UNIVERS

Perlar



ANY PORCAR
1889 - 1974
CASTELLÓ

07.11.2024 —— 09.02.2025

Menador
Espai Cultural

www.mucc.es/anyporcar

UNIVERS porcar

GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Cultura, Universitats i Ocupació

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

Diputació de Castelló

MUSEU de Belles Arts de Castelló

Ajuntament de Castelló

Mucc Museu de la Ciutat de Castelló

ANY PORCAR 1889 - 1974 CASTELLÓ porcar



CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor
Carlos Arturo Mazón Guixot
President de la Generalitat

President
José Antonio Rovira Jover
Conseller d'Educació, Cultura, Universitats i Ocupació

Vicepresidents
Luis José Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

Begoña Carrasco García
Alcaldessa de Castelló de la Plana

María José Catalá Verdet
Alcaldessa de València

Vocals
Pilar Tébar Martínez
Secretària Autonòmica de Cultura

Antonio Pérez Pérez
President de la Diputació Provincial d'Alacant

Marta Barrachina Mateu
Presidenta de la Diputació Provincial de Castelló

Vicente José Mompó Aledo
President de la Diputació Provincial de València

Dolors Pedrós Company
Presidenta del Consell Valencià de Cultura

Secretaria
Alida Consuelo Mas Taberner
Subsecretària de la Conselleria de Cultura, Educació, Universitats i Ocupació

Direcció - Gerència
Nicolás S. Bugeda i Cabrera

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA (CMCV)

Direcció - Gerència
Nicolás S. Bugeda i Cabrera

Cap d'unitat de coordinació de Règim Jurídic
Ignacio Úbeda Amago

Cap d'Unitat de Coordinació de Gestió Econòmica i Pressupostària
Miguel Ángel Romero García

Coordinació d'exposicions
Eva Doménech López
Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes públics
Aïda Antonino Queralt

Educació i mediació
José Campos Alemany

Mitjans i xarxes
Carmen Valero Escribá

Cap de Suport de Coordinació de Contractació i Assumptes Generals
Claudia Hernández Pérez

Secretaria de Direcció
Antonio Martínez Palop

Administració
Rosario Campos Saborido
Rocío Gómez Prats
Germà Sánchez Eslava
Ana Viña Sanchis

Personal Programa EPRIEX
Claudia Agulleiro Anguita
Jordi Antón Pozo
Aitana Collado Soler
Luis José Muñoz
Lucas Pérez Estival
Ferran Selma Raga

DIPUTACIÓ DE CASTELLÓ

Presidenta
Marta Barrachina Mateu

Diputat delegat de Cultura
Alejandro Clausell Edo

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA - IVC

Director general
Álvaro López-Jamar Caballero

Directora territorial
Nuria Felip

MUSEU DE BELLES ARTS DE CASTELLÓ

Coordinadora d'Activitats i Col·leccions
Reyes Silvestre Mardomingo

Coordinador de Gestió Museogràfica
Juan Francisco Fandos

AJUNTAMENT DE CASTELLÓ DE LA PLANA

Alcaldessa
Begoña Carrasco García

Regidora delegada d'Educació i Cultura
María España Novoa

MUSEU DE LA CIUTAT DE CASTELLÓ (MUCC)

Directora
Ana Meseguer Branchat



Exposició

Organització
Consorci de Museus
de la Comunitat Valenciana

Ajuntament de Castelló,
Regidoria de Cultura

Mucc Museu de la Ciutat
de Castelló

Comissariat
Jaime Peris
Pascual Mercé

Coordinació tècnica CMCV
Lucía González Menéndez

Coordinació Mucc
Ana Meseguer

Textos
Jaime Peris
Pascual Mercé

Traducció
Servei de Normalització
Lingüística de l'Ajuntament
de Castelló

**Disseny gràfic, expositiu
i direcció de muntatge**
Marta Negre

**Transport, muntatge
i producció gràfica**
Josearte

Retolació
Cambaluc

Assegurances
Aon Iberia

Catàleg

Textos
Jaime Peris
Pascual Mercé
Sílvia Tena

Coordinació de la publicació
Ana Meseguer

Fotografies de les obres
Pascual Mercé

Fotografies de sala
Juan R. Peiró

Traducció
Servei de Normalització
Lingüística de l'Ajuntament
de Castelló

Disseny gràfic i maquetació
Marta Negre

Impressió i enquadernació
Servei Gràfic i Digital
de la Diputació de Castelló

© dels textos: els autors
i les autores
© de les imatges: els autors
i les autores, propietaris/àries
i depositaris/àries
© de la present edició:
Diputació de Castelló, 2025
Depòsit legal 408-2025

Agraïments
A les prestadores i prestadors particulars.
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
Museu de Belles Arts de Castelló - Diputació
Provincial de Castelló.
Ajuntament de Castelló de la Plana.
Fundació Pau Casals, Tarragona.
Fundació Caixa Castelló.
Fundació Dávalos-Fletcher, Castelló.
IES Ramiro de Maeztu, Madrid.
A Joan Montañés Xipell.

