

Una obra inédita de Juan Bautista Porcar: El pintor castellonense más relevante del siglo XX

Aurora Antolínez Bruned *

A través de la figura de Porcar se hace un recorrido por su obra, estudiándola estilísticamente para encajar este lienzo inédito, salido a la luz gracias a una campaña de trabajo de la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, aportando para ello datos históricos de su trayectoria, especialmente en los años posteriores a su ejecución, en 1933.

En este artículo se ha pretendido, por tanto, marcar la importancia del bien cultural, que ha resultado tener un elevado valor en el mercado del arte, contribuyendo al posible estudio de la obra completa del pintor por parte de especialistas en la materia.

Palabras clave: Pintura, restauración, documentación.

*AN UNKNOWN WORK FROM JUAN BAUTISTA PORCAR: THE MOST
OUTSTANDING CASTILIAN PAINTER OF THE TWENTIETH CENTURY*

Through Porcar figure's, a journey is made through his work, studying it from a stylistic point of view to fit this unknown canvas brought to light thanks to a working campaign from the Conservation and Restoration High School for Cultural Heritage, contributing to that with historical data from his career, specially in the following years after his execution in 1933.

In this article it has been sought, therefore, to indicate the importance of the Cultural Heritage, which had resulted to have a high value in the art market, contributing to the possible study of the full work of the painter by specialists in this subject.

Keywords: Painting, restoration, documentation.

* Alumna de Tercer curso
de Pintura.
E.S.C.R.B.C. de Madrid.

✉ auroraantolinez@yahoo.es

Recibido: 30/04/2008
Aceptado: 17/06/2008

Introducción

En la campaña de trabajo del verano del año 2007, se restauraron bajo la dirección de Don Guillermo Fernández García y Doña Laura Riesco una serie de obras propiedad del Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid. Una de ellas fue la obra que en este artículo se estudia, firmada por un autor llamado Porcar, en un principio desconocido para nosotros.



A raíz de un estudio para la asignatura de Peritaje, Catalogación y Tasación de Bienes Culturales, bajo la dirección de Don Pablo Cano Sanz, se averigua a través de una investigación histórico-artística la importancia del autor, y especialmente, la del bien cultural.

Juan Bautista Porcar Ripollés, *Tardora*, 1933, óleo sobre lienzo, 90 x 170 cm.

Dicha obra es un óleo sobre lienzo del pintor Juan Bautista Porcar Ripollés realizada en el año 1933, bajo el título *Tardora* y con unas medidas de 90 x 170 cm que en la actualidad se encuentra ubicada en el Instituto Ramiro de Maeztu, institución propietaria.

Se trata de un lienzo inédito, que desde el año 1942 se encontraba en paradero desconocido y que por tanto, no ha sido publicado por ningún especialista en la materia.

En este estudio se realiza un análisis exhaustivo incluyendo especialmente una descripción formal, así como una inclusión de la obra en la vida y periodos estilísticos del artista. Para argumentar este estudio se aportan una serie de documentos que constatan el proceso de localización de la obra desde su ejecución hasta nuestros días.

El autor: Juan Bautista Porcar Ripollés 1889-1974

De Juan Bautista Porcar se puede decir que fue un gran pintor y escultor, conocedor y entusiasta del paisaje y de la tierra castellonense, colaborador de la protección del Patrimonio Artístico durante la Guerra Civil, arqueólogo sin formación aunque de profesión¹, incluso algo de inventor, pero ante todo Porcar fue un trabajador incansable, que contribuyó a la pintura hasta el último día de su vida, a pesar de haber tenido que superar graves vicisitudes a lo largo de ella.

Juan Bautista Porcar nació en el año 1889 en el arrabal de San Félix, Castellón, dentro de una familia plenamente dedicada a las tareas agrícolas, inculcándole una fuerte religiosidad.

Ya desde pequeño mostró grandes aptitudes para el dibujo, por lo que no le fue difícil conseguir, en 1906, una beca de la Diputación Provincial de Castellón dirigida a su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos en Valencia, pupilo de importantes pintores y escultores, como Julio Cebrián Mezquita o José Aixa. Allí, se ve al igual que otros tantos, inevitablemente



Juan Bautista Porcar Ripollés.



Izquierda. *La zorra*, 1930, óleo sobre lienzo.

Destruído en la actualidad.

Derecha. Niña posando para el pintor en su estudio.

influenciado por Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure, ya afamados artistas en la época, también alumnos de esta Escuela con anterioridad.

Acabada su etapa de formación, regresa a su Castellón natal, donde fundará la llamada *Agrupación Ribalta*, asociación que con el tiempo pasará a ser lo que se conoció como la *Escuela Mediterránea*. Esta agrupación estaba dirigida fundamentalmente al afianzamiento de la pintura entre los jóvenes artistas de la época, a los cuales, Porcar instruía e intentaba traspasar sus conocimientos ya adquiridos.

En su trayectoria artística fue imprescindible la figura del banquero barcelonés Agustín Valls Vicens. Son años para Porcar de gran felicidad, en los que al ser acogido por esta familia burguesa para enseñar a sus hijos acerca de la estética, dibujo y pintura, pudo dedicarse plenamente al arte, además de poder ir introduciéndose en una sociedad que posteriormente le ayudaría mucho al impulso de su carrera. Tanto es así, que en 1918 ya expone sus primeras obras, aunque escultóricas y sin una buena acogida por parte de la crítica.

No es hasta al año siguiente, cuando Porcar expone por primera vez la llamada pintura de *nens*, que alterna con alguno de sus paisajes, en la galería *La Pinacoteca* de Barcelona, lugar que le ayudará a vender la gran mayoría de sus obras, así como a ir haciéndose un hueco en el gusto burgués de la sociedad barcelonesa, dentro de la estética *noucentisme*.

Por lo tanto, la primera etapa de su carrera, se puede decir que transcurre entre los años 1924-25 y 1934-35 y se caracteriza principalmente por la mencionada pintura de niños, así como por las exposiciones individuales que organiza en esta galería de la Ciudad Condal, comenzándosele a conocer como *pintor dels nens* o incluso se le llegó a nombrar como el nuevo Murillo².

La pintura de niños, se caracteriza por formar unas composiciones amables, idílicas e idealizadas, de carácter decorativo, con una distribución diagonal o triangular, donde los niños parecen estar ambientados en un estilo clásico. Se trata de unas figuras que ocupan por completo el primer plano, pudiéndolas así llamar monumentales, muy cercanas a la escultura, en las que se pueden encontrar unas ciertas notas pastoriles, dejando en un segundo plano el paisaje del fondo, reducido incluso a manchas de color.

