentido oculto.

Pero el artista no acaba de dar su brazo a torcer, y, enseñándome los planos de un altar que ha proyectado para Iglesuela del Cid y los dibujos de detalle y el modelo en barro policromado que ha concluido para el retablo de la capilla, me dice triunfalmente:

—¡Esto sí que es barroco! ¡Y del auténtico nuestro! Yo también sé sentirlo cuando llega el momento.

—Bien, Porcar. Ese momento está casi siempre en presente para usted. Porque hace tiempo que he descubierto el filón del barroquismo vergonzante en varias obras suyas, donde menos podía esperarse encontrarlo, juzgando por las apariencias de la primera impresión. No quiero con esto decir que en su arte asome lo barroco como sinónimo de profusión y abigarramiento, no. Sabe usted tan bien como yo que hay un barroco enjuto, conciso y enérgico: nuestra torre campanario, si no queremos acordarnos de El Escorial, nos basta como ejemplo. ¿Y el sencillo y sublime San Francisco de Mena? ¿Y la estupenda escultura anónima de nuestro Santo Cristo en el Sepulcro? ¿Y el grandioso San Pedro de Ribalta? En ninguna de estas obras hay "hojarasca retórica", y son de un altísimo expresionismo barroco, sin necesidad de requilorios vanos.

—¿También estos paisajes tienen barroquismo escondido?

—Unos escondido, y otros muy manifiesto. Pero ya hablaremos de eso más adelante. Por ahora, sólo quiero recordarle su cuadro *Artemisa*, pintado en 1930. Fué de las primeras obras de usted que yo vi, y me desconcertó disentir de la opinión general que a mi alrededor oía. Todos encomiaban la gracia clásica de la composición, y yo me empeñaba en hallarle otra clase de gracia, menos impasible y académica. Porque la escena mitológica, tratada con cierta caprichosa ingenuidad, dentro de su convencionalismo, me daba la impresión de cosa real y actual vista al aire libre y no sacada de libros y museos. ¿Qué era, Señor, qué era? Hasta que me fijé bien en el perro que está a los pies de la infantil "Artemisa", con tan atenta mirada fija en un oculto cimbel. La imagen de este perro—advertí—no aparece aquí como arquetipo perfecto, esclava de un módulo e inscrita en un ritmo, sino como trasunto de un animal vivo, ajeno a toda pauta preconcebida, individualizado y familiar. No es el perro, sino un perro;

precisamente, *este perro*. Y entonces vi que la Diosa cazadora solo era una niña sorprendida en sus juegos, y que en todo ello había una emoción barroca, cuyo rastro me había descubierto el perro...

Cave canem!

Un artista precoz.

Allá al mediar el primer decenio del siglo actual solía apiñarse el gentío callejero de Castellón ante un iluminado escaparate de las Cuatro Esquinas—corazón del movimiento urbano de aquel entonces—, donde alguna que otra vez se exponían graciosas figurillas modeladas en barro. Era su autor un arrapiezo de nuestra huerta, que instintivamente aplicaba sus ingénitas dotes de observador a reproducir plásticamente las formas que impresionaban su sensibilidad. Y así se divertía en el campo, ora azuzando al chucho contra los lagartos o estudiando pacientemente el tráfago de las hormigas fuera y dentro de su escondrijo, como atrapando mariposas en las márgenes o ranas en el agua de las acequias, o rebañaba el limo de sus cauces para plasmar, entre sus dedos, la figura más de su gusto, ante el asombro de su corro hogareño, primer tribunal de sus obras.

Se hacía lenguas el público de curiosos provincianos de estas habilidades artísticas del autodidacto muchacho (a quien todo el mundo conocía ya por el apelativo de *el llauradoret*), y su fama corrió de boca en boca hasta llegar donde pudo traducirse en consejos, y de éstos se pasó a la práctica de buscarle maestro de dibujo, primero, y después premiar sus peregrinas aptitudes enviándole, pensionado por la Diputación Provincial, a formalizar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Valencia y completarlos en la de Barcelona. De este modo se inició Porcar en su cerrera artística.

En Barcelona, acabada la pensión, siguió viviendo y trabajando bajo el mecenazgo de un magnate financiero, y en aquel ambiente estremecido de solicitudes culturales adquirió su espíritu el sentido crítico y de orientación estética que tanta influencia tienen en la variedad y calidad de su producción. Entre las obras de esta primera época descuella, por el vivo realismo de su ejecución, el busto en que retrató, del natural, en 1912, al general Weyler, a la sazón Capitán General de Cataluña, siendo Porcar recluta que en aquella guarnición prestaba su servicio militar.

Se advierte, en el prolijo ensayo de temas y de orientaciones, que el artista, más que estudiar a sus modelos, se estudia a sí mismo. Su técnica se vigoriza, y, sin embargo, logra zafarse del peligroso contagio de aquella plástica de "fofa robustez" con que los Oslé y otros de menor cuantía escultórica tradujeron al catalán los bronce proletarios de Meunier e inundó de miasmas de bajo vuelo el ambiente artístico contra el que reaccionaba el genio de Clará, con sus mármoles magníficos. Modela Porcar, en 1915, para su mecenas, el decorativo grupo del paje Gentil y las Hadas del Pirineo, inspirado en un lírico pasaje del poema de Mosén Jacinto Verdaguer, *El Canigó*. Es una obrita concebida con franca aspiración *colorista*, más que morfológica, no ya por la variedad cromática de los materiales elegidos para su ejecución (bronce en la figura varonil yacente y soñadora entre el blanco mármol del coro de hadas que le rodea), sino por la tenuidad y *matizado* del relieve en el conjunto de las aéreas criaturas esfumadas en nieblas de magia. No parecerá tan paradójico

que un escultor intente escamotear la plástica del bulto buscando una sensación de color, cuando se sepa que el artista, aunque "oficialmente" fuese escultor, era, por su principal vocación, pintor; y que si circunstancias casuales hicieron apreciar en él su don para modelar como aptitud artística dominante cuando era muchacho, y así a título de escultor le otorgaron la pensión de estudio, sin embargo, el artista nunca abdicó de su predilección por la pintura y la practicó siempre (pintó por esta época un interesante retrato de su padre), y él mismo confiesa que antes que la forma veía—y ve—el color.

Natural es que un temperamento como el de Porcar, al impresionarse por la belleza de las estrofas de *El Canigó* y querer traducir su emoción poética en belleza plástica—de un modo que algo recuerda la escuela prerrafaelista ruskiniana—, no hiciera caso de los anatemas de Lessing, contra los que invaden con la bandera de un arte el campo estético de las otras, sino más bien se acordara de aquel exaltado idealismo de Schiller, que le hace admitir en sus páginas sobre la educación estética, no sólo que la emoción lírica (musical) ha de transmutarse en impresión plástica y ésta en aquélla, cuando la escultura alcanza una armonía perfecta, sino que en la poesía realizada en su profunda esencia se reúne el hechizo musical y la fascinación de las artes plásticas. Esto equivale a sentar que la belleza es única, cualquiera que sea el lenguaje o la forma artística en que se manifiesta.

Esta fase ideológica de nuestro artista, saturada de preocupaciones intelectuales en plena juventud, tiene un decisivo interés porque es antitética de la actual. Hoy sus pinceles rehuyen todo confusionismo, y en ningún momento rinden vasallaje al adagio postulador de identidades entre poesía y pintura, que con distintas palabras suscribieron desde Simónides a Vinci y que tanta boga alcanzó en nuestros poetas barrocos—en Lope sobre todo—, pero que nadie logró formular con tan elocuente concisión como Horacio: *Ut pictura poesia erit*. No existe conceptismo literario en los lienzos actuales de Porcar. La pintura es, nada más, pintura: color definido por la luz en formas valoradas por sus distancias dentro del cuadro.

Pero en aquellos tiempos de su juventud quizá fuera beneficioso para su ulterior madurez estética el afán que le impelía a buscar el modo de "evadirse de los límites" en las obras que esculpía. Tal afán explica el efecto de su linda estatuilla *Eva* (colección Pagés) cincelada en plata, no mayor que una Tanagra. Los reflejos del precioso metal, que irisan las superficies y diluyen la silueta del cuerpo en una aureola, aspiran a darnos una impresión pictórica en cuya luminosidad se desvanece la sensación de pesantez de los volúmenes y la dureza del contorno. Todo eran esfuerzos para conseguir en la emoción del público el ideal de la transmutación de la materia plástica labrada artísticamente en expresiones estéticas de superior orden espiritual.

Claro está que la tendencia a rebasar los límites, esto es, a quebrantar el rigor de las normas, es una característica esencial de lo barroco, cuyo espíritu había de animar, más o menos ingénitamente, al artista inquieto que en su mocedad no sólo empezó a cultivar toda la gama de las artes plásticas e industriales (pintura, escultura, cerámica, vidriería, etc.), sino que se aventuró a curiosear por los horizontes literarios y hasta aplicó su ingenio y su maña a servir sus emociones musicales intentando construir con sus propias manos e improvisados medios nada menos que un órgano de coro.

Felizmente, estas fugas moceriles tuvieron un freno y nunca llegaron al extra-

vío. Junto a los ensayos que pudiéramos llamar "de liberación" producía el Porcar escultor, dueño de un dibujo seguro y de una técnica vigorosa y refinada, obras de claro sentido realista, pero siempre ungidas de sugerente expresividad; algo inefable, ora fulgor de llama intelectual o bien aliento de psíquica efusión, fluye de las esculturas que expone en Barcelona a partir de 1918 y que obtienen dispares fallos de la crítica. Nuestro artista soportó en sus primeros contactos con el juicio público, junto a discretos elogios, las más despiadadas censuras, lindantes con la diatriba. Discusión, en fin: prueba de personalidad.

Ya del año 1925 son dos obras de lozana madurez: El busto en bronce, bello retrato de la señorita María de las Mercedes Valls, y la deliciosa talla en olivo *Mi sobrino* (de la colección Costa, de Jerez), en cuyo desnudo la gubia, con delicadeza, se complace moldeando la tersura de las infantiles carnes, y plasma, llenos de graciosa verdad, el ademán y el mohín de pueril enojo.

Pero donde el arte de nuestro escultor alcanza su obra más feliz es en la imagen de San Antonio de Padua, esculpida el año 1938 en el tronco del olmo que daba sombra a la casa del artista y fué derribado por la guerra en el propio huerto. Parece que las manos creadoras trasfundieron a la escultura aquel hálito de protector cobijo con que el frondoso ramaje estival doselaba el hogar, y aquella arraigada adhesión con que el viejo árbol daba guardia a la puerta, y así las figuras talladas del Santo y del Niño en dulce abrazo ofrecen una conmovedora emoción de refugio y de amparo, de fidelidad y de solícita servidumbre. El confiado abandono del cuerpecito del Niño dormido sobre el hombro del Santo, la ternura reverente que en el semblante de éste se refleja y lo ilumina con sonrisa de humilde gratitud, el ademán de amorosa efusión con que acoge su divina carga sin casi atreverse a tocarla, están logrados con cautivadora veracidad, así como la elocuente contracción del beato busto y el sobrio estudio de ropajes, tanto en el sayal como en los pliegues del lenzuelo con que resguarda las divinas carnes del profano contacto de su mano: es una bella ejecución realista de un sueño de santidad.

Aumentan el valor expresivo de esta escultura, que se espiritualiza en gótica esbeltez, el estofo y el policromado que su autor imprimió con armonioso acorde de color en encarnaciones y ropajes, dándoles palpitación de vida real sobre la madera blanda, dócil y pulida, como si en vez de tallarla con gubia la hubiese modelado con dedos ungidos de prodigiosa virtud. Es una inspirada muestra de cómo puede continuarse en nuestros días la ilustre tradición imaginera española.

Esta obra se exhibió en la Exposición de Arte Sacro, de Vitoria, en 1939. Su éxito determinó el encargo de reproducirla en mayor tamaño para coronación del templo de San Antonio de Torrero, en Zaragoza. La réplica, labrada en madera de ciprés, se terminó el año 1943.

Varias son las esculturas religiosas que ha tallado Porcar para diversas iglesias y santuarios después de la guerra de Liberación. La necesidad de reponer las veneradas imágenes que destruyó la furia roja hizo que los encargos se condicionaran con el pie forzado de conservar el parecido de la nueva imagen con la primitiva, y ello cohibía la libertad del artista, privándole de ocasión para lucir el destello de su genio personal. Pero la cultura de éste le ha permitido ejecutar, con pureza de escuela, obras de diferentes estilos—Vírgenes bizantinas, Cristos góticos, Arcángeles barrocos, y quizás hasta algún Apóstol románico—, y aunque en muchas de ellas logró perfectas estilizaciones, en ninguna llegó a superar la inspiración de su San Antonio.

Pintar como querer.

Tanto en la Escuela de Bellas Artes de Valencia como en la de Barcelona, Porcar siguió simultáneamente los cursos de Pintura y de Escultura.

La escultura, con las limitaciones de sus masas, defraudaba al ímpetu espiritual de nuestro artista, quien había de sentirse disminuido y preso ante la materia que sus manos conformaban. La pintura, es verdad que le ofrecía mayores amplitudes de creación y acordaba mejor con su vocación innata, pero igualmente le fijaba topes y restricciones a su afán de labrar obras a su antojo con factura original—esto es, sincera y libre—, no por adolecer de parquedad en su lenguaje expresivo, como la escultura, sino por el ambiente de aquella hora iluminada por los fúlgidos cuadros de Sorolla, en cuyas lumbres tantas fantasías de incipientes pintores se quemaban las alas y perdían toda esperanza de vuelo.

Porcar también sufrió la inevitable intoxicación de sorollismo en Valencia, y al mudar de clima artístico, se dió cuenta a tiempo en Barcelona de que no era siguiendo las huellas sorollescas como podía encender su modesta lámpara, pues el glorioso resplandor del maestro anulaba toda otra llama que en su propia órbita quisiera arder. Y comprendió el sutil peligro de cultivar la misma paleta genial que convertía sobre sus lienzos en luz verdadera lo que en los pinceles de sus imitadores sólo conseguía ser un agrio revoltijo de amarillos de cromo y de cadmio, desde el amarillo limón hasta el anaranjado brillante. Entonces suspiró por la luz blanca y se dedicó a buscarla. Difícil, muy difícil conseguir apresarla en el paisaje: menos trabajoso aproximarse a ella en cuadros de figura. Y escenas con figuras pintó: retratos de niños.

La propia condición de escultor facilitaba este camino prestándole la fuerza esencial de su dibujo exacto, firme y amplio de línea, bien encajado de proporción y enriquecido con calidades rotundas de relieve y corporeidad. (El niño del dibujo *Descanso* es ajustada muestra de ello; desde lejos pregona que es de mano de un escultor.)

A partir de 1918 expone anualmente en las Galerías Layetanas, de Barcelona, su labor del año: cuadros de figuras y esculturas. Las discrepancias de la crítica que amargaron sus primeras exhibiciones no amilanaron su voluntad de triunfo, mas sirviéronle de acicate para ahincar en el estudio de sus obras, tanteando soluciones que le encaminaran por el laberinto, hasta encontrar la salida.