Textos (VAL)

16 - 29 **Perfil biogràfic de Juan Bautista Porcar**
Jaime Peris

32 - 47 **El paisatge de Porcar**
Pascual Mercé

50 - 69 **Del classicisme noucentista al crit *fauve*: el primitivisme de Porcar com a perpetuació del panteisme mediterranista en la pintura valenciana. Aproximació i noves lectures**
Sílvia Tena

Obra original

71 - 119 **PAISATGE**

121 - 125 **AUTORETRATS**

127 - 131 **ESCULTURES**

132 - 141 ***NENS***

142 - 167 **Vistes de l'exposició**

Textos (CAS)

170 - 183 **Perfil biográfico de Juan Bautista Porcar**
Jaime Peris

186 - 201 **El paisaje de Porcar**
Pascual Mercé

204 - 223 **Del clasicismo novecentista al grito *fauve*: el primitivismo de Porcar como perpetuación del panteísmo mediterranista en la pintura valenciana. Aproximación y nuevas lecturas**
Sílvia Tena



Perfil biogràfic de Juan Bautista Porcar

Jaime Peris

(VAL)

Juan Bautista Porcar va nàixer a Castelló, a la plaça de Santa Bàrbara, el 8 d'abril de 1889. Els seus pares, Miguel Porcar Valls i Carmen Ripollés Breva, eren modestos llauradors que cultivaven terres en arrendament i li van inculcar una educació tradicional profundament catòlica, de la qual ell mai va renegar.

Va aprendre les seues primeres lletres en una escola del raval de Sant Fèlix, però quan els pares escolapis van inaugurar el seu col·legi, va passar a ser alumne seu dels set als deu anys.

Des d'una edat molt primerenca va haver de col·laborar en les tasques del camp, ajudant el seu pare com a jornaler, i quan el temps li ho permetia, exercia com a acòlit a la veïna església de la Puríssima Sang.

Les seues aptituds artístiques en el dibuix i en el modelatge de l'argila o la cera van ser estimades pels seus superiors, que el van introduir l'any 1905 en l'estudi del pintor Vicente Castell, el qual el va preparar en el dibuix d'acadèmia per a l'ingrés a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València en 1906, després d'obtindre una beca de la Diputació Provincial, gràcies a la intervenció de Salvador Guinot, destacada figura intel·lectual i política de caràcter conservador.

Allí va començar els seus estudis de Belles Arts, on va tindre com a professors el pintor Garnelo, l'escultor Aixa, Carbonell i Cebrián Mezquita. Fora de l'escola va completar la seua formació al costat de l'imatger José Guzmán, hereu de la tradició d'Esteve Bonet. Amb ell va aprendre les tècniques de la talla de fusta, daurats, estofats i policromia.

En 1909 es va traslladar a Barcelona per a fer el servei militar. Va aconseguir aquesta destinació gràcies a la recomanació de Salvador Guinot i, a través d'ell, del ministre De la Cierva. A Barcelona va viatjar acompanyat del seu paisà, el jove pintor Rafael Sanchis Yago, amb qui es va matricular a l'Escola de la Llotja. Va poder compatibilitzar els seus estudis amb el servei militar gràcies a la protecció del seu superior, el coronel José Lacalle, que li va permetre muntar un estudi d'escultor en la seua casa.

En aquella època, seguint els consells del seu primer mestre, Vicente Castell, es va decantar per l'escultura i, a part dels treballs de l'escola, va realitzar diversos retrats, entre els quals es troba el del famós general Weyler, en aquell temps capità general de Catalunya.

Llicenciat de l'exèrcit en 1914, va tornar a Castelló, des d'on va completar les assignatures que li faltaven per a concloure la carrera de Belles Arts. A més, va fundar l'Agrupació Ribalta junt amb pintors locals, als quals va iniciar en l'art de la pintura i el cultiu del paisatge propi.