Se trata de unas pinturas de estudio, donde todo está minuciosamente calculado, ya sea la postura del niño, la inocencia y dulzura de su expresión, así como una luz cálida, natural, regulada mediante elementos que la minimizaran, difuminaran o dirigieran.

¹ En 1933, realiza junto con Gonzalo Espresati y Eduardo Codina, el descubrimiento del importante conjunto pictórico rupestre del Barranco de la Gasulla en Ares del Maestre, a partir del cual entrará en contacto con los grandes arqueólogos Henri Breuil y Hugo Obermaier. Cit. (Perís Domínguez, 1991).

² De esta primera etapa, es muy complicado la recopilación de obras, puesto que la gran mayoría se encuentran en colecciones particulares, ya que fueron adquiridas mediante venta directa o por obsequio, práctica muy habitual por parte del autor, a las familias o amigos de los que recibe ayuda durante su estancia en Barcelona.



La realización de estas obras en su primera etapa, tiene como motivo principal su propia subsistencia, venida por la necesidad de vivir de una profesión enormemente complicada, así como por la reciente muerte de su protector.

Conseguido su objetivo, fue rebasado rápidamente, llegando a adquirir un nombre dentro del panorama artístico de la época³. Por lo tanto, en poco tiempo ya se había hecho una clientela fija, formada por los burgueses del ensanche barcelonés⁴.

Pero este éxito en Barcelona no duraría mucho más tiempo, pronto comenzó a criticársele de museísta, por lo que paulatinamente las pinturas de niños irán desapareciendo en sus exposiciones. Aprovechando la fama que le habían proporcionado años antes, se introdujo por completo en la representación del paisaje, género que ya cultivaba con anterioridad aunque en menor medida.

A pesar de las antiguas críticas, el autor no podrá abandonar el tema que tan buenos recuerdos le trae, recuperándolo, aunque muy tímidamente, a partir de los años 1945-46, con una pincelada mucho más libre, así como con un color extremadamente expresivo⁵.

Al estallar la Guerra Civil, su actividad pictórica se va a ver interrumpida teniendo que regresar a Castellón. Allí, aunque vivió momentos difíciles debido a su ideología, muy tradicional, participó intensamente en la protección del Patrimonio Histórico⁶, rescatando infinidad de bienes para evitar su destrucción. Tal fue su compromiso que incluso asumió el papel de vocal en la Junta Republicana del Tesoro Artístico de Castellón⁷.

Al finalizar la Guerra, siguió fielmente involucrado a la causa del salvamento del Patrimonio, aunque ahora trabajando como restaurador de todas la piezas religiosas que habían sido destruidas o deterioradas durante los tres años anteriores.

El tema del paisaje será ya el que cultive durante la mayor parte de su vida, obteniendo gracias a él numerosos premios y galardones⁸. Demostrará una fuerte predilección por su tierra castellonense, ya sean marjales, pasos a nivel, escenas portuarias, o simplemente la flora de los campos, repleta de colorido, que tantas veces de niño había recorrido. Estos paisajes se distinguen por la sencillez de su tratamiento, la justa proporcionalidad de la luz y la estrechez de los horizontes frente a la amplitud de los cielos siempre cambiantes. De esta forma amplió un género, hasta entonces poco representativo, que le hizo volver a la cima de su carrera recordando los tiempos en los que triunfaba con sus *nens* en Barcelona, pudiendo vivir de la pintura el resto de su vida⁹, alternando las exposiciones en España con su participación en diversos certámenes internacionales, como en Venecia¹⁰, Oslo, París o Buenos Aires.

Izquierda. *Campestre*, 1929, óleo sobre lienzo, 80x100 cm.

Derecha. *Portuaria*, 1946, óleo sobre lienzo, 97x130 cm.

³ Cfr. *Mirador. Semanari de literatura art i política*, Barcelona, 23 de abril 1936, p. 7.

⁴ ...*Tratábase de trabajos muy «profesionales», muy del gusto de los que el propio artista (en carta que me escribió el 5-1-1973) llamaba «mis parroquianos burgueses del ensanche».*

Cit. (Aguilera Cerni, 1973, p. 67).

⁵ *Maleneta*, 1946, óleo sobre lienzo, 65 x 45 cm.

Vid. (Espresati, 1946, pp. 16-34).

⁶ Cfr. (Castellón de la Plana Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, *Un documento de la destrucción de arte en la zona roja. El libro de actas de la Junta Republicana del Tesoro Artístico de Castellón*, 1939).

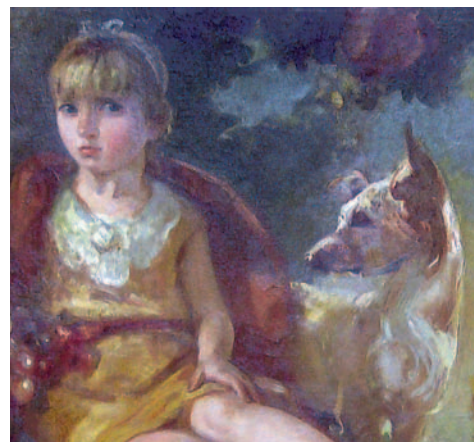
⁷ Cfr. (Olucha Montíns, 2004).

Cfr. (Castellón de la Plana Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico) op. cit.

⁸ En 1950 obtiene la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes que organizaba el Ministerio de Educación Nacional, con la obra *Paso a nivel*, a raíz de la cual fue nombrado Académico Correspondiente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. En 1954 obtiene la primera medalla en la misma exposición con la obra *Portuaria*.

Izquierda. *Autorretrato*, 1974,
óleo sobre lienzo,
100 x 81 cm.

Derecha. Detalle *Tardoral*,
1933, óleo sobre lienzo,
90 x 170 cm



Pero en la vida de Juan Bautista Porcar, no todo son éxitos y reconocimientos. En la década de los 60 comenzará a notar una disminución de la visión provocada por una degenerativa dolencia de cataratas. No obstante y a pesar de que ya no veía el color, sino que todo tenía un aspecto oscuro y gris, su entereza y fuerza de voluntad le hicieron no dejar de pintar, y es más, es ahora cuando sus paisajes experimentan nuevas tendencias que se acercan mucho al expresionismo.

Tras ser operado con éxito, recuperó una visión que casi tenía perdida, llena de colores y de luz, matices que comenzó a introducir con fuerza en sus obras, utilizando una potente pincelada y unos pigmentos extremadamente puros.