En esta laberíntica peregrinación hacia la luz blanca sucedió, como en los cuentos de hadas, que antes va vislumbrando y reflejando el héroe luces de todos los colores. Y cada uno de ellos le enseñó su lección.

Arma Porcar, en el centro de su taller, bajo la luz cenital de una claraboya, un pequeño tablado sobre el que compone las escenas idílicas de sus modelos infantiles: alcatifas vistosas lo alfombran, ya de hojarasca, ya de papel, ya de telas variadas. Y en torno de la tarima, pantallas de lienzo blanco, gris o negro, encauzan según convenga la luz de las ventanas laterales del estudio, así como ligeros toldos, o cendales de vivos y simples tonos de la escala espectral, ciernen a voluntad, en mayor o menor medida, la claridad que a su través baja del techo, creando una atmósfera caprichosamente teñida de color. En tal ambiente de fantasía las figuras adquieren insospechada riqueza cromática dentro de aquella tramoya avalorada por cortinajes de gasas variopintas o alguna vez por frondosas ramas desgajadas de

cualquier árbol del huerto, y por guirnaldas que completan la mágica escenografía cuya luz se refuerza en ocasiones reflejada en una gran lámina de hojalata con barniz de corladura. Esto explica la irisada fulguración que envuelve los cuadros de Porcar con personajes infantiles, recordando los áureos tornasoles de las paletas venecianas.

El tema pintoresco gana en fuerza poemática, no sólo por la luz de ensueño que lo baña, sino por el encanto que le presta el que sean chiquillos los héroes de la escena. Esta ofrece con frecuencia cierto aire mitológico graciosamente alegorizado sin perder la fresca impresión de vida real (*Pomona* es buena muestra), o bien evoca un tiempo feliz, tan indeterminado como el país donde finge pasar aquel *Coloquio*, realizado con elegante naturalidad. Este orden de composiciones teñidas de un inefable y simpático arcaísmo—que únicamente radica, quizás, en elementos accesorios, como la indumentaria deliberadamente buscada, de carácter inactual y sin tipismo definido, aunque recuerda casi siempre el vestuario griego—es el que más concitó contra su autor las acrimonias de la crítica. Como dieterio máximo, se motejó esta pintura de *museísta*. ¿Por qué? ¿Por los matices iridiscentes que al fondo del lienzo aureolan las figuras prestándoles policromía de tapiz? ¿Por la veladura que alguna vez recuerda la pátina de los cuadros antiguos? ¿Por el valor decorativo de las composiciones, que esquivan toda sensación de vulgar actualidad? No ya cualquiera de estas condiciones, sino todas ellas juntas, pueden acumularse sobre un cuadro, sin que por ello, y sólo por ello, desmerezca su nivel estético, para que sea justo tildarle de "museísta" si con este vocablo pretende encubrirse acusación de pintura imitativa de las obras maestras que enjoyan los Museos.

Es una pintura de transición, de factura abocetada, que Porcar cultivó por estudio, persiguiendo ulteriores fases de su arte, en la cambiante tramoya de su taller que le brindaba las imágenes como creaciones de una linterna mágica, por el artificio de aquellas luces en gamas auriverdes o en gamas aurirrojas. El grupo infantil que compone la escena helenizante, ¿recuerda la manera de alguno de los maestros que cultivaron el género? No tiene el preciosismo atildado, ni la vanidad de documento costumbrista de los cuadros de Alma Tadema, ni la ambición conceptuosa y vuelo simbolista de los clasicismos de Böcklin, ni puede confundirse con el decorativismo historicista de Puvis de Chavannes, ni... Estos pintores y otros más, cultivaron su tema pagano con empaque doctoral y académico; pero Porcar, más modesto, sólo le dedica unos ratos de diversión contando cuentos, y un guiño de chanza, de gracia, de juego, con los mismos niños que charlan y ríen con él mientras pinta de prisa sus bocetos y así evita que sus modelos se cansen de la obligada quietud relativa en que los tiene.

Pero no todo es pintar como querer dejando volar los pinceles al capricho de la fantasía colorista (aunque no se hayan rebelado nunca contra su esclavitud a la línea del natural). A las veces desaparece todo artificio de escenografía decorativa, y el autor se enfrenta con el modelo sin disfraz y al aire libre. Entonces el estudio se apura con obsesión de agotar hasta la medula de la realidad, y el pintor "construye" escrupulosamente la figura de su cuadro dibujando al desnudo su modelo y vistiéndolo después para traducir fielmente las calidades del ropaje sobre la perfecta estructura anatómica. Así obtiene obras tan acabadas como *El niño de los higos*, dibujo preciso, colorido de minuciosa matización. Tan "acabadas" que, al perder espontaneidad, acusan cierta dureza, y con este tributo paga el autor el momentáneo aban-

dono de su libre inspiración para lucir la disciplina de su sabiduría, pues parece claudicar ante sus censores accediendo a demostrarles que, también cuando quiere, domina la pintura "sólida". Triunfó. Pero ¿le satisfizo? Esta es una actitud de defensa del artista que descubre cierta desconfianza en sí mismo. Prefiero su actitud de ataque, resuelta, como cuando la luz sin tamices juega en el cuadro papel principal, crudamente, enfocada sobre *El niño que escribe* produciendo una enérgica impresión de claroscuro, que Porcar acomete con gallardía y seguridad técnica—sin "acabar" el retrato ni recurrir a clásicos modelos de estos efectos, o soslayándolos—como si se tratara de un grabado al aguafuerte. La pastosidad de color en las manchas iluminadas, el equilibrio de tintas en las penumbras, la hondura de las sombras, el difícil y logrado escorzo de las manos, el ahinco de todo el dibujo, y la compensación de contrastes, vivifican esta obra con realista palpitación.

Porcar, paso a paso, ha llegado al reino de la luz blanca. Sus paisajes se ven ya a través de una atmósfera clara—un poco fría, quizás, algunas veces—limpia de todo reflejo sorollesco. Y empieza a pintar, con preferencia, paisaje, mientras abandona casi por completo la escultura. (La pintura de "niños" es el tránsito desde la plástica de relieve a la nueva luminosidad de su paisaje.)

En las exposiciones de Galerías Layetanas—1918 a 1924—figuran esculturas y cuadros con figuras; a partir de 1924 exhibe sus obras en La Pinacoteca. Han desaparecido de estas exposiciones las esculturas, y sólo las integran cuadros y dibujos: figuras de niños siempre, y paisajes. El número de obras de una y otra especie es, al principio, el mismo. Año tras año van disminuyendo los lienzos de figura, hasta que llegan a desaparecer después de terminar nuestra guerra de Liberación. Porcar abandona la pintura de niños, totalmente entregado al paisaje, por el que se apasiona y a cuya pintura le anima el sostenido éxito de la crítica y de venta de sus cuadros.

Pero, a pesar de las antiguas censuras, los lienzos de niños (*els nens*, de Porcar) tenían segura y constante clientela, y, al cabo, cediendo a las reiteradas demandas "del mercado", su autor vuelve actualmente a pintar figuras infantiles, pero con más vigor de pincelada, con mayor valentía y sencillez de colorido que antaño. Aunque no lo suprime, ya no concede primordial importancia al juego artificioso de las luces coloreadas; en cambio, cuida del relieve y corporeidad de sus figuras, modelándolas con planos de color en amplia gama de tonalidades, que logra una tibia sensación de carnosidad, sin dureza de sombras, y una calidad táctil en los ropajes.

Conservando siempre la factura abocetada de grandes trazos sintéticos, el suelto dibujo de pincel que practica crea esas imprecisiones de contorno, a modo de halo, de imagen desenfocada, palpitantes de vida. Y así aparece en el lienzo esta angélica criatura de *Maleneta* (compárese con la factura empastada del dibujo a lápiz "sanguina" *Cabeza de estudio*, donde su labor es más analítica para vivificar el rostro de niña).

También ahora se adueña Porcar del carácter psicopático del modelo con una profundidad de expresión antes inalcanzada por sus pinceles, como la que nos mueve a piedad contemplando el semblante de simpleza de *El niño de los lirios*, de tan intenso realismo y bizarría de color.

La escultura, casi olvidada ya por nuestro artista, renació (creando imágenes de talla, de alabastro, y hasta de "devanadera" para vestir) a impulsos de su fervor

religioso en el período de actividad siguiente al término de nuestra Cruzada, sólo por servir—con mayor devoción cristiana que vocación escultórica—la suplicante demanda de iglesias, conventos y cofradías piadosas.

El paisaje al desnudo.

Otorgando validez a la definición d'orsiana de que "filosofar es pensar con los ojos", hemos de conceder que la posición del pintor ante el paisaje natural, para traducirlo a su arte en normas de belleza, ha de ser la del filósofo ante la Idea que se le revela, ante la forma virgen que acaba de descubrir: ha de captarlo, dominándolo, sin dejarse absorber por la Naturaleza. Nada de enfermizos desmayos y entregas a dudosos *estados de espíritu* (1) que puedan confundirse con el paisaje y sumergir al hombre en su clima; en este caso, el artista será víctima estéril y no creador victorioso. Para crear la obra de arte hay que inhibirse del ambiente, del "asunto" y abarcarlo desde fuera, pues es muy cierta la sentencia de Xenius de que "no se pintan bien más que los paisajes de que no se forma parte".

De ahí la actitud estética de Porcar, actitud de acecho inteligente frente al paisaje para observar el acceso vulnerable, para vigilar el momento propicio y adueñarse por asalto de la imagen fugaz, fijándola por su voluntad creadora y para siempre en la obra de arte. Nadie mejor que el propio pintor para definir esta actitud. En cierta ocasión me acerqué a él, viéndole distraído frente al lienzo que había empezado a pintar en el puerto un par de días antes:

—¿Qué hace usted?—le pregunté.

—Esperar "un cielo"—respondió en seguida, señalando al azul sin nubes.

Los paisajes de Porcar tienen una insaciable "ambición de cielo". Gracias a ella, los cuadros adquieren una profunda grandiosidad, cargada de silencio majestuoso o de angustia dramática, según la proyección de la luz y el juego de las nubes les da un ambiente de égloga o de agonía. De la importancia que concede al cielo como "personaje" del cuadro es prueba la frecuencia con que elige para rotularlo una de-

(1) No caigamos en la tentación de aceptar como artículo de fe el manoseado tópico de que "el paisaje es un estado de alma". En todo caso, no un estado de alma, sino muchos, pues como el paisaje cambia y parece distinto a cada hora sería su alma pura veleidad.

Pero el paisaje, como fragmento de la Naturaleza, sólo es una cosa: espectáculo natural. Cada espectador puede contemplarlo o sentirlo distintamente: quién como laboratorio geológico, quién como realidad topográfica, quién como promesa agraria, quién como tema artístico. A esta última clase de espectadores se dedica el mencionado aforismo. Mas la facultad de impresionar a un artista no es exclusiva del paisaje: el Arte se nutre también de infinitas motivaciones humanas o culturales ajenas al paisaje. Y el paisaje como obra de arte será "un estado de alma" en la misma medida que sean "estados de alma" los temas artísticos que no son paisaje.

Ahora bien; considerado el paisaje artístico no como sujeto principal del cuadro, sino como adorno del mismo, con simple valor decorativo del fondo y ajeno a las figuras de la composición pictórica cuya escena no está en el paisaje, éste entonces disminuye de valor estético, y puede en alguna ocasión traducir un "estado de alma"—añoranza, ilusión idílica, obsesión dramática, etc.—, como ocurre, a veces, en las tablas de los pintores primitivos. Sólo que tales paisajes artísticos, producto subjetivo, no concuerdan con el moderno concepto del paisaje y su ficticio "estado de alma".

De tres categorías son los paisajes pintados como fondo de sus cuadros por los primitivos: El paisaje-capricho, creación de la fantasía con mezcla, a veces, de algunos elementos de paisaje real; el paisaje-recuerdo, evocación más o menos feliz de un paisaje existente pintado de memoria, y el paisaje realista, copia fiel de apuntes tomados directamente de un paisaje natural. Nada más en las dos primeras categorías—cultivadas posteriormente hasta por las escuelas románticas—el tema está fecundado por un ensueño, y por ello en su realización ha podido influir el *estado de alma*; en la última, en el paisaje realista—única categoría de paisaje artístico, hoy predominante, que fué capaz de elevarlo desde la subalterna condición de fondo del cuadro a la importancia de ser su asunto principal, y hasta exclusivo, originando escuelas de pintura de fecunda vitalidad estética—, los pocos pintores primitivos que ante el natural la estudiaron no dejan traslucir en sus objetivas interpretaciones ningún apasionamiento sintomático o *estado de espíritu*, como no sea el de su perfecta ecuanimidad. Eminentes ejemplos son algunos fidedignos paisajes de Leonardo de Vinci y las asombrosas acuarelas de Alberto Durero.

nominación de nefelismo. En los catálogos de sus exposiciones se leen títulos como *Cúmulos*, *Nimbos*, *Estratos* y otras alusiones al cielo decorado por las cambiantes formas nebulosas.

Otra de las preferencias de Porcar son los paisajes donde se engarza alguna obra de industria humana, pero nunca las caducas obras, ni ruinas románticas, sino aquellas en servicio activo que nos hablan de su latido vital presente (son numerosos sus cuadros titulados: *Paso a nivel*, *Urbanismo*, *Aristas*, *Máquinas*, *Puerto de las naranjas*, etc.). En este orden de temas llega a insospechados efectos de sugestión estética, pues en algún lienzo (el titulado *Viñedos*) un simple poste de línea telegráfica, erguido en primer término y en medio del paisaje, adquiere un valor artístico de sorprendente importancia. Porcar despoja sus cuadros de todo relleno estéticamente inerte: busca el paisaje en su plenitud expresiva dentro de su desnudez elemental, ascética.

Esta cualidad de síntesis elocuente diferencia su visión estética del paisaje de aquellas escuelas modernas que también han cultivado el paisaje modificado por mano del hombre, o al que sirve de motivo central una obra del ingenio humano. En la evolución de este concepto del paisaje que pudiéramos llamar "tecniforme" podemos distinguir tres etapas

Primera. Corot (1796-1875), con *El puente de Narmi*, donde aparece la Naturaleza sensibilizada por un clima lírico: horizonte alto, cielo limpio, lejanía de montañas, primer término de masas oscuras enmarcando el cauce romántico del río... Todo desierto.

Segunda. Pissarro (1831-1903), con *El puente de Boieldieu, en Ruan, en un día húmedo*. ¡He aquí datos exactos!—como exigía Sthendal—. Los impresionistas son así. Precisan el lugar y el momento, y quieren eternizarlos. Nada es superfluo ni transitorio para ellos: ni el humo de los vaporcitos que surcan el río, ni el paso de gentes y vehículos por el puente, ni el cabrilleo de luz en las aguas. Toda la animada escena queda captada, sin omisiones, en la "instantánea", bajo la estrecha faja de cielo que recortan con su altura las casas de la margen opuesta, allá en el fondo del cuadro.

Tercera. Cézanne (1839-1906), con *El Sena*, lienzo pintado en 1880, de horizonte bajo festoneado por los arcos de un puente: amplio y alto cielo poblado de nubosos cirrus. En la orilla nos muestra su afanoso tráfico un grupo de hombres y caballerías, mientras sobre las aguas, y como sujeto central de la escena, una grúa flotante eleva su canjilón cargado de fangos dragados en el fondo del río.