En realitat, el títol obtingut mancava de valor oficial. Només l'Academia de San Fernando de Madrid expedia el títol de professor de Dibuix, que capacitava per a càrrecs oficials.

En aquell moment, les possibilitats de desenvolupar els seus coneixements artístics a la seua ciutat natal eren molt escasses, per la qual cosa va decidir tornar a Barcelona. Allí comptarà amb l'ajuda del banquer barceloní Agustí Valls, que l'acollirà en el seu domicili com a preceptor de la seua nombrosa prole fins a la seua mort en 1920. A partir d'eixe moment sempre comptarà amb l'amistat i el suport de la família Valls, gràcies a la qual va poder concloure la seua formació i entrar en contacte amb el món artístic català.

Juan Bautista Porcar renuncia aleshores a la seua vocació d'escultor i es decanta per la pintura. En la seua dispersa producció d'eixos anys, amb retrats, naturaleses mortes o paisatges, es poden detectar diverses influències, per descomptat de Sorolla i també d'altres tendències del paisatgisme català.

El noucentisme triomfa en eixos anys a Catalunya, promovent una espècie de classicisme d'arrel mediterrània contraposat al modernisme derivat de les escoles del nord d'Europa. A aquesta tendència podrien adscriure's les seues escenes de nens. Però davant d'aquest corrent, en relació amb les crisis polítiques i socials de 1917, un grup de pintors reacciona contra l'idealisme dels noucentistes i es decanta per una temàtica deliberadament anodina, contrària a tot el que fins aleshores es considerava "pintoresc".

Porcar, sense identificar-se ideològicament amb eixe grup, veu en eixa temàtica l'oportunitat de crear un estil propi, sense precedents. Fins i tot en les seues memòries pòstumes, vol donar a eixa actitud una dimensió religiosa, segons l'espiritualitat de sant Francesc.

Participa en exposicions col·lectives a Barcelona i, en 1927, a la galeria La Pinacoteca d'aquesta ciutat, presenta la seua primera exposició individual de nens i paisatges i inicia una relació que es prolongarà fins a 1955.

Amb l'èxit de vendes d'aquestes mostres, ja prop de la quarantena, i davant la impossibilitat de gaudir d'una borsa d'estudis a l'estranger per raons d'edat, decideix establir-se al seu Castelló natal de manera definitiva per dos motius. D'una banda, el cost de muntar el seu estudi a Castelló era molt inferior al que hauria sigut a Barcelona; de l'altra, ací tindrà l'oportunitat de crear el seu estil personal com a paisatgista, sense lligadures a altres pintors o escoles. A més, el matrimoni amb Carmen Aparici, en 1931, ja superats els quaranta anys, li suposa l'assentament definitiu, en particular perquè ella aporta el maset de Victorino, que amb el temps serà la seua residència i el seu lloc d'inspiració.

Tot això permet afirmar que serà el primer castellonenc que aconseguirà viure exclusivament del seu art sense eixir de la seua terra ni haver de

recórrer a altres activitats com la docència, això sí, sempre envoltat de la major austeritat.

Al mateix temps, s'entrega a una altra de les seues aficions, l'arqueologia, sobretot a partir del descobriment de les pintures de la Gasulla a Ares del Maestrat.

L'estiu de 1936 el sorprén l'alçament militar i la revolució que provoca allí, on no triomfa la rebel·lió. Tem per la seua vida, atesa la seua condició de fervent catòlic, i contempla la destrucció de la major part de l'art religiós del seu entorn, incloses les obres que ell mateix havia realitzat, mentres ha de subsistir amb els productes del lloc al qual anomena l'Hort de Victorino, la seua futura residència.

Finalitzat el conflicte, amb la col·laboració d'un grup d'escultors, pintors i artesans, s'entrega a la recuperació de les imatges destruïdes per la revolució.

Això li permet tornar a la seua vocació d'escultor i realitza una imatge de sant Antoni de Pàdua, que rep la Medalla d'Or en el Certamen de Vitòria de 1940 i és adquirida pel govern italià amb destinació a l'església de Torrero (Saragossa), situada al costat del panteó on reposen els soldats italians morts durant la Guerra Civil. En 1949 fa un Cor de Jesús de gran grandària per als carmelites del Desert de les Palmes.