En estos sus últimos años de vida, continuó con su producción artística, además de redactar una obra autobiográfica, titulada *Trencs, moradures i verducs*¹¹, trabajando hasta casi la fecha de su muerte, acaecida el 3 de octubre de 1974.

Tardoral: Estudio estilístico

La obra que aquí nos ocupa, se encuentra dentro de la temática de niños, especialmente importante, como ya se ha comentado anteriormente, en sus primeros años de actividad.

Sus características propias no son particularmente especiales, ya que coinciden con la mayoría de lienzos de la misma temática estilísticamente hablando, con la excepción de su tamaño. En relación con esto, cabe decir que de entre todas las pinturas de niños que han llegado a la actualidad y se encuentran localizadas, no abundan las de este formato.

En el lienzo aparecen tres figuras sumergidas dentro de un espacio natural, que aunque no adquiere importancia, aporta esa luz tan cálida, característica de su obra. Asimismo, en la representación se incluye un perro, detalle que también puede verse en obras como *Diana cazadora*–1929-, *El Berenar*–1930-, *Niña con perro* o *Nen del Gos*, siendo frecuente la inclusión de animales pasando a formar parte de las composiciones acompañando a los niños.

La pincelada de Porcar es suelta y deshecha, pero utilizada con una gran maestría, plasmando su amplia formación junto con los grandes artistas de la época. En el fondo se hace mucho más acusada esta característica, resolviendo los elementos naturales, como árboles, flores y frutas, con manchas de color, muy equilibrado respecto al empleado para el resto de la composición.

⁹ Vid. (*Mirador: Semanari de literatura art i política*, 1936, p. 7).

Vid. (*Revista Itinerario de Arte*, 1946, p.2).

¹⁰ La Gaceta de Bellas Artes, en su número 435, aparecido en julio de 1934, inserta un Paso a nivel, intercalado en el texto que tituló España fuera de España y subtítulo la XIX Exposición Internacional de Venecia.

Cit. (Puerto Mezquita, 1964, p. 88).

¹¹ (Porcar Ripollés, 1974).

El aspecto de su pintura es similar al conseguido con el empleo de espátula, aunque él, por lo menos en esta época, siempre empleara el pincel. Por lo tanto, se trata de una textura mate de aspecto muy rugoso, y con una gran cantidad de pintura formando empaste, especialmente en las zonas trabajadas con una menor minuciosidad, como son todos los elementos que rodean a las tres figuras, incluyendo al animal.

Por norma general, prevalece la ausencia de líneas delimitando los contornos, ya que se trata de una pintura extremadamente directa, donde lo que destaca y potencia es el color, nunca el dibujo, consiguiendo unas formas curvas y suaves. Esto no quiere decir que Porcar no fuera un buen dibujante, prueba de ello son las numerosas obras realizadas a sanguina y carboncillo¹².

De esta forma, las figuras adquieren una gran sensación de volumen, gracias a las gradaciones cromáticas y a este empleo del color para diferenciar los distintos elementos. De estas obras, siempre se ha comentado el aspecto escultórico de sus figuras, muy unido a su otra faceta artística, donde las figuras ocupan por completo el primer plano, dando una sensación de monumentalidad y a la vez de acercamiento, entroncándolo con esa sensación de ternura con la que pretendió, y consiguió, llegar a la clientela de su obra, la sociedad barcelonesa. Parte de este mérito también lo tiene la luz, de foco no destacado pero que envuelve toda la composición, prevaleciendo los reflejos dorados, con un valor muy expresivo. Esta luz tan característica, se puede ver mucho mejor en el paisaje, quizás, al principio muy influenciada por la figura de Sorolla, pero comprendiendo el peligro que conllevaba dicha influencia, prefirió familiarizarse más con los discursos de Goethe¹³.

Este color, del que tanto se ha hablado y que maneja con una gran soltura se basa en unos tonos muy cálidos, que ayudan a introducir el tema representado en una estudiada atmósfera, que aportará esa dulzura, delicadeza y en definitiva, un aspecto tranquilo y un aire clásico a sus obras. La paleta del pintor está compuesta principalmente por los colores primarios, gracias a los cuales resulta la obtención del resto, todos ellos siempre tendentes al dorado o amarillo.

Generalmente en su pintura de niños destaca una fuerte ausencia de perspectiva, con muy poca intención de destacar el espacio y la profundidad. Para él, el asunto destacado son las figuras, el fondo únicamente le sirve de vehículo para la inclusión de los personajes en este ambiente tan característico de su obra, así como para la expresión a través del color del decorativismo, que tanta fama le aportó.

Aunque el paisaje se encuentre carente de perspectiva y no sea minucioso, habla mucho de sí mismo, de la primera etapa, en la que las pinturas estaban realizadas en interiores o incluso en el exterior, en el jardín de la pequeña caseta independiente que hacía las veces de estudio, pero siempre dentro de un ámbito natural, que posteriormente llegará con más fuerza para permanecer ocupando casi todas sus obras.

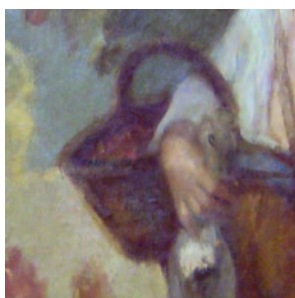
La composición de esta obra es la habitual en el pintor, en la que los personajes están dispuestos formando una alineación horizontal frente al espectador. En este caso, es interesante cómo destaca al personaje central, elevándolo ligeramente respecto a los demás.

Igualmente, en las composiciones y los personajes que utiliza el pintor, se aprecia una cierta originalidad, diferenciándose de sus predecesores más inmediatos, Martí Alsina, Brull e incluso Obiols, alejándose de sus composiciones más rígidas. Por lo tanto, se puede entender que esta figura tuviera una importancia especial, ya sea por su posición más elevada o porque es la única que mira directamente al espectador. Esta tipología aparece frecuentemente en las obras que poseen un título alusivo al retrato¹⁴ lo que es muy probable que esta también sea una de ellas. Esto explicaría, la ausencia de información de los tres años siguientes a su ejecución, aunque simplemente se trata de una hipótesis.