Hemos elegido estos tres ejemplos porque son comparables, dada la semejanza de su tema: un puente. En el suyo, Corot quiso valorar *el ambiente*; Pissarro, en su cuadro, trató de fijar *el movimiento*; Cézanne, concienzudamente, buscó darnos la sensación de *vida total*.

También Porcar tiene su paisaje "tecniforme" con puente. Es un lienzo pintado en 1932, que por su ya lejana fecha de ejecución no traduce las presentes normas estéticas de su autor; pero como ya en él apunta la teoría de la esencialidad en las imágenes, puede tomarse como ejemplo comparable con los que acabamos de exponer, para acusar entre ellos los posibles contagios y los rasgos diferenciales. No es centro del paisaje el puente; queda a la derecha, en segundo plano, y a través de sus ojos se divisa el horizonte bajo, forrado de maciza arboleda, diminuta por la distancia; por el puente pasan lentos carromatos y tartanas. El cielo es alto,

y en la inmensidad de su cúpula un grandioso cortinaje de plateadas nubes apenas si deja asomarse el azul por algún desgarrón. En la margen izquierda, un vallado de cipreses y un bancal de olivos proyectan sobre el cielo sus ramajes. Llena en toda su anchura el primer término del cuadro el cauce, con su petrificado oleaje de ásperas rocas (por donde nunca discurre más agua que la de los aluviones de rojizo caudal; luego quedan charcos donde ahora beben unos toros pacíficos); semeja—por la brillantez de la pulida superficie de los conglomerados de vivas coloraciones—que una lámina líquida, espumeante, cubre las arrugas del pedregoso declive del suelo, por donde corre saltando. Nada más. Ya está dada la visión realista, esencial, del Río Seco, de Castellón. Pudo haber en el cuadro algunos grupos de lavanderas como las que acuden a las hoyas; era posible que un rebaño de cabras o de ovejas se esparciera por aquel paraje, como suele con frecuencia ocurrir, decorándolo con bucólico preciosismo. Pero nada de esto quiso ver el pintor, porque nada era necesario para su cuadro: la vida de aquel trozo de Naturaleza quedaba evidente sin recargarlo con tales añadidos. El pintor no quiso dar la sensación de *vida total*, sino de *vida esencial*.

El mismo criterio aplicó al *Paso a nivel* (de la galería particular de D. Raimundo Noguera), donde la sensación vital del lugar la dan el carro "parado" en la carretera y el humo de la locomotora lejana, y no hace falta que la vía se vea para que la adivinemos. En contraste, vemos en *El paso a nivel* de Cézanne (en la Pinacoteca de Munich), que los carriles paralelos rasgan el cuadro de parte a parte en una fuga de perspectiva dominante valorizada en los términos graduales de sucesivas montañas que se cobijan bajo el anchuroso cielo dramatizado con nubes volanderas.

Alguna vez Porcar acusa el "esencialismo" de un paisaje, no por la supresión total de las imágenes secundarias, sino conservando aquellas que pueden reforzar, por contraste, la importancia de la imagen principal. Esta, en tales circunstancias, tiene un valor de "retrato" al que ambientan los objetos secundarios dispuestos en su lugar propio, formando como una orla apartada, en medio de la cual queda el protagonista, el *héroe* del cuadro, frente a nosotros, cerca de nuestros ojos, realzado con todo el vigor que añaden a la propia policromía las variadas notas de color que canta el coro lejano de las imágenes subalternas. He aquí, en *Ancora*, un contraste de esta especie: al fondo, como signos de tráfico dinámico, las máquinas humeantes las velas izadas, las factorías portuarias con acopio de envases; en primer plano, en soledad, inerte y olvidada por el activo vaivén de las imágenes de coro (cuya diversidad de colores y de formas actuales acumula el pintor para más acentuar su intención esencial), vemos aquí, abandonada de todos, el ancla vieja, inútil, herrumbrosa, que nos evoca las románticas navegaciones veleras, por los mares de antaño, con pilotos de pipa y sotabarba. Ante este lienzo, pensamos que quizá tuvo razón Baudelaire al decir que "la mejor descripción de un cuadro podrá ser un soneto o una elegía". Mas debémos advertir, para evitar posibles interpretaciones erróneas, que en *Ancora* no hay conceptismo literario, sino únicamente pintura honradamente sentida y ejecutada. La complejidad de cualquier exégesis lírica o desvarío visionario sugeridos por la contemplación de este paisaje son de la exclusiva y subjetiva cuenta de la fantasía del espectador.

El enfoque ante el natural, de la visión de Porcar, según antes dijimos, al parecer, descende de Cézanne. Pero no se conforma con buscar para sus paisajes una sensación de vida cualquiera, sino que elige, selecciona y aísla el germen, la

esencia artística de vida de aquel paisaje, en vez de aceptar la *totalidad de vida* con su hojarasca estéticamente inútil. Y con ello logra infundir una enorme fuerza de verdad a su paisaje. Porque la *verdad* del paisaje en el cuadro se aprecia por su capacidad de sugerir emoción puramente pictórica, de sentir o de soñar con los ojos abiertos ("pensar con los ojos", quería D'Ors), sin telarañas de enfermizos estados de espíritu que oculten su realidad con vanos prejuicios. Hay que desnudar el paisaje pictóricamente. Puesto que ya, desde Aristóteles, sabemos que la imitación artística de la Naturaleza no es "una semejanza absoluta, sino la limitada de que es capaz la materia o instrumento con que se trabaja", habremos de admitir que se acercará más a la verdad quien realice su obra con técnica más perfecta. Pero en Arte—dice Arteaga, en la *Belleza Ideal*— "es necesario disimular y suprimir no pocas circunstancias de la verdad".

He aquí justificadas, con estos agudos apotegmas, las sobrias versiones paisajísticas de Porcar, de tan profunda y "verdadera" visión realista.

Sirva de ejemplo el lienzo titulado *Cúmulos*, donde, bajo una luz de meridiana transparencia, se llega al límite de la austeridad y laconismo de formas, pero donde triunfa una sinfonía cromática desarrollada en riquísimas escalas de grises. Azogado es el cielo candente que manchan con su nácar ceniciento las nubes; y la montaña, desde los azules plomizos del charco que espeja en el centro hasta la policromía del primer término de rocas iluminadas con espléndida paleta y recia pincelada pletórica de irisaciones con apoyatura grisácea. Y toda esta gama de fulgencias plateadas se desvanece hacia los últimos relieves de la perspectiva de peñascal, en rescoldos de carmines parduscos y verdes sombríos y en la serie neutra de las coloraciones terrosas.

Ni un árbol de perfil desgredado al aire, ni un alarde de verticalidad; y, sin embargo..., ¡qué bravía sensación de altura de cumbre! Ha bastado que las nubes asomen por el borde de la silueta montañosa para que se nos revele el abismo oculto detrás de ella, la hondura vacía del valle escondido.

Tal es la verdad de este ascético paisaje desnudo.

Estilo y antiestilo.

Si admitimos que el estilo de un autor es la reiteración de determinadas fórmulas expresivas en la ejecución de sus obras, habremos de conceder que cuando en la ejecución de tales obras se produce una frecuente renovación de las fórmulas expresivas, su autor carece de estilo caracterizado. Es decir, que su estilo se manifiesta precisamente con las cualidades contrarias a las que definen cualquier estilo. Podríamos aventurar—perdónese la extravagancia del vocablo—que ese autor no tiene estilo, sino *antiestilo*.

El miedo al amaneramiento puede explicar la constante vigilancia de algunos artistas sobre el curso de su producción, para renovar sus concepciones estéticas y la técnica de su realización; pero en otros casos el cambio de orientación en formas y en contenido de las sucesivas obras de arte se produce espontáneamente, por necesidad espiritual de su autor ajena a todo prejuicio de temores rutinarios o manieristas. Y si en aquellos casos la evolución del "modo" es casi siempre un fenómeno superficial, pues el autor sigue acusando su propia imagen con ligeros reto-

ques de afeite, en el caso último la personalidad del autor parece cambiar con rasgos bien distintos, de una a otra fase de su obra.

No obstante, los autores pertenecientes a este segundo tipo suelen ser los que —paradójicamente— poseen personalidad más constante y enérgica, aunque ellos no se la hayan descubierto y anden incansables en su busca por los más distintos caminos, pues la peculiaridad que no aciertan a reconocer en sus propias obras la llevan consigo. El hombre así es superior a su obra, de cuyo aparente antiestilo está insatisfecho, precisamente porque no consigue identificar su estilo en ella.

Esa aguda curiosidad intelectual, germen de la inquietud productora de tales artistas, puede llegar, a veces, no ya tan sólo a las más bruscas virazones de su sistema expresivo dentro de su arte usual, sino al trueque del instrumento de crear belleza propio de un arte, por los propios de otros varios, como hacían aquellos espíritus del Renacimiento, privilegiados con los dones de todos los lenguajes artísticos, que al mismo tiempo eran arquitectos, poetas, escultores, pintores, y hasta músicos y hombres de ciencia. Sin llegar a tan diversa genialidad como ésta, debemos considerar a Porcar—*mutatis mutandis*—a modo de lejano heredero de aquellos espíritus, ya que posee algo de casi todas las facultades y mucho de alguna de ellas.

Nuestro artista es, originariamente, un labrador. Su abolengo agrario se manifiesta a lo largo de su vida en el amor con que trata cualquier elemento geórgico manejado en sus obras. Lo mismo da que actúe en una o en otra de sus diversas actividades: si acomete una excavación arqueológica, allí encontrará facilidad para recoger, al mismo tiempo que residuos de viejas culturas, curiosas hierbas silvestres para trasplantarlas a los arriates de su casa, o fecundas semillas de los nuevos cultivos, que sembrará luego para gozarse en la variedad botánica de su huerto; si esculpe o pinta figura, preferirá para sus modelos infantiles esos rapazuelos rústicos, sin adobo de afeites ni ademanes de melindre, criaturas al aire crudo, feas o hermosas, que en igual aprecio las tiene a condición de que el semblante sea capaz de expresivo interés para sus tipos sueltos y sus escenas agrupadas, que casi siempre huelen a campo y nunca a jardín. Lo cortesano y pulido no asoma sino por excepción—muy rara y muy remota—en el arte de Porcar. En el paisaje es donde encuentra, frecuentemente, incentivo para exteriorizar la interna voz de su linaje labriego: hasta un simple bancal de surcos tiene para nuestro pintor un interés estético de primer orden, y lo hace sujeto del cuadro (como en el titulado *Crestas de triásico*), y lo acarician sus pinceles con deleite hasta hacerle rezumar la riquísima policromía de grises, pardos, sienas, ocre, tierras oscuras, carmines hondos y brillantes, chispas auriverdes, bajo una augusta luz de cumbres. No en balde certificó la ejecutoria artística de la labranza el propio Miguel Angel (según las palabras que en su boca pone Francisco de Holanda, en el segundo de los *Quatro diálogos de la Pintura antigua*), diciendo: "El cultivar los campos y labrar la tierra... es también un modo de dibujo."

Aquí se patentiza la conexión que en el espíritu de Porcar mantienen sus distintas aficiones. Al fondo de su lienzo, donde acaban los surcos y se acusa una linde con árboles, emergen los violáceos peñascos cimeros de las Agujas de Santa Agueda, en la Sierra del Bartolo, que amuralla por el norte la Plana de Castellón; y para titular el cuadro no escoge una denominación toponímica, ni alude a las huellas agrícolas del terreno, ni a ninguna característica pintoresca del paraje, como es lo

usual, sino que acude a la terminología geológica (con la que el autor está familiarizado por sus andanzas de arqueólogo) y bautiza su obra con todo rigor científico: *Crestas de triásico*. No hizo nunca igual Leonardo de Vinci, cuyo genio se aplicó a las ciencias con tanta inspiración como a las artes, y así, en los fondos de paisaje de algunos cuadros reprodujo con tan minuciosa fidelidad el colorido y la morfología y estructura tectónica de sus montañas, que las podemos reconocer geológicamente e identificar a primera vista su petrografía. Ilustre ejemplo de ello son los Alpes dolomíticos pintados maravillosamente en la lejanía de sus lienzos.

La concepción clásica del paisaje como fondo, y, por lo tanto, tema secundario del cuadro, con sus perspectivas huérfanas de sombras y de ambiente—ya que ignoran el valor de la luminosidad—y sus coloreadas formas, perfiladas con definida silueta, puede tener el valor de un documento gráfico, según acabamos de ver, mas el lenguaje de los documentos sólo es apto para fijar el dato, la referencia exacta de un hecho con frialdad notarial; pero es impotente para traducir el latido de vida, la emoción del momento en que el hecho se produce. O, dicho con palabra adecuada a nuestro ejemplo: el paisaje-dibujo es nada más forma inerte; sólo el soplo de la luz puede vivificarlo. (Y lo que se dice del paisaje puede decirse de cualquier orden de imágenes naturales.) En las escuelas clásicas, mientras perduró la tradición artesana de dibujantes seguros, la invención de los efectos de luz y claroscuro (Navarrete, Ribalta y sucesores) no significó abandono de la buena escuela dibujística, sino simplemente que en la valoración estética perdió el dibujo la supremacía y quedó en el mismo plano de importancia que la coloración bajo el baño de la luz.

Por tal motivo, tras de los ensayos progresivos de las escuelas para vitalizar el paisaje, por el milagro luminoso, llegan los impresionistas, en su fanática adoración a la luz, a desdeñar el dibujo de la forma, hasta la hiperestesia del estilo luminista, que hace de sus paisajes—y de sus figuras—un conjunto de manchas sin contorno. Falsa interpretación ésta también, pues la Naturaleza no es así: forma y luz integran la verdad aparente de las cosas, esto es, su entidad visible.

El color, creación de la luz y vestidura de la forma, se ciñe a ésta determinando los objetos. Dentro de cada uno de ellos (o sea con el límite de su contorno) está su color y la luz que lo anima; fuera del objeto podrán estar sus reflejos, pero el mismo objeto es principio y fin de su propia apariencia o representación, y ésta exige un dibujo, que no es preciso sea de contorno perfilado, pero sí fiel y expresivo. Descuidar el dibujo conduce a falsear la verdad artística adulterando la belleza natural y propia de la Pintura.

Tales exageraciones de la estética impresionista, diluyendo la interpretación cromática en una vaguedad de apariencias amorfas, tienden a esfumar la pintura hacia la emoción lírica de la música. Por el contrario, el concepto rigurosamente "constructivo" y plástico, al realizar un cuadro con el culto absorbente de formas, volúmenes y contornos, desplaza el auténtico valor pictórico hacia el mundo de la escultura.

En el equilibrio de estas dos tendencias está la justa estimación y realización de la obra de arte en Pintura. El pintor (y en especial el paisajista) no ha de ser un exclusivo captador de centelleos de luces y manchas coloristas, escudando su torpeza de mal dibujante en los caprichos cromáticos; para que su obra tenga emoción y belleza verdadera y pueda aspirar a una valoración perdurable ha de apoyar toda la escenografía del color en el sólido armazón del dibujo.