A partir de 1941 reprén la seua relació amb La Pinacoteca, alhora que exposa a Madrid i València i també a Castelló a partir de 1950. És durant eixos anys quan, ja a la vora de la vellesa, decideix participar en les Exposicions Nacionals de Belles Arts, certàmens que ell mateix havia menyspreat en la seua joventut, però que ara li poden servir per a promocionar els últims anys de la seua carrera. En aquestes exposicions obté la Segona Medalla en 1950 i la Primera Medalla en 1954. En les seues memòries atribueix la concessió de la Primera Medalla a la seua amistat amb un conegut ministre. En realitat, per la correspondència amb Adsuara, exrival i amic, membre del jurat, es posen de manifest les tensions, aleshores molt fortes, entre els partidaris de l'art d'avantguarda i els tradicionals, que provocarien la supressió d'aquests certàmens en 1968.

En 1953 l'Ajuntament el declara Fill Predilecte, tot i que amb un cert retard respecte de Juan Adsuara, nomenat en 1950. Els dos casos són, probablement, els primers reconeixements d'un castellonenc per mèrits artístics.

A partir de 1955, arran de les desavinences sorgides per la troballa d'un suposat quadre de Manet, trenca amb La Pinacoteca i interromp durant uns anys la seua relació amb el públic de Barcelona, encara que tornarà allí en 1964 a una exposició antològica celebrada a la Sala Syra, amb motiu del seu 75é aniversari. Junt amb 40 pintures procedents de col·leccions particulars, apareixeran 15 paisatges nous que no deixaran de sorprendre la crítica pel canvi d'estil que s'havia produït.

En 1955 firma el contracte del que serà el seu primer i tal vegada l'únic gran encàrrec de caràcter oficial de la seua carrera: la decoració de l'escala d'honor de l'Ajuntament de Castelló, recentment remodelat. Es tractava de sis panells en què va representar les figures històriques i les al·legories referents a la ciutat de Castelló, i de pas va recuperar el gènere de pintura de figures.

Encara que el final de l'encàrrec va resultar en bona part frustrant per a l'autor, a qui se'l va obligar a instal·lar eixos murals sense concloure'ls per la urgència de la primera visita del cap de l'Estat a la ciutat, en 1958, el conjunt no deixa de tindre interés i posa de manifest la seua capacitat en aquest gènere, on les seues qualitats com a escultor queden manifestes. D'altra banda, va ser també una oportunitat de tornar a la temàtica de nens, modernitzada en el seu estil, que havia abandonat des dels anys 30.

En el seu retorn al paisatge s'aprecia un canvi d'estil, tal vegada influït pel triomf definitiu de les noves tendències artístiques, i no tant per la seua progressiva pèrdua de visió. Amb tot no deixa de treballar de manera febril quasi fins a l'últim moment de la seua vida l'octubre de 1974.

En el conjunt de la seua producció artística cal distingir diversos gèneres, així com diverses etapes.

Els quadres de nens, pels quals va ser comparat amb un modern Murillo, pertanyen en la seua major part als seus primers anys, encara que va tornar a realitzar-ne alguns durant la segona meitat dels anys 50. En realitat, més que els xiquets murillescs, els seus quadres evoquen escenes idíl·liques a l'estil de Poussin (ell mateix les comparava amb pintures de Tintoretto), la qual cosa estaria més concorde amb una estètica noucentista, segurament grata a la burgesia catalana dels anys 30, però que el pintor va anar abandonant davant de crítiques adverses.

Quant al paisatge, cal destacar una constant al llarg de totes les etapes, que va ser la temàtica. D'una banda, l'entorn de la ciutat de Castelló amb un radi de pocs quilòmetres amb el port, els passos a nivell, el pinar del Grau i en els últims anys el seu propi jardí, i de l'altra, les muntanyes del Desert de les Palmes, en els voltants del convent carmelità, amb la comunitat del qual va mantindre una relació molt estreta, o alguns llocs del Maestrat, com Ares, Benassal o Catí, pròxims als jaciments arqueològics.

Porcar no va pintar mai, o en comptades ocasions, els llocs més turístics de la província, com Peníscola o Vilafamés, les goles del Millars o Morella, encara que d'aquest últim sí que hi ha algunes pintures. En els nombrosos quadres amb possibles vistes a la mar, tant en les portuàries com en les platges (salnitres) o en els del Desert de les Palmes, la mar tan sols s'endevina amb una simple lluentor o uns xicotets velers que s'insinuen. En la seua obra *Argayos*, present en l'exposició, apareixen les ruïnes del convent vell, un paratge molt pintoresc per si mateix, que queda reduït a unes taques de color a penes diferenciades dels mateixos *argayos*, és a dir, fragments de terra i pedres que es desprenen en el vessant d'una muntanya.