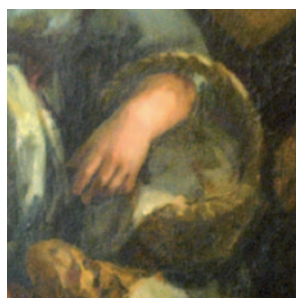
¹² Por lo general, son más tardías y pueden tratarse de temas de niños que había pintado con anterioridad, dentro de su primera etapa, modificadas o variadas ligeramente en su composición. Estos bosquejos, en su mayoría, se encuentran en colecciones particulares, por lo que también se han encontrado moviéndose por el mercado del arte en casas de subastas.

¹³ Vid. (Puerto Mezquita, p. 74) op. cit.

¹⁴ p. ej. *Emilieta*, 1933, óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm; *Pepita*, 1933, óleo sobre lienzo.



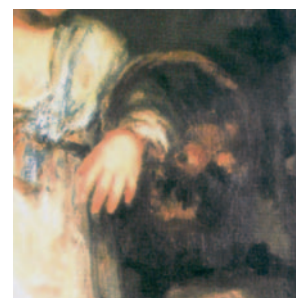
Tardoral, 1933, 90x170 cm.



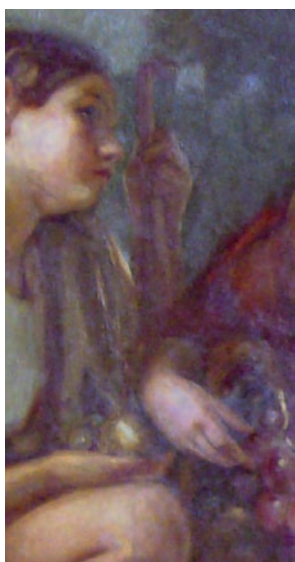
El Berenar, 1930, 90x170 cm.



Nena descalça, 1929.



Nenes del girasol, 1929, 92x74 cm.



Tardoral, 1933, 90x170 cm.



Caragoleta, 1928.



Idilio, 1928, 73x100 cm.



Pepín y Angelita, 1928.

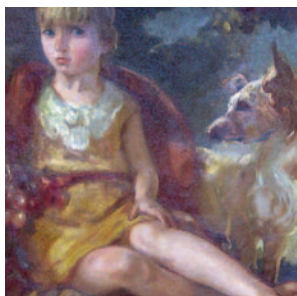
En lo que respecta a los elementos de índole no formal, la obra refleja naturalismo, especialmente en las posturas de los niños, muy infantiles y habituales en ellos, representadas generalmente a través de los escorzos. Este naturalismo también se encuentra reflejado en el idealismo de las figuras, todas ellas con un aire clásico, que lo acentúan todavía más.

Este naturalismo idealizado queda patente, a su vez, en la indumentaria de los personajes, muy pastoril en ciertos elementos como puede ser el cayado, el zurrón, las cestas con alimentos o el animal abatido.

En este sentido, cobra fuerza la hipótesis de que se trate de un retrato del personaje central, ya que es el único que no aparece representado con una indumentaria pastoril, además de concentrar toda la atención a través de la mirada del personaje situado a su derecha, e incluso por la curiosidad que parece sentir el perro hacia esta niña.

Respecto a las características comunes entre el lienzo *Tardoral* y otros de la misma época y estilo se pueden ver claramente, incluso se han encontrado modelos afines a varias obras, al igual que sus posturas, así como complementos y atuendos.

Es el caso de las cestas con frutos o alimentos, cayados, animales o incluso la postura del niño, que aparecen de forma muy similar en una gran cantidad de obras.



Tardoral, 1933, 90x170 cm.



Mendigant Fortuna, 1929.



Pepín y Angelita, 1928.



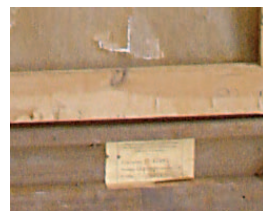
Pepita, 1933.

Tardoral: Fuentes Documentales

Para el estudio de esta obra ha sido determinante la existencia de un sello adherido al reverso de la obra, concretamente en el marco. Este sello era un identificador de la que fue llamada *Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico*. Gracias, en parte a los datos allí citados, se ha podido realizar una investigación llegando a rastrear el proceso y trayectoria de la obra, desde el año de su ejecución, prácticamente, hasta nuestros días.

En este sello aparecía el siguiente texto, con los campos manuscritos a lápiz:

JUNTA DELEGADA DE INCAUTACIÓN, PROTECCIÓN
Y SALVAMENTO DEL TESORO ARTÍSTICO
Nº INVENTARIO: 12092
PROCEDENCIA: Agrupación S.M.
Nº DE COLEC.: 151



Sello de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico.

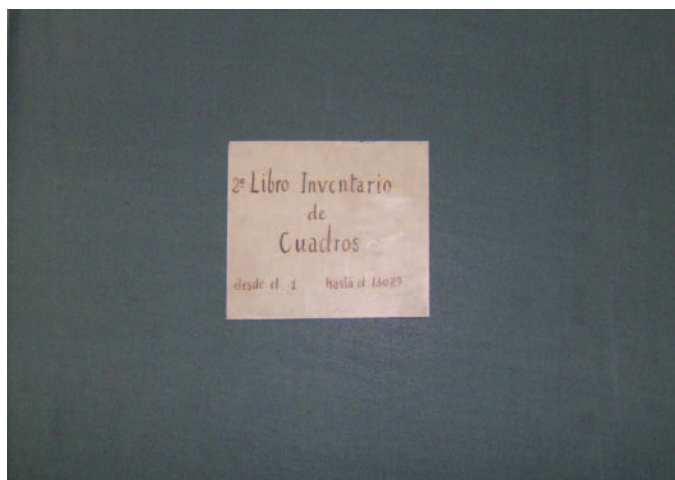
La Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico fue un organismo creado por el gobierno de la República ante el temor de que la Guerra provocara revueltas, pudiendo arremeter contra el patrimonio artístico, especialmente el perteneciente a la Iglesia Católica¹⁵. En el mes de Julio de 1936, el gobierno Republicano, desconcertado por la sublevación militar iniciada días antes, no se preocupó en un primer momento por la protección de las obras de arte, pensando quizás en la brevedad de la sublevación. Fue la Alianza de Intelectuales Antifascistas, de los que surgió la idea de crear una Junta, en un primer momento formada por siete vocales y un presidente¹⁶. De esta forma, se comenzó a actuar sobre museos, iglesias, conventos y cualquier edificio dependiente de la administración del Estado.