La estructura y la definición de las imágenes por medio del pincel son tan importantes como su función de crear el cromatismo y luminosidad del cuadro. Ahora bien; el cuadro sólo debe contener las imágenes esenciales.

Hasta llegar a esta conclusión, Porcar ha pasado, probablemente en el proceso evolutivo de su estilo (o de su antiestilo), por las cercanías de diferentes escuelas que han proyectado una influencia más o menos liviana y efímera en la obra suya. La invención humana su nutre siempre de algo que se inventó antes: lo importante es asimilarlo como fertilizante de la propia invención y darlo transformado en fruto de sabor y fragancia personales.

Al buscar antídoto para su intoxicación de sorollismo, nuestro pintor debió de acogerse al amparo de otras tendencias. La dulzura de la escuela paisajística de Olot, tan en auge entonces en Barcelona, no podía satisfacer sus exigencias de brío y grandiosidad; pero los paisajes de Martí y Alsina, que tanto recuerdan el estilo de Ruysdael—por la solidez de su composición y la emoción telúrica de sus temas de corpulentos árboles y celajes patéticos—, despertaron quizás la simpatía de Porcar, como parece adivinarse en su lienzo *Fragas de Benifazá*. De ensayo en ensayo, su insatisfecho afán curioseó los horizontes estéticos de cuantos estilos pudo descubrirle su progresiva cultura y lograron interesarle para aprender algo en ellos. Y de la pulcra elegancia conceptiva, impregnada de jugoso cromatismo, de los paisajistas ingleses, supo beneficiar valiosas enseñanzas traducidas a su personal lenguaje, más fuerte y claro que el de aquéllos, en una serie de lienzos que nutren un período de su producción y una de cuyas más felices muestras es el magistral estudio de contraluz titulado *Caballo blanco*, o, en otro aspecto, la paz crepuscular de *La casa del pintor*, de inefable emoción poética, acaso emparentada con los extáticos ambientes prerrafaelistas. Avanzando en esta línea interpretativa, va depurándose con el tiempo y ganando en personalidad (*La Pinella*, de tan grandiosa lejanía bajo la tormentosa amenaza del cielo y de tan simple formulación de árboles, cuyo primer término está pintado con feliz y concienzudo análisis; *Tamarindos*, lienzo en el que el color, fresco en la transparencia mananera, y las formas dóciles a la brisa del mar tienen una sensibilidad de cosa viva; *Portuaria*, donde la visión de la Naturaleza, pautada y regida entre aristas y líneas geométricas de construcciones ingenieriles, traduce el poderoso aliento de un típico paisaje "tecniforme"). Así ha conseguido Porcar ir borrando de su pintura las ajenas huellas, hasta conquistar su *paisaje esencial*, ascético, desnudo de oropeles y floripondios.

Sin embargo, ello no ha sido sin pasar antes por forzosos contactos que le suministraron elementos estéticos y técnicos para perfeccionar su arte, pues si de los ingleses adquirió el secreto de equilibrar las composiciones con flexibles ritmos asimétricos, librándose así de la sosa armonía del clasicismo, los impresionistas franceses, al asombrarle con sutiles hallazgos de enfoque y al mismo tiempo afligirle con absurdas deformidades, le abrieron los ojos a soluciones de importantes problemas pictóricos, básicos para el manejo inteligente de la luz. Por eso Porcar, que, puesto en el caso de pintar una estación ferroviaria con sus locomotoras y su tráfico (cuadro *Bellezas*), se coloca fuera de su paisaje para abarcarlo todo y consigue dar una visión de magna amplitud al conjunto, donde canta el color a cielo abierto, repele el minúsculo criterio fotográfico, de "instantánea", de los impresionistas. Véase en *La estación de San Lázaro*, de Monet, cautiva, bajo la jaula de cristal de la

gran nave cubierta, aquella locomotora envuelta en humareda. Se empequeñece el asunto al quedar quien lo pinta encerrado en su interior, y el color se ahoga en agrias turbiedades, a pesar de las franjas de sol filtradas por las vidrieras.

Ya dije antes que no son precisamente los pintores impresionistas, sino Cézanne en su fase constructiva—curado ya de aquel morbo que todo lo sacrificó al capricho de la desordenada luminosidad—el antecedente más afín a la pintura de Porcar, quien también, como el maestro de Aix, supo encontrar poesía e interés en rincones humildes del paisaje y en aspectos del natural modificados por la presencia de obras humanas.

Así como en la propensión de Porcar a este tipo de paisaje que hemos llamado "tecniforme" se delata su simpatía por lo científico ejercitada a través de sus investigaciones arqueológicas, así los temas de *niños* denuncian al Porcar escultor, pues quien sabe modelar en barro encuentra fácil concebir y realizar esta pintura musculosa y bien calibrada. Y como nuestro artista advierte el riesgo de la tendencia escultórica de estos lienzos, para paliar el efecto excesivamente plástico con que construye la estructura de sus modelos, unge la anécdota infantil de sus composiciones con un aura arcaizante y le da casi categoría de ensueño al fantasear el ambiente y la policromía del cuadro. Por aquí asoma un reflejo del espíritu barroco de su arte, que si evolucionara en sentido idealista embelleciendo los modelos, alcanzaría a sugerir alguna reminiscencia del prerrafaelismo; pero como se mantiene atento a la realidad, y ni desfigura los retratos, ni en ellos corrige el natural haciendo concesiones a *lo bonito*, jamás cae en las ficciones románticas de aquella escuela. El arte de Porcar nunca es *bonito*. Por eso siempre es fuerte. Aun en aquellos paisajes, realizados con alarde de fragilidad y delicadeza (*Marjales*, propiedad del Museo de Barcelona), donde el pincel roza la filigrana de los ramajes con levedad de estampa japonesa.

Ni siquiera acepta para copiarlo *lo bonito* de la Naturaleza sin más mérito que el ser bonito. Porque sabe la verdad de aquellas palabras de Esteban de Arteaga: "Lo bello de la Naturaleza no siempre es lo bello de las Artes." Y como la recíproca de esta sentencia es también cierta, no duda en llevar, a veces, a sus lienzos imágenes que en la Naturaleza tienen estigma de fealdad; pero que en su representación artística adquieren profundo interés estético.

No es, en verdad, original esta actitud de Porcar ante el *feísmo*, pues en la gloriosa tradición de la pintura española desde Velázquez a Zuloaga se han creado obras maestras de conmovedora belleza con modelos de grotescos enanos y desgarbados idiotas. Mas no por ello debemos deducir que Porcar, cuando pinta el bobalicón *Niño de los lirios*, plagia o imita a Velázquez, como no son copias de Goya diferentes lienzos que tituló *Goyescas* (porque le servían de ejercicio para sus estudios de color ciertos temas de aparente afinidad con la obra del genial D. Francisco, el de los *Caprichos*), en los que el modelo solía ser una niña ataviada arbitrariamente al modo de la época. Ciertamente es que Porcar, con íntima efusión compasiva, muestra su interés estético ante un ser infeliz o deficiente; pero ni los *lisiados* ni los monstruos merecieron ninguna atención de sus pinceles. Tal aversión obedece a un firme criterio de pulcritud moral, el mismo que le aparta del hedonista desnudo femenino, y que le hace evitar cuidadosamente toda insinuación de sensualidad, por leve que sea, en sus cuadros de figura donde aparecen las doncellitas de ligero ropaje ungidas de sereno candor. La pintura



PORCAR: *Descanso*. 1927. (Dibujo en color.)



PORCAR: *Coloquio*. 1930.



PORCAR: *San Antonio* (talla policromada). 1938.



PORCAR: *San Antonio*. (Detalle del busto.)



PORCAR: *Maleneta*. 1945.



PORCAR: *Niño escribiendo*. 1924.



PORCAR: *El muchacho de los lirios amarillos*.
Agosto de 1945.



PORCAR: *El chiquillo de los higos*. 1928.



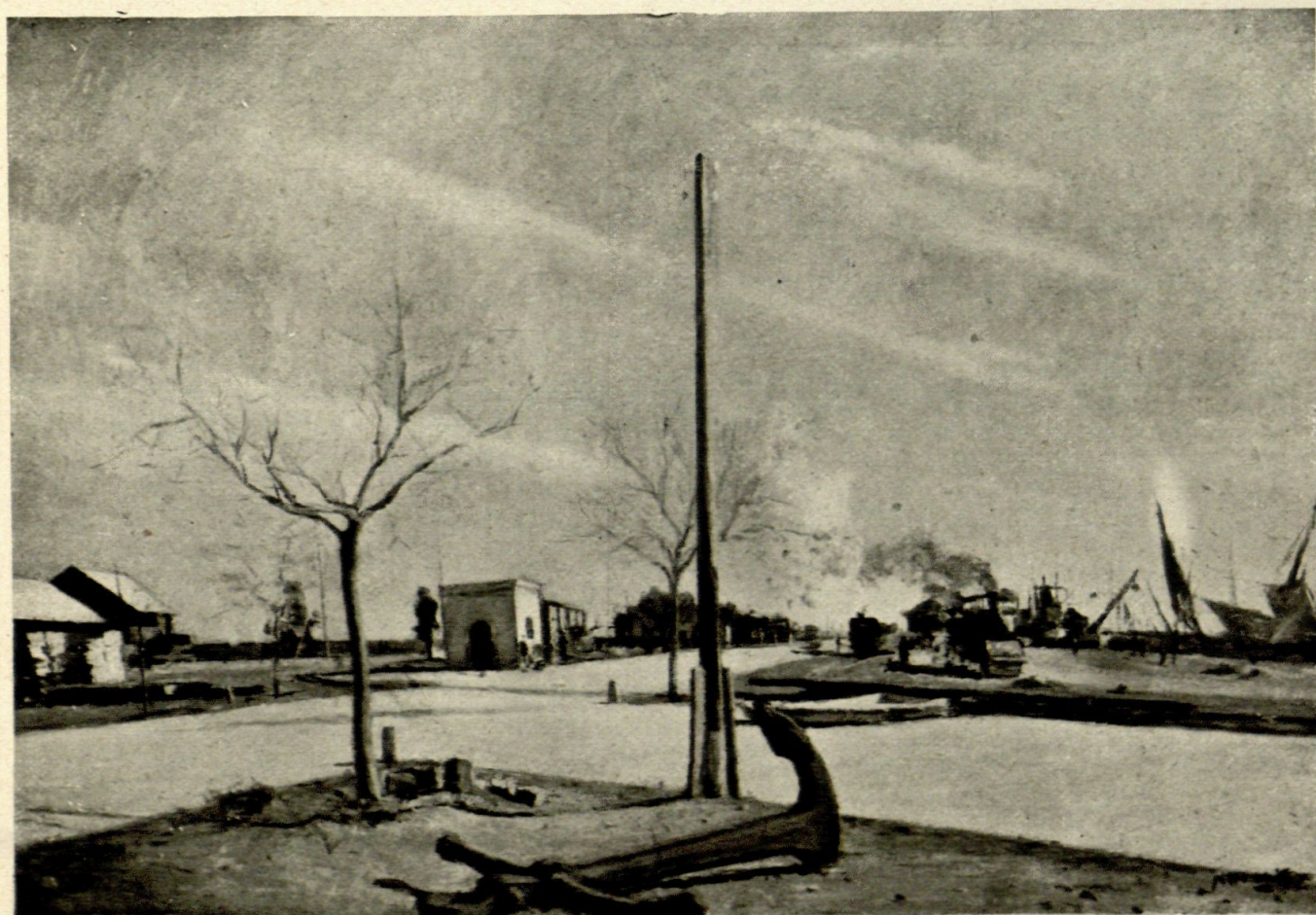
PORCAR: *Puente del Río Seco*. 1932. (Colección Roger.)



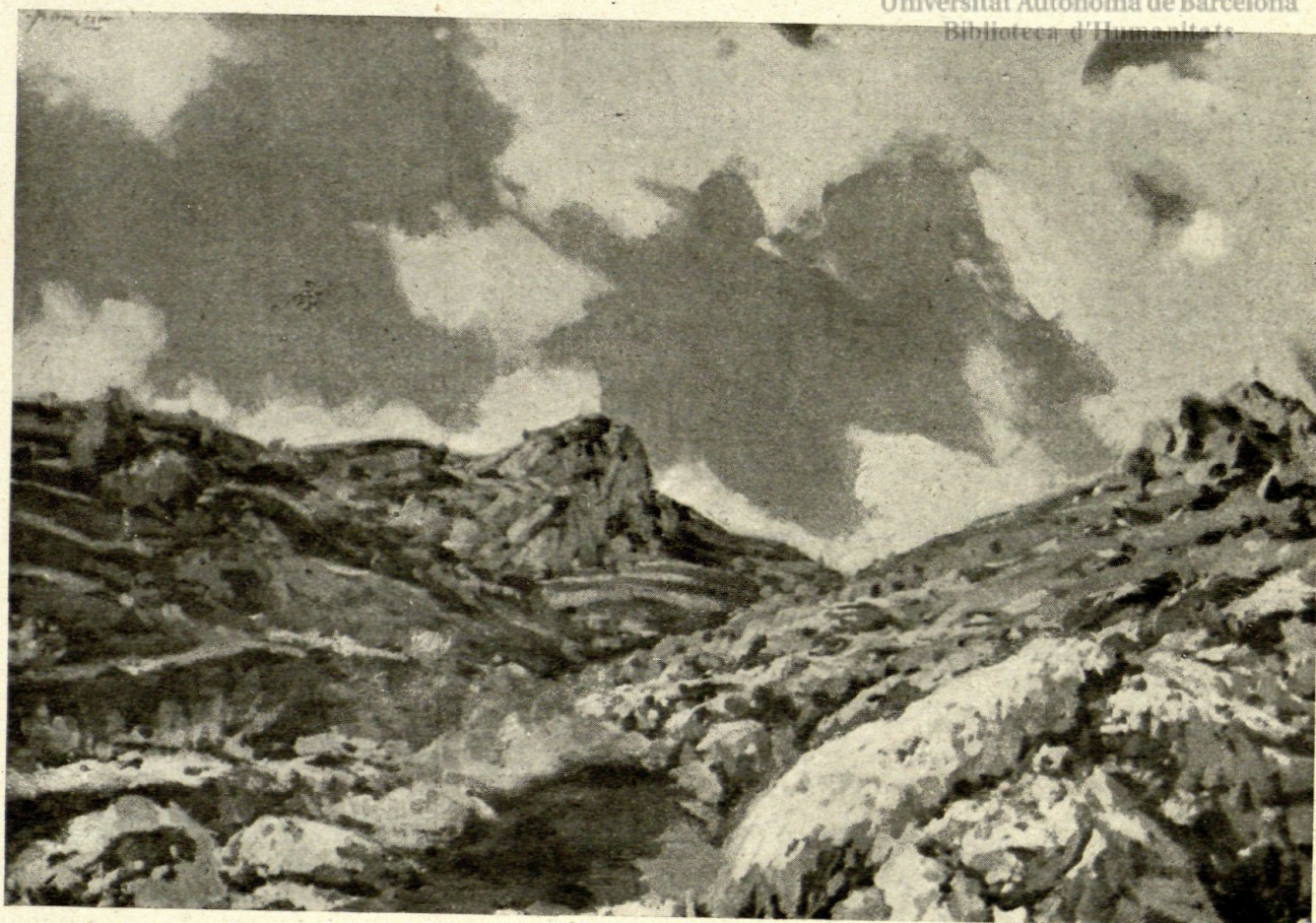
PORCAR: *Pomona*. 1934.