La Junta Central derivó a otras tantas filiales, en las diferentes provincias de todo el territorio republicano, donde cada una de ellas, estaba formada por un presidente y varios vocales, dependiendo el número de la importancia de los bienes o de la cantidad de los mismos para ser incautados. Al igual que en el resto de España, esta delegación también se creó en Castellón; el Castellón de Porcar, que junto a otros, algunos de ellos también artistas, siendo el caso de Juan Adsuara, escultor y amigo de nuestro pintor, formaron parte de esta cuadrilla que, trasladándose a los lugares y cargando personalmente todos los objetos incautados, ayudaron a salvar el Patrimonio artístico castellonense¹⁷.

¹⁵ Antes del inicio de la Guerra, en el año de la proclamación de la República, ya se quemaron una serie de conventos, como puede ser el Colegio de Nuestra Señora de las Maravillas en la calle Bravo Murillo. Al inicio de la Guerra Civil aumentó la quema o destrucción de conventos, es el caso de la Basílica de Nuestra Señora de Atocha, la Colegiata de San Isidro o el Convento de Santo Domingo el Real, ubicado en la calle Claudio Coello, que además sirvió como cuartel para los milicianos de la CNT y posteriormente de «checa».

¹⁶ Todos los datos relacionados se encuentran recogidos en las *Actas de las reuniones de la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico*, IPHE

¹⁷ Cfr. (Olucha Montíns) op. cit.



Libro inventario de cuadros incautados. Archivo, IPHE, Madrid.

«Sesión de constitución de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Castellón y su provincia, celebrada el día 3 de Junio de 1937.»

En la ciudad de Castellón, a tres de junio de mil novecientos treinta y siete, reunidos en el salón de sesiones del Consejo Provincial los señores que al margen se expresan¹⁸, componentes de la Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico de Castellón y su provincia, siendo las once horas veinte minutos de la mañana, bajo la presidencia del Consejero de Cultura del Consejo Provincial don Joaquín Marco Tur, declaró éste abierta la sesión.

El señor Presidente manifiesta que la Dirección General de Bellas Artes, a propuesta de la Junta Central del Tesoro Artístico, y de acuerdo con lo dispuesto en la Orden de cinco de abril último, había acordado con fecha 29 del pasado mayo (acuerdo publicado en la Gaceta de la República del día de hoy) nombrar una Junta con jurisdicción en Castellón de la Plana y su provincia, formada por el Consejero Provincial de Cultura como Presidente; don Juan Castelló y Tárrega; don Juan Porcar Ripollés, pintor; don Juan Bta. Adsuara Ramos, escultor; don Vicente Sos Bainat, Comisario-Director del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza; don Samuel Ventura Solsona, del Cuerpo de Archivos y don Ángel Sánchez Gozalbo, como Vocales.»¹⁹

El criterio seguido por la Junta para la organización de la documentación se basaba en la agrupación en carpetas, por asuntos o por instituciones, con todos los documentos derivados de toda la correspondencia de las instituciones con la Junta. Originalmente se encuentra organizado en nueve legajos, subdivididos a su vez en dichas carpetas²⁰.

Inv.	Colec.	Materia	Dimensiones	PROCEDENCIA	ASUNTO	ESCUELA O AUTOR	Depósito	Observ.
12092	151	L	90 x 170	Agrupación S.M.	Tres niños con frutas y perro	J. Porcar	M.A.	
12093	152	"	42 x 72	"	San Gabriel con el Niño	Esc. española S. XVIII	"	"
12094	153	"	55 x 25	"	Frutas y flores	F. Cordero	"	"
12095	154	"	60 x 50	"	Vista de San Sebastián	Esc. española S. XVIII	"	"
12096	155	"	70 x 60	"	Busto de San Sebastián	Copia antigua, Museo	"	"
12097	156	"	28 x 70	"	Retrato de San Sebastián	Esc. napoleónica S. XIX	"	"
12098	157	"	75 x 70	"	Retrato de Isabel II, de media figura	Esc. española S. XIX	"	"
12099	158	"	75 x 55	"	Retrato de caballero con bastón y la mano en el pecho	Esc. española S. XVIII	"	"
12100	159	"	75 x 87	"	Grupo mixto al pie de la cruz	Esc. española S. XVIII	"	"
12101	160	"	156 x 110	"	Tobías y un ángel	Esc. flamenga S. XVII	"	"
12102	161	"	90 x 170	"	Tres niños con frutas y perro	J. Porcar	"	"
12103	162	"	45 x 129	"	Retrato de un niño	J. Porcar	"	"
12104	163	"	55 x 75	"	Familia de campesinos con vitablo al fondo	Esc. flamenca S. XVII	"	"
12105	164	"	54 x 73	"	Interior con familia de aldeanos etc.	Esc. flamenca S. XVII	"	"
12106	165	"	70 x 55	"	Retrato de señora con cofia, de media figura	Ballesteros 1832	"	"
12107	166	"	60 x 47	"	Busto de militar con bigote y penilla (busto)	F. de Madrazo	"	"
12108	167	"	63 x 84	"	Aldeanos bailando en el campo	Esc. española S. XIX	"	"
12109	168	"	32 x 55	"	Señora echada en el suelo, bigote y sombrero	M. Dantigny	"	"

¹⁸ Presidente: Joaquín Marco Tur. Vocales: Juan Bta. Adsuara Ramos, José Castelló y Tárrega, Vicente Sos Bainat, Juan Bta. Porcar Ripollés, Samuel Ventura Solsona, Ángel Sánchez Gozalbo. Secretario: Vicente Gimeno Michavila.

¹⁹ Cit. (Castellón de la Plana Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico, pp. 11-12) op. cit.

²⁰ Cfr. (Prous Zaragoza, <http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/M0901-03-1-7-PDF1.pdf>, p.228)

Página del Inventario de cuadros incautados de la Junta, donde gracias a los datos que aparecían en el sello, se ha encontrado su registro.

Inv.	Colec.	Materia	Dimensiones	Procedencia	Asunto	Escuela o Autor	Depósito	Observ.
12092	151	L	90 x 170	Agrupación S.M.	Tres niños con frutas y perro	J. Porcar	M.A.	

Quedaba constancia de la catalogación en los libros *Registro-Inventario de cuadros* en este caso, aunque paralelamente también se realizaron de *Objetos y Muebles*.

En alguno de los casos, se complementaba este asiento con otro tipo de ficheros, como fotografías, que la propia Junta se encargó de realizar, como ya he dicho, tan sólo en algunas obras. En el caso de que el registro de la obra se viera acompañado por una fotografía de la misma, quedaba registrada su existencia mediante la letra F, en lápiz rojo, en el campo de observaciones²¹.

Las obras, una vez incautadas, eran trasladadas y depositadas en diferentes puntos para su seguridad, generalmente estos lugares eran los depósitos de los diferentes museos, en el caso que nos atañe, de Madrid. La referencia al depósito de la obra aparece en el campo definido con este mismo nombre. Todas las obras de al menos esta página, según aparece en el inventario, fueron trasladadas a los almacenes del Museo Arqueológico de Madrid, y allí, en principio, pasó la Guerra el lienzo de Porcar²².

La Junta desde su creación, incautó un número bastante elevado de obras²³. Número al que se sumaron todas las incautaciones de otro tipo de agrupaciones, que tras el estallido de la Guerra realizaron una labor paralela a la Junta pero independiente en lo que se refiere a la protección del Patrimonio Artístico. Se trata de la Agrupación Socialista Madrileña, la CNT o el Partido Comunista.

En el caso de la obra que aquí se estudia, cobran mucha importancia las incautaciones de estas organizaciones, especialmente las de la Agrupación Socialista Madrileña, responsable de su incautación²⁴.

Estas organizaciones comenzaron a actuar apenas estallada la Guerra, por lo que el volumen de obras bajo su protección, en la fecha

En Madrid, a 28 de Julio de 1937
 Personados en Francisco Giner 3
 Agrupación Socialista Madrileña
 D. Manuel a. Laviada – Rafael Pellicer
 D. Antonio Bisquert – Vidal Arroyo
 D. Antonio Buero²⁷



Número de orden	Clase de obra	Dimensiones	Obra atribuida a	Observaciones
148	(428) lienzo	0,90 x 1,70	Tardorar, J. Porcar	

Documento original por el que la Junta quedaba encargada de la protección de los bienes incautados por la Agrupación Socialista Madrileña. Archivo, IPHE, Madrid.

²¹ Este registro fotográfico fue adquirido por el Estado en la década de los 80 y actualmente se encuentra custodiado en los archivos del Instituto del Patrimonio Histórico Español.
²² Es curioso que en los inventarios de la Junta de Madrid constan varias obras de Porcar, por lo que se supone que todas se encontrarían en Madrid en el momento de su incautación. Pero, en el lugar donde debía haber un mayor número de obras del autor, en Castellón, no consta ningún registro de incautación de ninguna de ellas. Según un estudio publicado del Conservador del Museo de Belles Arts de Castelló, Ferran Olucha Montins. op. cit.
²³ En total constan 22670 asientos, a los que se incorporan las incautaciones de otras agrupaciones. Vid. (Prous Zaragoza, p.225) op. cit.
²⁴ Cfr. (Diario *Claridad*, 18 de abril, 1937, p.8).

Expediente nº 1696
 DUPLICADO
 RECIBO
 de la entrega a D Instituto Hispano-Marroquí
 Depósito Comisaría General
 de los objetos que a continuación se relacionan.

Madrid, 23 de Mayo de 1942
 El propietario,
 p.o. Francisco Alcantara

Nº de orden	OBJETOS	Nº de la fotografía	Destino
1	Escena campestre, por J. Porcar.-170 x 91	1701	
2	Batalla.- siglo XVIII.-159 x 170.	906.	

Número de orden	Objeto	Número de fotografía	Clasificación
1	Escena campestre. Por J. Porcar.-170 x 91	1701	

Documento original por el que la Comisaría General reparte los bienes no reclamados, en este caso, al Instituto Hispano Marroquí. Archivo, IPHE, Madrid.

en la que se creó oficialmente la Junta, era considerable. En un principio, no se quiso colaborar con la Junta Republicana recién creada, ya sea por el no reconocimiento o la desconfianza por parte de estas agrupaciones.

Fue en el año 1937 cuando, por el motivo que fuera, accedieron a colaborar para poder crear un inventario común, por lo que todas las obras pasaron bajo la jurisdicción de la Junta de Madrid²⁵.

El problema de que esta y otras muchas obras fueran incautadas por todas éstas agrupaciones no oficiales, es que la labor de catalogación e inventariado fue escasa, no existiendo o conservándose documentación acerca de las incautaciones²⁶. Este hecho se traduce en una imposibilidad de conocer la procedencia original de la obra, al no constar ningún dato acerca de ella, por lo que la Junta en su catalogación tan sólo pudo dejar constancia de la procedencia, refiriéndose a la Agrupación de la cual recibía la obra, no de su propietario.

El 22 de abril de 1938 se crea la *Comisaría General del Servicio de Defensa*, destinada a la recuperación de los bienes incautados a través del llamado *Servicio de Recuperación Artística*. Los objetivos de este nuevo servicio se dirigieron fundamentalmente a la devolución de las obras de los depósitos constituidos por las Juntas del Tesoro Artístico Republicanas, así como los de otras organizaciones, llevadas a cabo entre los años 1939 y 1943.

Para ello, se investigaba la posible propiedad de todos los objetos, utilizando para ello las *Actas de Incautación*. En el caso de que el dueño del objeto figurara en estas actas o en algún otro documento de incautación, este servicio, de novedosa creación por las tropas nacionales, localizaba y establecía contacto con la persona o entidad, redactándose en el momento de la entrega un documento llamado *Acta de Devolución*.

Por el contrario, si no era posible el establecimiento de una propiedad para el objeto, se le catalogaba como desconocido, para pa-

²⁵ Cfr. (Diario *Claridad*, 3 de diciembre, 1937, p. 3).

²⁶ Información proporcionada por el Director del Archivo y Biblioteca de la Fundación Pablo Iglesias, Aurelio Martín Nájera.

²⁷ Rubricado al final del documento por cada uno de los implicados.

sar a una exposición en la que todas aquellas personas que durante la Guerra hubieran tenido que entregar sus bienes para su protección y todavía no les hubieran sido devueltos pudieran reclamar su propiedad.

Asimismo, para controlar todas las obras que se encontraban incautadas en los numerosos depósitos por toda la ciudad de Madrid, se crearon diferentes sectores del Servicio de Recuperación, encargados de catalogar todo el proceso de devolución. Dentro de esta documentación se encuentra un enorme fichero fotográfico²⁸ con las imágenes de prácticamente todos los bienes incautados por la Junta.

Como ya he dicho anteriormente, en el caso de que no se conociera propietario de la obra, como pasaba con todas las obras procedentes de la Agrupación Socialista Madrileña, se preparaba una exposición. Es de suponer que esta práctica se llevó a cabo con todas ellas, y en el caso de que nadie reclamara la obra en un período de tiempo, es posible que, como ocurrió con *Tardoral* de Porcar fueran donadas o repartidas por las diferentes instituciones de nueva creación, con la toma de control de las tropas nacionales asentadas en Madrid.