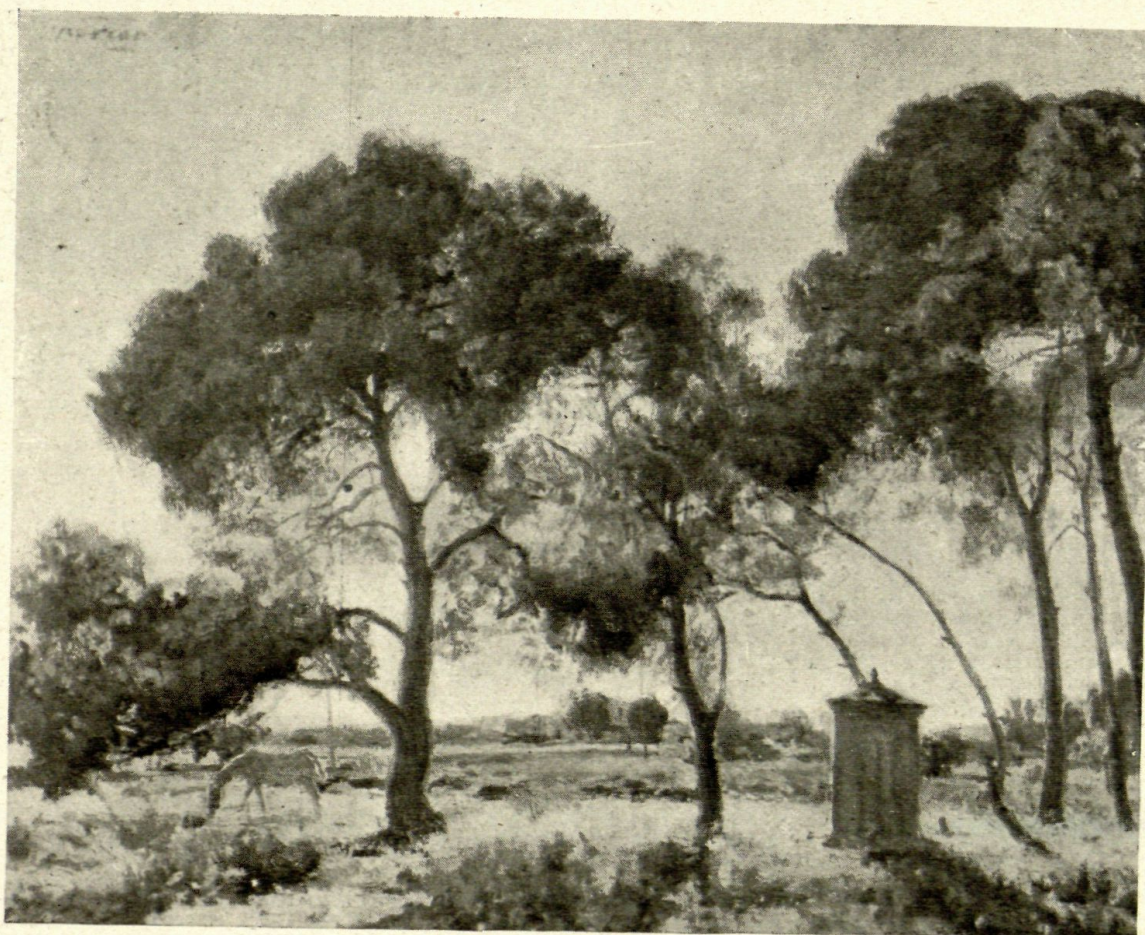
PORCAR: *Paso a nivel*. 1933. (Colección R. Noguera.)



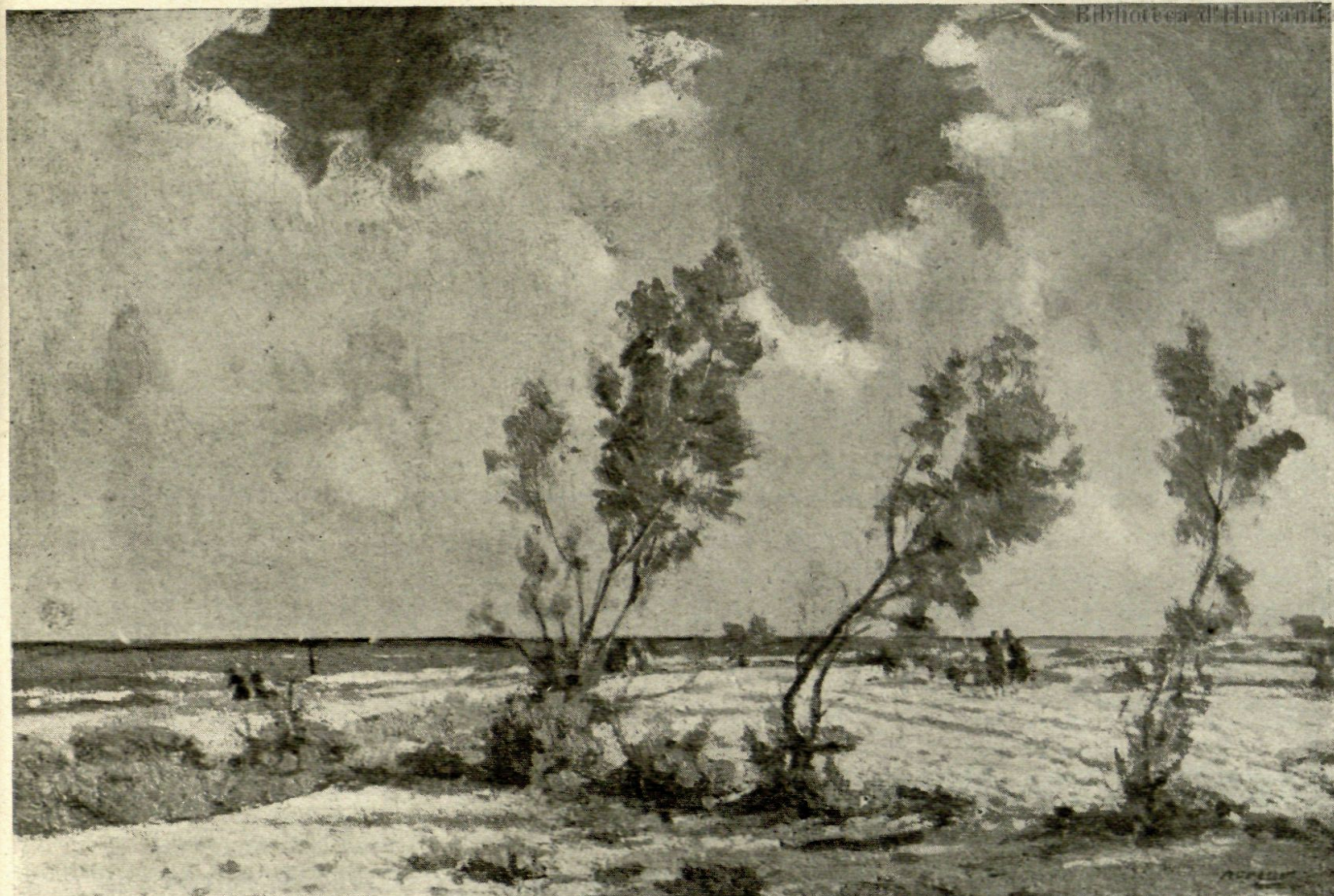
PORCAR: *Ancora*. 1935. (Primera Medalla en la Exposición Regional de Valencia.)



PORCAR: *Cúmulos*. 1941. (Colección Rivière.)



PORCAR: *Caballo blanco*. 1934.



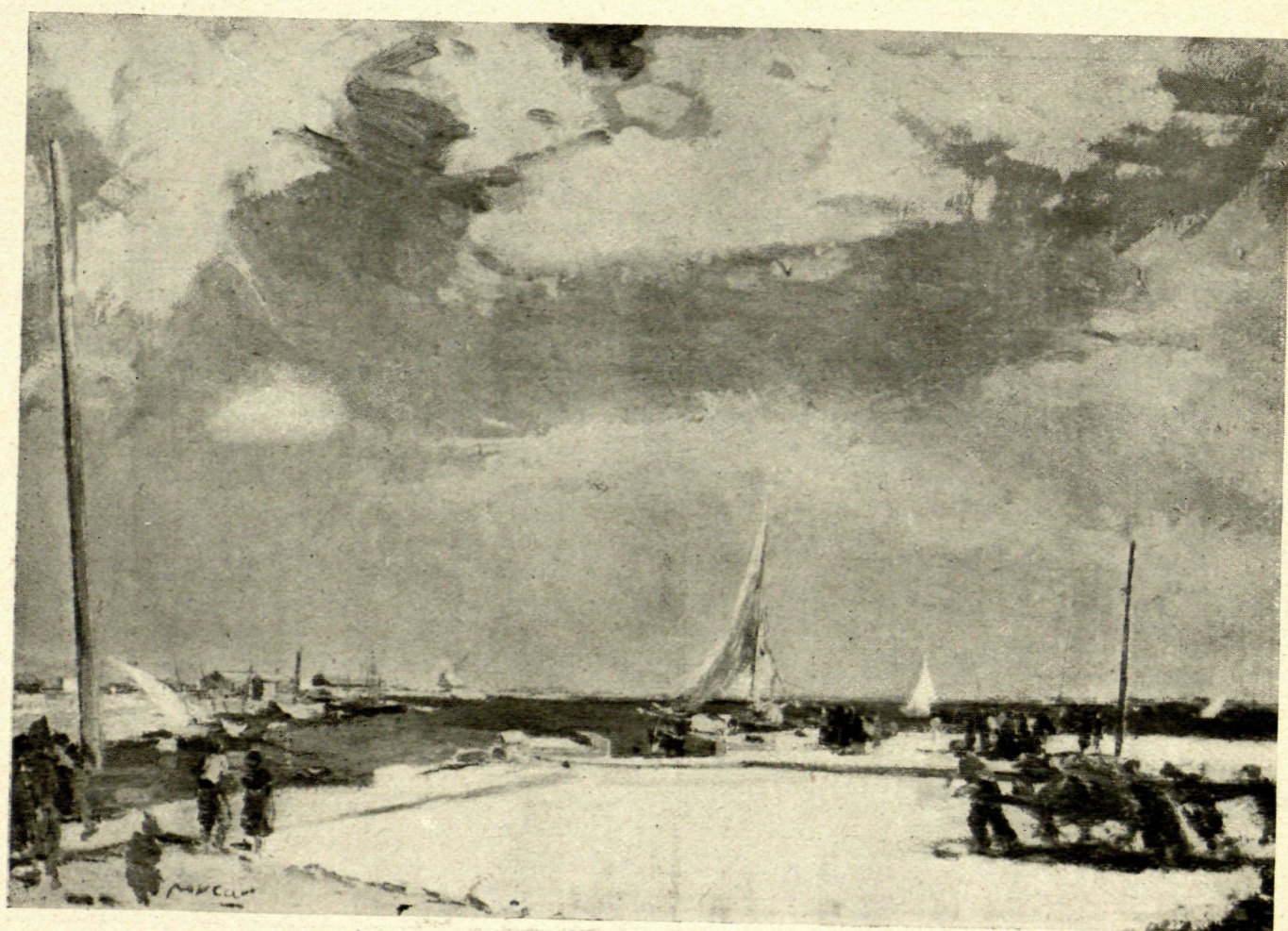
PORCAR: *Tamarindos*. 1943. (Colección Rivière.)



PORCAR: *Bellezas*. 1943. (Colección Rivière.)



PORCAR: *La Pinella*. 1943.



PORCAR: *Portuaria*. 1943. (Colección T. Roses.)

de Porcar tiene la noble simpatía de su castidad: he aquí una virtud peculiarísima del arte barroco español.

Ya hemos dicho cuán manifiesto es en Porcar otro síntoma barroco: el perenne afán de "rebasar los límites", como hace cuando mete en su cuadro un paisaje *que no cabe en él*. Basta examinar atentamente alguno de este tipo — *Bellezas, Ancora, Tamarindos*, etc.—, y en seguida se observa que la dilatada amplitud del horizonte encerrada en el marco no corresponde a la que el pintor pudo abarcar a través del mismo marco, como ventana, de una sola mirada, sino que es mucho mayor. Para poder ver desde aquel punto de vista la misma extensión de horizonte encuadrada en el lienzo tuvo que desviar los ojos, esto es, repetir las miradas dentro de cierto sector panorámico: el que proyecta acotar en su cuadro.

Por este esfuerzo de amplificar la visión con gigantesca abertura angular consigue el efecto de grandiosidad que nos sorprende en paisajes de tema trivial, al parecer. Pero ello plantea arduos problemas de perspectiva, que sólo con un sólido conocimiento pueden resolverse, como el de las líneas de fuga de las verticales, que si se captan del natural, en la visión panorámica, en planos de cuadro distintos y no paralelos, para llevarlas al cuadro único que se pinta, requieren una delicadísima estimación de la distorsión de sus imágenes, so pena de falsear su apariencia real. Otra dificultad técnica se la plantea a nuestro autor su preferencia por los horizontes bajos, que dan al campo de la visión, en su estrecha faja representativa, una gran profundidad de lejanía; en consecuencia, aparecen los objetos de los distintos términos casi al mismo nivel sobre el plano de tierra, y sobre el del cuadro, en proyecciones superpuestas y presentando singulares escorzos. De la selección cuidadosa entre las imágenes así acumuladas sale el paisaje esencial.

Tales son, a mi entender, las sustanciales directrices de este pintor que se permite crear esos paisajes abiertos y luminosos, magnificados por amplios cielos que se remontan entre nubes con ambición de cúpula infinita; de este pintor de inteligencia clásica y corazón barroco, que comprueba experimentalmente el esencialismo de su paisaje pintando sobre un vidrio superpuesto al lienzo las imágenes que le ofrecen duda de si son o no precisas para el cuadro, y compara el efecto de aquella composición con las imágenes postizas, y luego sin ellas, para elegir la solución más acorde con su estética.

Acto de contrición.

Perdone el lector que un simple aficionado como yo—tan inseguro del acierto de mis gustos como convencido de la endebles de mis juicios—se haya atrevido a intentar "descubrir" en las páginas de ARTE ESPAÑOL las interesantes características de un pintor contemporáneo nuestro, cuyo arte, si bien desconocido en la mayor parte de España, se ha mostrado al público aquí y allá (Madrid, Valencia, etcétera) en imitaciones vergonzantes de mano de quienes explotan la nota de novedad a costa de la originalidad ajena.