En este caso, tal y como aparece en el documento original llamado Acta de Devolución, la obra fue entregada al Instituto Hispano Marroquí, en origen propiedad del Instituto Ramiro de Maeztu y actualmente inexistente.

El Instituto Ramiro de Maeztu tiene como precedentes el instituto-escuela de segunda enseñanza creado en 1918, con el fin de probar una nueva metodología pedagógica durante seis años. Tras este período se vio clausurado.

Posteriormente, a los tres días de acabar la Guerra Civil, por una orden ministerial firmada por Pedro Sainz Rodríguez en Vitoria se reducían los Institutos de Enseñanza Media en Madrid a seis: San Isidro, Cardenal Cisneros, Cervantes, Lope de Vega, Isabel la Católica y Ramiro de Maeztu, siendo estos dos últimos, de nueva creación.

Al Instituto Ramiro de Maeztu pertenecían dos internados, el Hispano Marroquí y la Residencia Nacional *Generalísimo Franco* de Enseñanza Media. El internado Hispano Marroquí funcionó desde el curso 1940-41, y se encontraba situado en un pabellón junto a la antigua Residencia de Estudiantes.

Este internado estaba fundamentalmente dirigido a la convivencia de alumnos españoles con sus iguales marroquíes y africanos, especialmente los hijos de notables personalidades a fines al Régimen o huérfanos de caídos marroquíes durante la Guerra Civil, a modo de agradecimiento por la ayuda prestada a la sublevación militar que llevó al enfrentamiento abierto²⁹.

Finalmente, al extinguirse el internado Hispano Marroquí, la obra, objeto de este estudio, pasó a ser propiedad del Instituto Ramiro de Maeztu, del que dependía el anterior.

Y es así como desde entonces, la obra de Juan Bautista Porcar, titulada *Tardoral*, se encuentra bajo la tutela de dicha institución madrileña.

Finalizada la investigación acerca de la trayectoria de la obra, se ha podido comprobar según los argumentos expuestos, que es prácticamente imposible averiguar la localización original. Por lo tanto, llegados a este punto, e intentando esclarecer esos años que van desde la eje-

²⁸ Entregado el 30 de abril de 1943 al Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Actualmente se encuentra en la Unidad de Tratamiento Archivístico y Documentación (UTAD) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC. Se ha comprobado el número de la fotografía con este fichero, llamado «Archivo de Recuperación», y lamentablemente no coincide la fotografía con la obra, ya que el número se correspondía con un retrato. Según Rosa María Villalón Herrera, responsable de dicho archivo, este error en la catalogación es muy habitual, debido a la falta de rigor profesional en la labor de clasificación de las fotografías en relación con el depósito donde se encontraba la obra, ya que dentro de cada depósito la numeración empieza con la cifra uno.

²⁹ Instituto Ramiro de Maeztu: <http://www.educa.madrid.org/web/ies.ramirodemaetztu.madrid/index.html>

cución de la obra en 1933 hasta el primer indicio documental de su existencia en 1937, inevitablemente la única posible reconstrucción del pasado es mediante una hipótesis.

Conociendo ya todos los datos que conciernen a la vida del autor y a su obra, podría decir, que es posible que la obra fuera llevada para ser expuesta en Barcelona, concretamente en alguna de las exposiciones de *La Pinacoteca* de Barcelona de abril de 1934 o mayo de 1936.

Allí, probablemente, fuera vendida a alguna familia con recursos de la ciudad catalana, o quizás también pudiera ser, que la obra se tratara de un retrato que Porcar realizó mediante encargo, y que no hubiera estado nunca expuesta en esta galería de Barcelona.

Fuera como fuese, posteriormente fue trasladada a Madrid, donde fue incautada, ya que es bastante improbable que la obra fuera incautada en algún otro lugar por alguna delegación de la Agrupación Socialista, y posteriormente trasladada a Madrid para pasar a la colección de obras incautadas por dicha agrupación con sede en esta ciudad³⁰.

Importancia de la obra

Hoy en día, Juan Bautista Porcar Ripollés está «considerado como el pintor castellanense moderno más importante, tanto por el valor de su producción como por los máximos galardones de los que fue merecedor»³¹.

El lienzo que en este artículo se estudia, es un tanto especial. En primer lugar, se trata de una obra que pertenece a la primera época del artista, que aunque dentro de ésta es tardío, se trata en general de un conjunto de obras muy valoradas. Este valor añadido a toda la pintura de temática de niños del pintor, en parte se ha establecido por la localización de estas obras en colecciones particulares, siendo éste un campo muy complicado de catalogar y estudiar.

Por otro lado, el formato de la obra es realmente llamativo, ya que es un tanto grande para lo habitual en el pintor, que generalmente trabaja lienzos de como máximo unas medidas que se encuentran en torno a 80 x 100 cm o inferior, a excepción de dos obras contemporáneas y una posterior³². Por lo tanto, dentro de las obras conocidas del autor, tan sólo hay una que se pueda comparar en valor con ésta, siendo el lienzo titulado *El Berenar*, de idénticas medidas, ejecutado tres años antes y expuesto en la galería *La Pinacoteca* al año siguiente.

Para argumentar todos los datos expuestos en lo relativo al valor de la obra, se ha estudiado también el mercado de arte, especialmente en Madrid, Barcelona, Valencia y Castellón. La primera, por encontrarse el cuadro actualmente en dicha ciudad y el resto por ser el radio en el que se movió el pintor a lo largo de su vida.

Es curioso cómo se ha podido comprobar que en el lugar donde el pintor se encuentra más valorado, es decir, en Barcelona, Valencia y especialmente Castellón, el precio estimado del bien dobla al que se puede dar en cualquier otra provincia, como Madrid³³.

Teniendo en cuenta el hecho de que de esta obra hasta el momento se desconociera su existencia, ya que desde el año 1937, probablemente antes, se encuentra fuera de su localización original, haya resultado ser una obra muy apreciada con un valor elevado, por lo tanto con este artículo lo que se pretende es resaltar la calidad y el valor de dicho bien cultural.

³⁰ Cfr. (Diario *Claridad*) op. cit.

³¹ Cit. (Olucha Montíns, 2005, p. 1).

³² *Niños con pájaro y perro*, 1929, óleo sobre lienzo, 107 x 130 cm. *El Berenar*, 1930, óleo sobre lienzo, 90 x 170 cm. *Col.loqui*, 1959, óleo sobre lienzo, 97 x 196 cm.