Aunque tales versiones paisajísticas remedan pobremente las auténticas que les sirven de guía—¡bienaventurados los imitadores, porque de ellos serán los defectos del maestro!—, no ha sido mi propósito en el presente estudio reivindicar para nuestro pintor el privilegio de su orientación artística. Aunque alejado de las Exposi-

ciones Nacionales (concurrió, por excepción, a la convocada, y luego abortada, en 1936, aspirando a la primera medalla con dos paisajes, cuyos cuadros se extravíaron en el torbellino revolucionario, y sólo uno de ellos pudo recuperarse al fin de la guerra), Porcar tiene bien registrada desde hace tiempo la primacía de su visión estética en los comentarios críticos de la prensa de Barcelona y de París. Sólo he pretendido—mirándolo a través de sus actividades—presentar al hombre, por la sugestiva atracción de su personalidad (no diré si superior o inferior a su obra, pero sí bien representativa de la inquietud de sus multiformes manifestaciones), pues me confieso lego para enjuiciar la valía y trascendencia de su arte, si las tiene; sobre ello podrán dictaminar algún día las plumas autorizadas de la crítica madrileña.

Miscelánea de pintura sexcentista

Por JUAN ANTONIO GAYA NUÑO

LA pintura española sexcentista, ese rico filón que no dejará por mucho tiempo de plantear problemas sugestivos, necesita de un estudio tenazmente metódico. Estamos seguros de que muchos de esos problemas se irán resolviendo merced a las facilidades suministradas por la magnífica campaña fotográfica que el Instituto Amatller de Arte Hispánico realiza en los más recónditos escondrijos de iglesias y conventos madrileños. Ahora, bien que no seamos los llamados a semejante tarea, para la que Tormo, Lafuente y Sánchez Cantón tienen acreditada harta maestría, como pequeña muestra de los hallazgos que exigen publicación inmediata vayan algunos temas curiosos.

I.—Los más curiosos retratos de Carlos II y del segundo Juan de Austria.

Don Elías Tormo, que, aun conociendo bien la clausura de las Descalzas Reales, siempre ha tenido que realizar sus visitas apresurado y fragmentando la atención en tantas cosas peregrinas y bellas como encierra lo vedado de la Descalcez, no publicó ni mencionó en ninguno de sus estudios referentes, iconográficamente, a la fundación de D.^a Juana de Austria, un trozo extraordinariamente interesante de la Capilla del Milagro, y eso que resulta bien visible. En el muro del Evangelio, sobre la pintura de la Anunciación y frente a la ventana que da luz desde la calle del Postigo de San Martín, una fingida tribunilla culminada por la corona real contiene dos personajes. Se representan muy concisamente cromados en negro y ligeros toques blanquecinos, queriéndose dar la sensación de que las figuras quedaban en la penumbra y que el reflejo de la mentida vidriera estorbaba su vero perfil. Ocurrencia genial que encierra mucha lógica de realidad perspectiva, nada extraña en quien había desarrollado tanto lujo de arquitecturas figuradas en la decoración de la capilla: Francisco Ricci, seguramente, con la intervención más o menos clara de Ximénez Donoso, actuando ambos en el ambiente barroco que tan fecundo fuera para el arte madrileño. La decoración de la Capilla del Milagro, tan profusa en perspectivas que la hacen parecer mucho mayor, trataba, incluso, de dar sensación de tribunas.

¿Y quiénes son las figuras aludidas? Ninguna duda cabe: el personaje de la izquierda, con su ancha cara, su bigote y su cruz de Malta, es el bastardo y dictador D. José Juan de Austria, fundador de la Capilla del Milagro en 1678. Don Juan queda un poco tras otro busto que, por llevar sobre hombros y pecho el collar del Toisón, no puede pertenecer sino a su hermano de padre, el desmedrado Carlos II, a la sazón de edad de diecisiete años. Ricci y sus ayudantes tenían un modelo en

el propio convento para semejante representación real: el panel de la gran escalera en que un anónimo artista efigió a Felipe IV con la Reina María Ana y los Infantes Margarita y Felipe Próspero; pero como el espacio de la Capilla del Milagro era angosto, había de dedicarse mucho menor espacio a la tribunilla de Rey y bastardo. Entonces se ideó hacerla en lo alto, en un curiosísimo contraluz y como abuela de toda la pintura impresionista. Tales son los más curiosos retratos de Carlos II y del Prior de Consuegra, efigiados bajo la gloria de la pequeña cúpula de la capillita.

II.—Un supuesto Van Dyck que se guardaba en la sacristía del Escorial.

Cuando Claudio Coello pintó para la sacristía del Monasterio de San Lorenzo el cuadro *La Sagrada Forma*, canto de cisne de la vital escuela madrileña, fingió el fondo de su maravilloso lienzo, no tratando de reproducir como en un espejo el fondo de la estancia, ya que entonces los cuadros que finge hubieran quedado invertidos, sino prolongándola, pero conservando las dos pinturas que existían en el testero auténtico. Sabemos bien cuáles son, porque, afortunadamente, coincide el testimonio gráfico de Coello con los escritos del Padre Santos, primero, y del Padre Ximénez, más tarde. Uno de los cuadros era "... otra de mano del Bordonón: Nuestra Señora sentada en vn Sitial con el Niño en pie sobre las rodillas, á su mano derecha, San Antonio de Padua, y a la otra, San Roque; figuras medianas, y de muy buena execución y gusto todo ello" (1). Tal es la descripción de Santos, y con parecidas palabras enjuicia el cuadro el Padre Ximénez (2). Ninguna duda hay respecto de esta pintura: es el asunto dicho, pintado por el Giorgione, y se guarda actualmente en el Museo del Prado con el número 288 (3).

El otro lienzo "fotografiado" por Coello se presta a más cavilaciones. Véase la descripción del P. Santos: "Sobre la puerta principal por donde entramos ay un Lienço grande de la Historia de la Muger Adultera, de mano de Vandic, Flamenco de Nación, obra muy estimable. Las figuras algo mayores que el natural. La de Christo Señor nuestro de agradable aspecto y majestuoso. La muger en su presencia, atadas las manos se representa propísimamente, como afrentada, baxos los ojos, que parece se le caen de verguença del delito que la acusan. Los acusadores Fariseos muestran estar ponderando su fealdad, con rara significación. No se ve en esta Historia cosa, que no esté naturalísimamente executada. Los coloridos y ropas muy excelentes, semejantes a los del Ticiano que fué el que les dió más gracia y a quien imitó este autor" (4). Casi con idénticas palabras se expresa el P. Andrés Ximénez, cuyo libro sabido es que no hace sino seguir fielmente al anterior cronista, por lo cual remacha que el cuadro es "de mano de Vandik" (5). Ahora bien; así como la giorgionesca "sacra conversazione" fué a parar al Prado, el *Consuelo de la mujer adúltera por Cristo* ha tenido peor suerte, y se conserva en el Hospital de la Venerable Orden Tercera, de Madrid, en estado verdaderamente lastimoso. Como puede

(1) Santos, Francisco de los: *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial, unica maravilla del mundo...* Madrid, Imprenta Real, 1657, fol. 46 v.

(2) Ximénez, Andrés: *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial: su magnífico templo, panteón y palacio*. Madrid. Imprenta de Antonio Marín, 1764, pág. 305.

(3) Sánchez Cantón: *Catálogo del Museo del Prado*. Madrid, 1945, pág. 226.

(4) Santos, fol. citado.

(5) Ximénez, pág. 309.

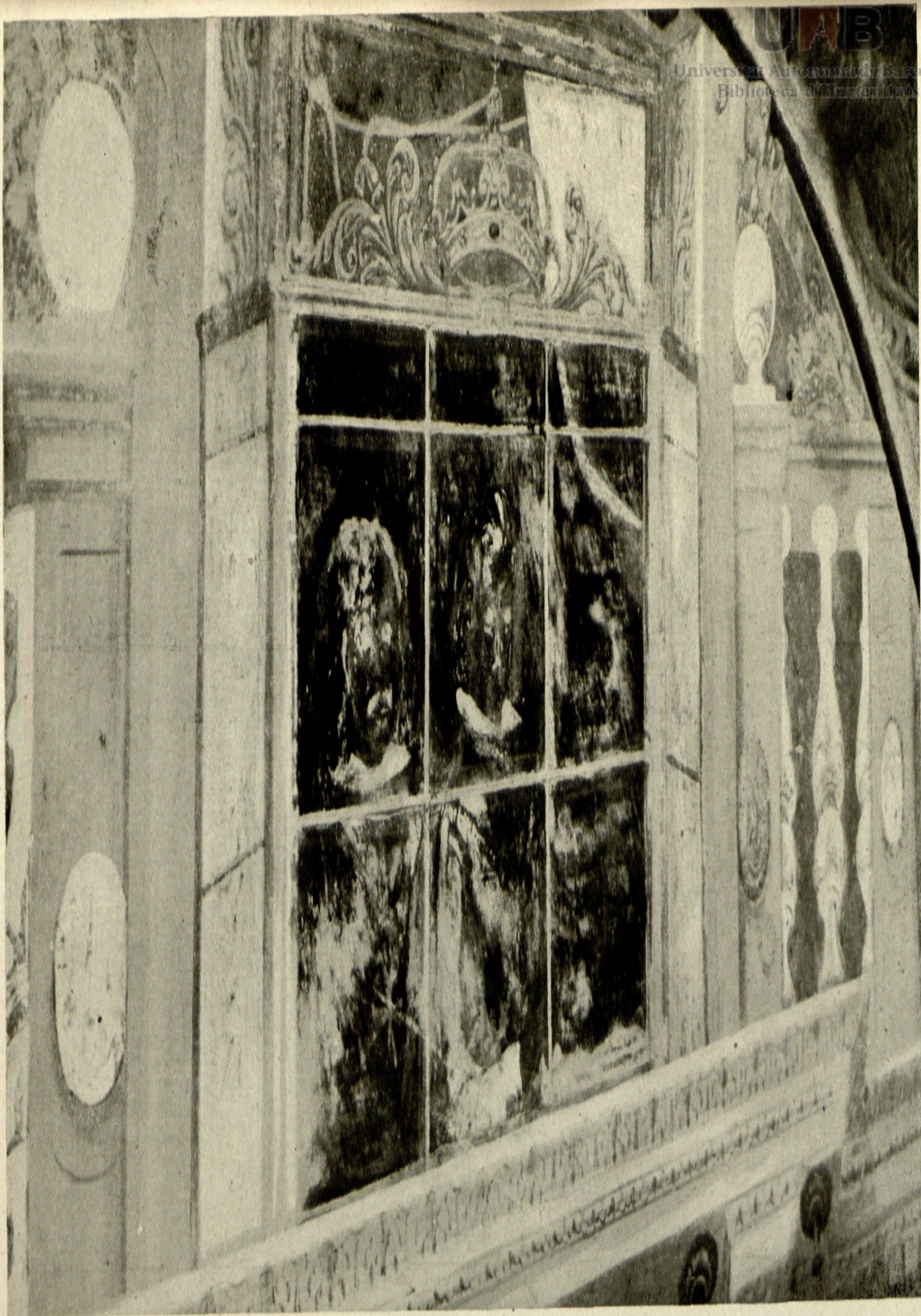


Fig. 1.—Madrid. Las Descalzas Reales. Pintura mural en la capilla del Milagro.



Fig. 2.—Detalle del fondo de "La Sagrada Forma", de Claudio Coello, en que puede advertirse la colocación del cuadro de Giorgione y de "La mujer adúltera".



Fig. 3.—Madrid, Hospital de la V. O. T. "La mujer adúltera".

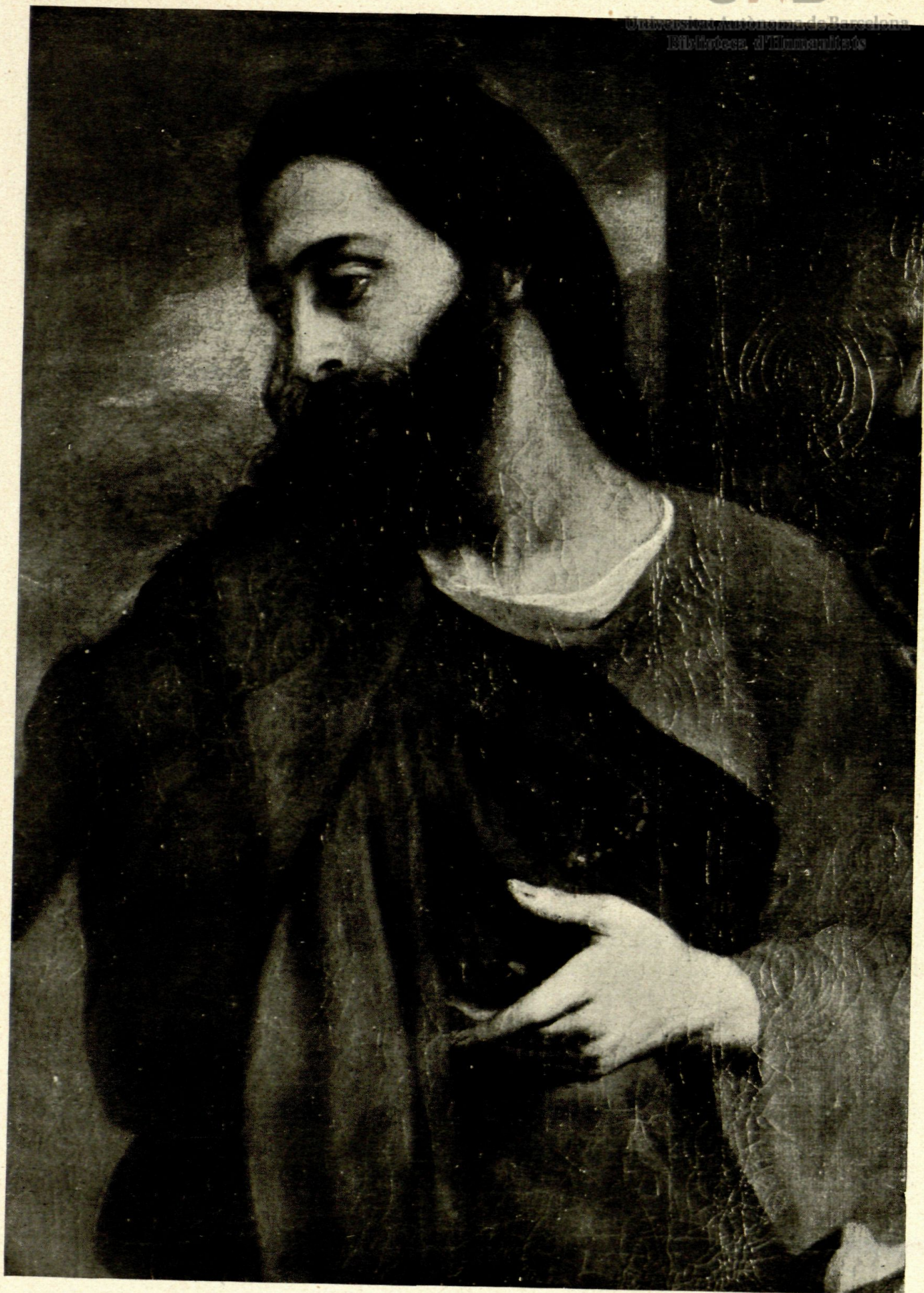


Fig. 4.—Madrid. Hospital de la V. O. T. "La mujer adúltera" (pormenor).



Fig. 5.—Madrid. Hospital de la V. O. T. "La mujer adúltera" (pormenor).

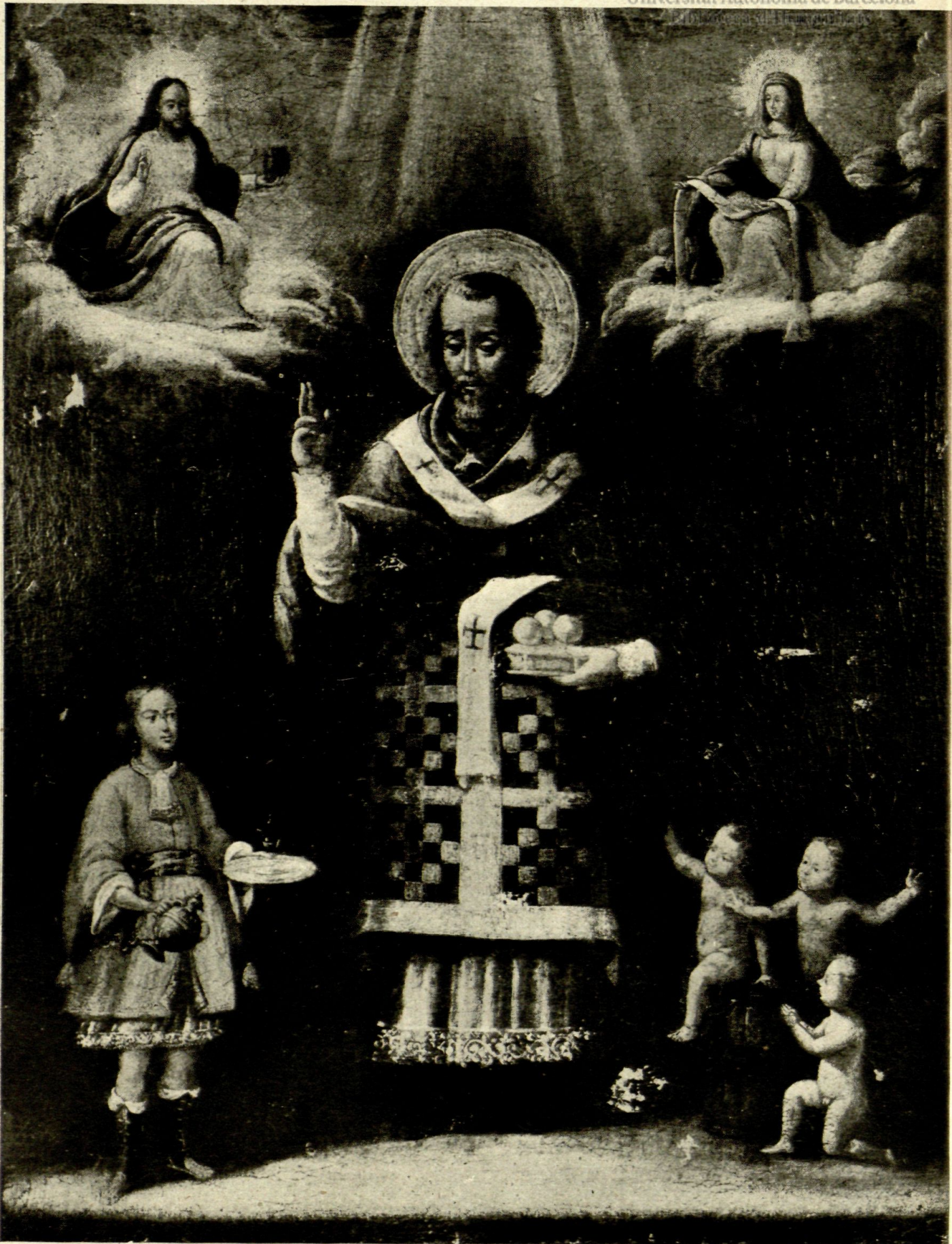


Fig. 6.—ZURBARÁN?: *San Nicolás de Bari*.

comprobarse por la reproducción que acompaña a estas páginas, las arrugas y desgarrones del hermosísimo cuadro lo hacen acreedor a una restauración. No haría mal papel en el Prado este lienzo madrileño que mereció ser reproducido por Claudio Coello, lo cual es fácilmente computable.

Tormo, que habla del lienzo en cuestión en su guía de las viejas iglesias madrileñas (1), lo atribuyó, con dudas, a Cabezalero, acaso sugestionado por la existencia en la capilla de la Orden Tercera de otros lienzos del propio autor. Pero el patente vandycquismo que hizo confundirse a los historiadores del Escorial, entreverado, ciertamente, de venecianismo y con detalles tan estupendos como la vigorosa cabeza del Cristo, de la buena y neta escuela madrileña, no hace imposible atribuir el cuadro a Francisco Ricci. Esta obra es una de tantas en que lo flamenco de Van Dyck y el poso veneciano que dejara Ticiano en nuestra pintura aparecen bien digeridos, como en *El Calvario*, del Ayuntamiento de Madrid; y todo ello es sustancia de la robustísima pintura madrileña de Ricci y Cabezalero. El lienzo, para el que no parece haber motivo de suponer un Van Dyck original copiado por un pintor hispano, es, repitámoslo, de escuela madrileña, pese a que complique la cuestión la precisa aseveración de autor suministrada por el P. Santos.

No podría afinarse más si no fuera por la reproducción en *La Sagrada Forma*, que trae otras poderosas razones, las cronológicas: si Cabezalero nació en 1633, no es poco dudoso que a sus veinticuatro años (en 1657 se describe el lienzo) una de sus producciones juveniles pudiera tenerse ya como de Van Dyck y guardarse en la sacristía del Escorial, olvidado el auténtico autor. En cambio, Francisco Ricci contaba cuarenta y nueve años en el 1657, en que escribe el P. Santos; desde un año antes era pintor de Carlos II, y, por último, mantenía lazos de amistad con Claudio Coello. Asunto es éste de la atribución en que no insistiremos, limitándonos a puntualizar un dato para el mejor conocimiento de la sacristía escurialense. Cómo y por qué razones llegó a Madrid el lienzo de la mujer adúltera, es cosa ignorada; por lo demás, nunca podía extrañar su presencia en la Enfermería Tercera, acompañado de Carreños y Peredas. La última noticia del lienzo escurialense data de la guerra de la Independencia, cuando el Rey José lo regaló al General Sebastiani (2); ignoro si fué devuelto y es el que motiva el presente comentario.

III.—¿El primer Zurbarán?

Durante la campaña fotográfica de las iglesias madrileñas hubimos conocimiento de que al párroco de una de ellas acababa de serle regalado un cuadro de Zurbarán, firmado. Picó la curiosidad, vimos el lienzo, y la primera impresión fué bien desilusoria, al enfrentarnos con un chico lienzo de rico colorido, pero deficiente de dibujo y con el pésimo síntoma de que la firma "Zurbarán", en el ángulo inferior izquierdo, se leyese a la más simple inspección. Pero, rumiando el cuadrito, quedó la certeza de que poseía un brío y reciedumbre nada comunes, una garra de león no formado, una promesa.

El lienzo representa a San Nicolás de Bari, revestido de casulla griega; el rostro,

(1) Tormo: *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid, 1927, t. I, pág. 76.

(2) Madrazo: *Historia del Museo del Prado*. Madrid, 1945, pág. 243.

duro y enérgico; las vestes, muy decoradas. A la izquierda, un mancebico; a la derecha, angelitos, y en lo alto, apariciones de Jesús y la Virgen. Apariciones que son muy zurbaranescas, sentadas y abocetadas, como son de fácil recordación en algún otro cuadro del extremeño, así como los ángeles son niños feos y sin sublimar, semejantes a los de la joven Inmaculada que fué de la colección López Cepero. Las tan incorrectas manos, la pobre composición y los fallos de dibujo parecen imposibilitar la atribución a tan gran maestro de la pintura española. En cambio, la firma es verosímilmente coetánea del cuadro, cuyo cuarteado comparte, y las figuras son bravas y pujantes de colorido. ¿Pudiera ser ésta una de las primeras obras de tanteo escolar de Francisco Zurbarán? Porque falsificación actual no parece, y en cualquier tiempo hubiera sido empresa más provechosa contrahacer como del formidable extremeño un lienzo de mayor empeño y belleza. Hagamos aquí punto en la interrogación.

El Beato Juan de Ribera y no el Beato Juan de Villegas

(Nota sobre una tabla de Morales en el Museo del Prado.)

Por A. RODRIGUEZ MOÑINO

EN el libro de Sánchez Cantón y Allende-Salazar, *Retratos del Museo del Prado* (1), al cual hay que acudir tantas veces cuantas quiera encontrarse un guía seguro para la complicada iconografía de nuestra gran pinacoteca, hallamos la rectificación de un error tradicional en los *Catálogos* del Museo, sobre el cual queremos hoy volver con el intento de precisar ciertas particularidades.

Trátase de una tabla (fig. 1) regalada por D.^a María Enríquez de Valdés, considerándola como retrato del Beato Juan de Villegas. Consignado así en algunos de los *Catálogos* redactados por Madrazo, y figurando en otros como retrato de San Ignacio de Loyola, dictaminaron los competentes investigadores aludidos que "no puede continuar tal identificación", alegando razones certeras y convincentes para el lector desapasionado de ellas (2).

Llamaron asimismo la atención sobre la circunstancia de que "este supuesto San Ignacio está retratado por el mismo Morales en el hermoso tríptico que se admira en el Museo Arqueológico, en las salas de los Condes de Valencia de Don Juan, como donante, con hábitos blancos y muceta negra, que jamás vistieron los religiosos de la Compañía de Jesús.

Desechada la idea de que sea el célebre fundador, creemos debe volverse a la primera atribución, la señalada por la dama que legó el cuadro al Museo, quien lo creía retrato del venerable Juan de Villegas, que, según investigaciones de Moreno Villa en el archivo de la Casa de Oñate, tenía relaciones de parentesco con esta familia, a la que aún pertenece el tríptico del Museo Arqueológico".

Tornó, pues, el *Catálogo* del Prado a rotular el retrato con el nombre de este Venerable, y así está la cuestión en la actualidad, aceptándose tácitamente por todos como resuelta.

Pero acaso sea conveniente volver a plantear el problema a la luz de nuevos testimonios iconográficos. Es verdaderamente extraño que hasta ahora no se haya reparado en la absoluta semejanza que presenta el magnífico retrato del Prado con el rostro que figura en una soberbia tabla del Colegio del Patriarca, en Valencia.

Es un cuadro de Luis de Morales, que representa (fig. 2) el juicio del alma de un Obispo difunto. Sobre la tierra, el cadáver del Prelado, con todos sus atributos episcopales: arriba, Jesucristo y el Padre Eterno dirimen la contienda entablada entre un demonio acusador y el ángel de la guarda.

(1) J. Allende-Salazar y F. J. Sánchez Cantón: *Retratos del Museo del Prado*. Madrid, 1919.

(2) Páginas 78-80.

Una ampliación del rostro del Obispo (fig. 3) nos permite establecer la total identidad de rasgos faciales y craneanos con el supuesto Juan de Villegas. Creemos que las fotografías que acompañan a estas líneas no dejan lugar a dudas sobre el particular.

Muchos años hace ya que D. Elías Tormo (1) dijo de este cuadro: "De antes de 1568 habrá de ser el notabilísimo tríptico (*sic*) del Patriarca, en Valencia, pues el Beato Juan de Ribera, ante el tribunal de Dios, aparece en él (proféticamente difunto) todavía joven, todavía Obispo, y dejó de serlo para tener la metropolitana de Valencia en dicho año, en que también alcanzó el Patriarcado de Antioquía."

Probada la identidad de las figuras, manda la ley de buena razón concluir la identidad de nombres; nos atrevemos, pues, a proponer que, de ahora en adelante, se restituya el de *Juan de Ribera* a la hermosa tabla del Prado, uno de los mejores retratos españoles.

Ahora bien; ¿puede fecharse la tabla? Creemos que con bastante aproximación. El Obispo Ribera hizo su entrada en Badajoz después de agosto de 1562, y permaneció allí hasta mediados de 1568. Entre esos dos años (o en alguno de ellos) debió de ser pintado. Conjeturamos—con todas las reservas obligadas—que el retrato del Prado se hizo cuando todavía estaba en Badajoz el Obispo, acaso a fines de su residencia, tal vez con el propósito de que sirviera de modelo a la composición discurrida por el artista, que hoy admiramos en Valencia.

El sencillísimo atuendo del Prelado—desprovisto de hábitos episcopales—no se opone en modo alguno a la identificación, sino que confirma lo escrito por sus biógrafos con respecto a la modestia de su traje: "el tratamiento de su persona fué como el de un particular eclesiástico, y nunca vistió seda" (2).

He aquí, pues, tres retratos de una misma persona pintados por Luis de Morales:

a) *Museo del Prado*. Acaso el más antiguo de todos, tal vez obtenido directamente por el artista como modelo para los otros. Fechable: 1562-1568.

b) *Tríptico de la Casa de Oñate*, luego en Valencia de Don Juan, Museo Arqueológico (depósito), y finalmente en Nueva York. Pintado probablemente en Badajoz. Fechable: 1562-1568.

c) *Tabla del Colegio del Corpus Christi (Valencia)*. Fechable: 1568, o muy poco después.

Desconocemos la iconografía del Beato Juan de Villegas. No hemos podido tampoco leer ninguna biografía de dicho Beato. ¿No podrá tratarse de una confusión de la donadora al Prado?

Por lo pronto, las notas que trazamos acaso inclinen el ánimo de los historiadores de nuestra pintura (Sánchez Cantón, Lafuente, Tormo, Angulo...) para aceptar el enunciado de este artículo: *Juan de Ribera y no Juan de Villegas* (3).

(1) "El divino Morales", artículo en la revista *Museum*, 1917, pág. 232.

(2) Juan Solano de Figueroa: *Historia eclesiástica de la ciudad y Obispado de Badajoz* (manuscrito del siglo XVII). Badajoz, 1931-1935, tomo V, pág. 336.

(3) Escrita la presente nota hace años (y comunicada con otras personas, entre ellas el Apoderado del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico en Badajoz, D. Jesús Cánovas, Corresponsiente de la Academia de la Historia, y con el Director de la Institución de Servicios Culturales de la Diputación de Badajoz, D. Esteban Rodríguez Amaya), nos hemos visto sorprendidos con un precioso artículo, muy documentado, de los señores Robres y Castells en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (enero-febrero 1945), en el cual, por caminos totalmente distintos y sin conocimiento previo alguno de nuestras notas, llegan a la misma conclusión. Justo es reconocerlo así. Como estas páginas refuerzan su posición, no hemos querido condenarlas al olvido. En el próximo número de ARTE ESPAÑOL nos ocuparemos de nuevo de Luis de Morales, ofreciendo algunos documentos inéditos sobre sus actividades pictóricas en Badajoz y fuera de esta ciudad.