³³ Apreciación corroborada por Ferran Olucha Montíns, Conservador del Museu de Belles Arts de Castelló.

Conclusión

Con todos los documentos aquí aportados se ha querido exponer la trayectoria sufrida por una obra principalmente a causa de la Guerra Civil Española, que como tantas otras desconocidas que, quizá por la autoría poco relevante o por desconocimiento, como es el caso, hayan pasado inadvertidas ante la Historia.

Habiendo consultado los archivos del Instituto del Patrimonio Histórico Español, se puede comprobar cómo la labor de todas las organizaciones, ya sean oficiales o no, para la protección del patrimonio fue realmente ejemplar, en la que participaron numerosos intelectuales junto a infinidad de personas anónimas, que gracias a todos ellos estas obras han llegado hasta nuestros días.

Centros de documentación

- Biblioteca Nacional.
- Instituto de Educación Secundaria Ramiro de Maeztu.
- Instituto del Patrimonio Histórico Español: Teresa Díaz Fraile. Responsable del archivo Central.
- Hemeroteca Municipal de Madrid.
- Unidad de Tratamiento Archivístico y Documentación (UTAD) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC: Rosa María Villalón Herrera.
- Museu de Belles Arts de Castelló: F. Olucha Montins, Conservador Jefe.
- Fundación Pablo Iglesias: Aurelio Martín Nájera, Director del Archivo y la Biblioteca.
- Fundación Dávalos Fletcher: José Vicente Ramón Moreno, Delegado.
- Rafael Lozano art gallery.
- Subastas Galería de Arte.

Agradecimientos

- Ferran Olucha Montíns. Conservador Jefe del Museu de Belles Arts de Castellón.
- Teresa Díaz Fraile. Responsable del archivo Central del IPHE.
- Rosa María Villalón Herrera. Unidad de Tratamiento Archivístico y Documentación (UTAD) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC.

Bibliografía

- AGUILERA CERNI, V. (1973): *Porcar*. Valencia. Fernando Torres.
- AGUILERA CERNI, V. (1981): *Seis maestros de nuestra pintura: Joaquín Agrasot, José Benlliure, Benjamín Palencia, Ignacio Pinazo, Juan Bautista Porcar, Joaquín Sorolla*. Valencia. Vicent García Editores.
- ARGERICH, I. Y ARA, J. (2003): *Instituto del Patrimonio Histórico Español. Protegido: memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil: Museo Nacional del Prado, del 27 de junio al 14 de septiembre de 2003*. Madrid. Subdirección General de Información y Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- ARTOLA TOMÁS, B. (1929): «Les valors líriques del paisatge en l'obra del pintor Porcar». *Boletín de la Sociedad castellonense de Cultura* (X), Castellón. 209-211
- ESPRESATI, C. (1946): «Figuras y paisajes de Juan Bautista Porcar». *Arte Español. Revista de la Sociedad española de amigos del Arte* (Año XXX. V de la 3ª época, t. XVI), Madrid. 16-34.
- BREUIL, H., OBERMAIER, H. Y PORCAR, J.B. (1936): *Las pinturas rupestres de la Cueva Remigia*, Castellón. Madrid. Tip. De Archivos. Castellón de la Plana, Junta Delegada de Incautación, Protección y Salvamento del Tesoro Artístico. (1939): *Un documento de la*

- destrucción de arte en la zona roja: (El libro de Actas de la Junta Republicana del Tesoro Artístico de Castellón*. Bilbao. Jefatura Nacional de Propaganda.
- FOLCH I TORRES, J. (1927): «El pintor Porcar». *Gasete de les arts* (66), Barcelona. 4-7.
- GASCÓ, A.J. Y VALLS, X. (2003): *El Puerto y el Grao en el paisaje de Porcar*. Castellón. Autoridad Portuaria de Castellón.
- MORENILLA, J. (1980): *Porcar y el paisaje castellonense*. Valencia. [El Autor].
- MUÑOZ IBÁÑEZ, M. (1994): *La pintura valenciana de la posguerra*. Valencia. Universitat de Valencia.
- OLUCHA MONTÍNS, F. (2004): *El tesoro artístico castellonenc durant la guerra civil*. Castelló de la Plana. Sociedad Castellonense de Cultura.
- OLUCHA MONTÍNS, F. (2005): *El Berenar. Museu de Belles Arts de Castelló*. Castelló de la Plana. Diputació de Castelló,-
- Patrimonio Artístico Bancaja. (1999): *La pintura valenciana del siglo XX*. Valencia.
- PERIS DOMÍNGUEZ, J. (Coord.) (1991): *Porcar 1889-1974*. Valencia, Servei de Publicacions de la Conselleria de Cultura. Educació i Ciència de la Generalitat.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1999): *El pinar del grau: art i costumisme*. Castelló de la Plana, Ajuntament de Castelló de la Plana. Fundació Dávalos Fletcher.
- PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1974): *Trencs, moradures i verducs: corpus fotogràfic d'escultures, fetes, per Joan Batiste Porcar*. Castellón de la Plana. Societat Castellonenca de Cultura.
- PROUS ZARAGOZA, S.: *Fuentes documentales sobre el Tesoro Artístico durante la guerra civil en el Instituto del Patrimonio Histórico Español*. <http://www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/M0901-03-1-7-PDF1.pdf>. Ministerio de Cultura.
- PUERTO MEZQUITA, G. (1964): *El pintor Porcar: su vida y afanes*. Castellón de la Plana. Sociedad Castellonense de Cultura.
- VALLS I BACH, R. (2001): *Joan B. Porcar*. Barcelona. Infiesta.
- (1927): «La exposición de arte del Ateneo». *Heraldo de Castellón. Diario decano y el de mayor circulación de la provincia* (27 de Abril), Castellón. 1.
- (1929): «El pintor Porcar en Barcelona». *Taula de lletres valencianes* (2), Valencia.
- (1936): «Porcar». *Diario Mirador. Semanari de literatura art i política* (23 de Abril), Barcelona. 7.
- (1937): «Agrupación Socialista Madrileña. Su labor desde que empezó la sedición fascista». *Diario Claridad* (18 de Abril), Madrid. 1.
- (1937): «El Tesoro Artístico. La Agrupación Socialista Madrileña entre obras de gran valor». *Diario Claridad* (3 de Diciembre), Madrid. 3.
- (1941): «Exposiciones». *Revista Itinerario de Arte* (5), Barcelona.