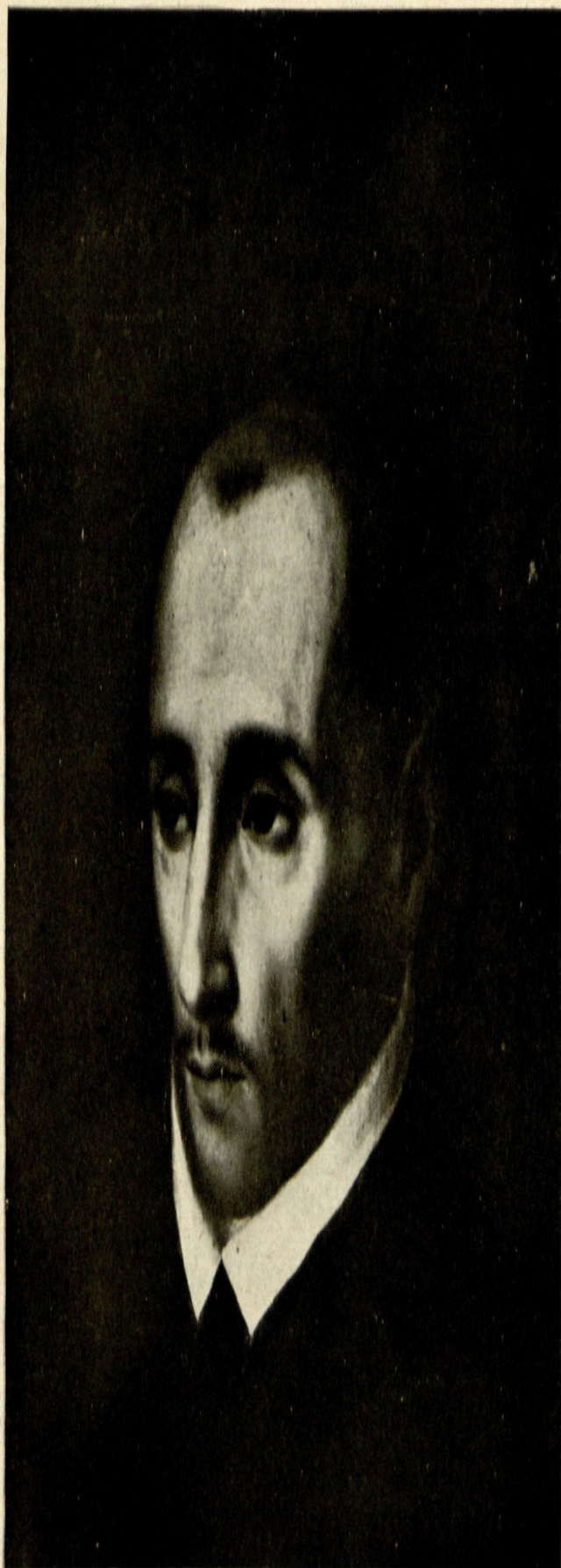


Fig. 1.—LUIS DE MORALES: *El "Beato Juan de Villegas"*, según el Catálogo del Museo del Prado.

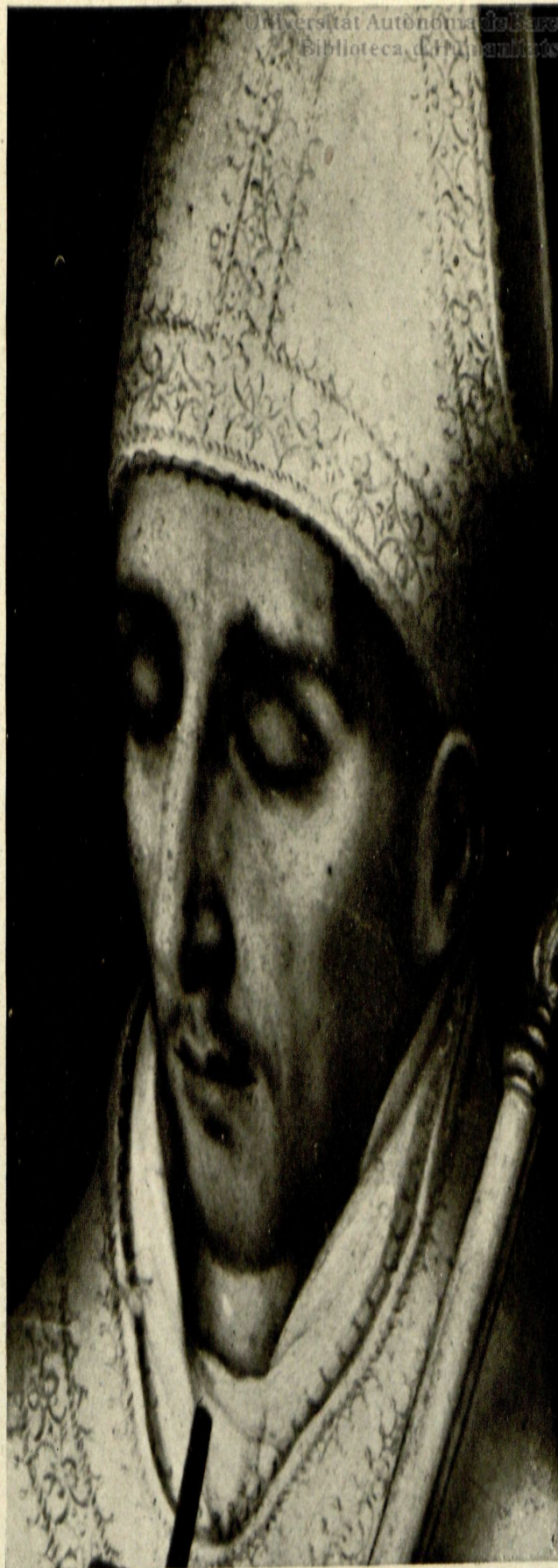


Fig. 2.—*El Beato Juan de Ribera*. Detalle de la figura 3.



Fig. 3.—LUIS DE MORALES: *Juicio profético del alma del Arzobispo D. Juan de Ribera.*
(Colegio del Corpus Christi, Valencia.)

Bibliografía

Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio. Catálogo de Dibujos. I. *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio del Escorial.* Estudio preliminar por Matilde López Serrano. Madrid, 1944.

El tesoro histórico que España conserva en las dependencias del antiguo Patrimonio Real es tan grande como mal conocido. Un conjunto extraordinario de documentación, una biblioteca de capital importancia y unas colecciones artísticas de primera importancia constituyen un conjunto como difícilmente podría encontrarse reunido en ninguna institución de los países del mundo más ricos en historia y en arte. Desgraciadamente, este acervo incomparable es poco o nada conocido. Ciertamente que la Biblioteca de Palacio tiene comenzada desde hace muchos años una importante serie de catálogos y publicaciones, algunos debidos a la pluma de sabios investigadores de mundial renombre, como el propio D. Ramón Menéndez Pidal. Pero los fondos de importancia artística estaban, en la propia Biblioteca, menos atendidos y, desde luego, nada divulgados. La publicación de este primer volumen de un catálogo de dibujos demuestra que el Patrimonio trata de reparar esta omisión. Se anuncia en él la decisión de poner en marcha un plan de publicaciones del que este libro es parte. La colección de dibujos de la Biblioteca de Palacio será, pues, editada en esta serie en reproducciones fototípicas estampadas sobre papel de hilo y acompañadas de sus oportunos catálogos. Matilde López Serrano explica en el estudio preliminar de este primer tomo los motivos que han aconsejado comenzar esta publicación por los dibujos arquitectónicos y, dentro de esta serie, por los de Juan de Herrera y sus sucesores para la gran fábrica filipina de El Escorial. Conocida es la afición de Felipe II a la arquitectura y su intervención constante en los proyectos para el Monasterio, así como su celo en la conservación de las trazas arquitectónicas para los edificios reales, que conservaba cuidadosamente en una estancia del viejo alcázar de la que nos han hablado los antiguos escritores. Estos dibujos desaparecieron, sin duda, en su mayor parte

con el desdichado incendio del Alcázar en 1734. Algo debió de salvarse; pero parece ser que fué sustraído y andaba, por los años de 1765, en manos particulares. Perdido todo rastro de tales diseños, aparece un lote de ellos en 1912, fecha en que, mediando D. Manuel Gómez Moreno, quien descubrió su existencia y pudo apreciar la importancia de semejante conjunto, fueron adquiridos por D. Alfonso XIII. Así reingresó en las colecciones reales un grupo de los dibujos perdidos en el siglo XVIII. No es todo el lote indicado el que ahora publica el Patrimonio Nacional, sino solamente aquellos diseños que se refieren al Monasterio de El Escorial, lo que da unidad notable a este fascículo, de sumo interés para los que se interesen por nuestra arquitectura y por la historia del Monasterio filipino.

La publicación ofrece, en 53 láminas en fototipia sobre magnífico papel de hilo, 51 dibujos arquitectónicos reproducidos a tamaño folio y dos láminas de autógrafos. Comprende este lote dibujos muy varios: plantas, cortes alzados y planos de detalle en estudio de soluciones concretas, que dan a estos diseños un interés directo de dibujos de obra y de estudio en los que podemos acercarnos a la intimidad del taller herreriano y conocer la gestación de algunas de sus ideas y los tanteos que sobre el papel realizaba para darles forma. El estudio de los grandes pilares de la cúpula, el del nártex, el que Herrera realizó para resolver el problema de la posibilidad de que el Rey pudiese ver desde su cuarto el oficio religioso en el altar mayor de la iglesia escurialense, o los de las torres, son interesantísimos y junto a ellos habría que citar los detalles de cornisamentos y balaustres, los de cubiertas y chapiteles del edificio, los modelos de solería, o los planos y alzados para las casas de oficios. Sobre todo su interés intrínseco, estos planos son inestimables desde el punto de vista histórico o documental. En un número anterior de esta revista hemos aludido a la disparatada tesis que corre por ahí en una publicación de aficionado a la historia, en la que se supone que Herrera no tiene que ver con el estilo de arquitectura que representa el Monasterio de El Escorial; se tiende, pues, a rebajar y

disminuir la participación del gran arquitecto montañés, una de las indiscutibles glorias del arte español, en la fábrica filipina. La desgraciada argumentación del progenitor de tal ideica quedaría derrumbada, si no hubiera ya nacido sin vida de puro absurda, con la publicación de estos planos. De sus 51 láminas de diseños, 33 reproducen dibujos de Herrera, pues aunque algunos puedan estar delineados en el estudio del maestro, revelan por detalles concretos—anotaciones autógrafas, cotas, etc.—su intervención personal. Todavía diremos que de estos dibujos muchos llevan su firma, cotas de su mano y algunas anotaciones que indican su presencia y cuidado en la obra en inequívocos momentos en que se planeaban aquellos elementos más definitorios del monumento y más característicos de ese estilo "llamado herreriano", según la malévola insinuación a que aludimos, es decir, cuando se planeaban la iglesia y las torres, y los claustros y las casas de oficios, y el palacio y las cubiertas; en todo ello vemos la mano, la intervención y la dirección de Herrera mostrada de modo tan auténtico que creo que haría falta mucha ceguera para intentar tan sólo disminuir un ápice o menguar lo más mínimo lo que a la mente y a las

trazas de Herrera debe el Monasterio amado de Felipe II. Junto a las de Herrera tienen, en la publicación que comentamos, interés grande otras trazas de Francisco de Mora y Juan Gómez de Mora, algunas firmadas, así como un diseño viejo de la sala capitular, en el que se indica la distribución de los cuadros en la misma, según la instalación que Velázquez hizo en 1656 y en la que los títulos y autores de los cuadros parecen, con gran probabilidad, ser anotaciones de mano del gran pintor de Felipe IV; la lámina final de la publicación reproduce, por último, un autógrafo de Velázquez, conservado en el Archivo de Palacio, de curioso cotejo con las tales anotaciones.

Las sumarias indicaciones que anteceden son suficientes para dar a entender la importancia de la publicación emprendida por la Biblioteca palatina y el interés especial de este inestimable fascículo de dibujos escurialenses, que habrá de ser obligatoriamente estudiado y citado, de ahora en adelante, por cuantos trabajen seriamente sobre arquitectura española. Del libro se ha hecho una edición limitada a 500 ejemplares numerados, circunstancia que avalora todavía, desde el punto de vista bibliográfico, tan notable publicación.

E. LAFUENTE FERRARI.

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

(FUNDADA EN 1909)

PRESIDENTE HONORARIO: SEÑOR DUQUE DE ALBA

JUNTA DIRECTIVA

Presidente: *Conde de Casal.* → **Vicepresidente:** *Marqués de Valdeiglesias.* → **Tesoro-**
ro: *Marqués de Aledo.* → **Secretario:** *Conde de Polentinos.* → **Bibliotecario:** *D. Gelasio*
Oña Iribarren. → **Vocales:** *D. Miguel de Asúa.* — *Conde de Peña Ramiro.* — *D. Fran-*
cisco Hueso Rolland. — *Conde de Fontanar.* — *D. José Ferrandis Torres.* — *D. Julio*
Cavestany, *Marqués de Moret.* — *Duque de Sanlúcar la Mayor.* — *Marqués del Saltillo.* —
Marqués de Lozoya. — *D. Enrique Lafuente Ferrari.* — *D. Francisco Javier Sánchez Cantón.* —
D. Alfonso García Valdecasas.

PUBLICACIONES DE LA SOCIEDAD

Catálogo de la Exposición de Arte Prehistórico Español, con 78 páginas de texto y 26 ilustraciones aparte.

Catálogo de la Exposición de Dibujos originales, con 146 páginas de texto y 77 dibujos.

Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil Española, con 163 páginas y 42 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Códices Miniados Españoles, con 270 páginas de texto y 82 ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Retratos de Niños en España, con 97 páginas de texto y 50 ilustraciones en negro y color.

Catálogo de la Exposición del Antiguo Madrid, con 36 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto. (Agotado.)

Catálogo de la Exposición de Arte Franciscano, con 156 páginas de texto, 61 ilustraciones fuera de texto y 7 estudios.

El Palacete de la Moncloa, con 30 páginas de texto y más de 60 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición «Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias», con 104 páginas de texto y más de 100 ilustraciones fuera de texto.

Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas, con 228 páginas y 63 grandes ilustraciones en bistro y colores.

Catálogo de la Exposición de Encuadernaciones Antiguas Españolas, con 249 páginas de texto y multitud de ilustraciones.

Catálogo de la Exposición de Pinturas de «Floreros y Bodegones», con 192 páginas de texto, 88 láminas en negro, 8 en color y 27 intercaladas, y 70 facsímiles de firmas de pintores. (Agotado.)

165 firmas de pintores tomadas de cuadros de flores y bodegones. 116 págs. con 33 láminas de autógrafos.

CATÁLOGOS AGOTADOS QUE HAN DE IMPRIMIRSE SUCEATIVAMENTE

ANTIGUA CERÁMICA ESPAÑOLA.

MOBILIARIO ESPAÑOL DE LOS SIGLOS XV, XVI Y PRIMERA MITAD DEL XVII.

MINIATURAS DE RETRATOS.

TEJIDOS ESPAÑOLES ANTIGUOS.

RETRATOS DE MUJERES ESPAÑOLAS ANTERIORES A 1850.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE PINTURAS ESPAÑOLAS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE LENCERÍAS Y ENCAJES ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DE HIERROS ANTIGUOS ESPAÑOLES.

CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN DEL ARABICO EN ESPAÑA.