Les seues perspectives són àmplies, molt superiors a la visió de l'ull humà, i l'horitzó és baix, amb la qual cosa el cel ocupa la major part del llenç. Aconsegueix l'expressivitat amb els atrevits celatges i inclinant les verticals de les edificacions i els pals de telègraf o de l'electricitat.

En la seua primera etapa, els paisatges encara són descriptius i inclouen nombrosos detalls (*Via de l'hospici*). En el quadre *Urbanisme*, que representa l'antiga estació del Nord, es poden distingir els cotxes de cavalls i fins i tot el xicotet omnibús de la companyia La Hispano de Fuente En Segures. A partir dels anys 40 se simplifiquen els detalls. I els paratges apareixen deserts o quasi sense gent.

Els quadres, amb independència de la seua grandària, els realitza sempre del natural, la qual cosa li permet transmetre un efecte de realitat gràcies a un hàbil ús de la llum i la perspectiva (*Fugas*). En els anys 60 i 70, el canvi d'estil és més radical, segurament pels motius que s'han apuntat, i hi ha una aproximació clara a les tendències de l'expressionisme germànic o d'artistes *fauve* com Vlaminck. Seguint amb la seua tendència de pintar el menys pintoresc, incorpora nous temes, com les indústries recentment sorgides, com la refineria de petroli Fertiberia, i continua amb els passos a nivell. Les seues eixides al camp són cada vegada menys freqüents per raons d'edat i les cataractes condicionen la seua pintura, especialment el colorit.

Després de l'operació de cataractes, i segurament per eixe motiu, veu el color amb una especial intensitat. Pinta amb colors purs que prepara prèviament i els pinzells els prolonga amb canyes, amb què realitza quadres de gran grandària, normalment del seu jardí.

A banda dels retrats de tall acadèmic que es conserven de la seua etapa juvenil, no és eixe un gènere en el qual es bolcara. Els que va realitzar són una mostra d'amistat i reconeixement a personatges com Carlos G. Espresati, Josefina Salvador, Gonzalo Puerto... La semblança, i fins i tot la personalitat del retratat, és palesa, encara que es preocupa més pel color que per fer un dibuix rigorós i lluny del retrat complaent amb el model, com els de Benedito, Julio Moisés o el mateix Sanchis Yago, el seu company de joventut.

Els retrats, i encara més els autoretrats, els executa amb una certa rudesa, de vegades extrema. En canvi, els dibuixos de nens, realitzats en la seua casa taller prenent com a models els seus veïns, mostren una gran delicadesa i ternura, absent en el seu tracte habitual. En eixos casos la tècnica és la sanguina i el bistre amb tocs de pastel o d'aquarel·la.

En les escasses composicions de nens de finals dels anys 50 i 60, torna a la temàtica de les dècades anteriors, amb escenografies complicades i assumptes bucòlics, però varia considerablement la tècnica d'execució, que evoluciona de manera similar als seus paisatges (*Pequeños modelos*, *Julín*, *Mirant estampes*).



Fig. 1. *Dona Nua*. Exposició al Menador, vista lateral.

Les anomenades naturaleses mortes, bodegons o flors eren un gènere habitual en les seues exposicions. Eren obres de dimensions mitjanes o xicotetes, realitzades exclusivament en l'estudi, per la qual cosa podia oferir-les a un preu molt més reduït, eren assequibles a una clientela menys rica. Tant unes peces com les altres les tractava de manera similar, és a dir, com a xicotets paisatges, preocupat per la composició i el color i en absolut per les textures, que és el repte habitual dels qui cultiven la naturalesa morta, arribant a vegades a l'artifici.

Amb les rupestres es completaven aquestes exposicions. En realitat, es tractava de pintures sobre paper, executades amb tècniques diverses, inspirades de manera lliure en les figures que havia calcat i estudiat en les seues investigacions arqueològiques a la Gasulla.

ESCULTURA

Porcar renuncia a la carrera d'escultor, que havia sigut la seua vocació inicial, per diversos motius. En aquells anys les possibilitats de guanyar-se la vida un jove escultor passaven per triomfar en algun dels grans certàmens, particularment en l'Exposició Nacional de Belles Arts, i a partir d'ací, comptar amb els oportuns suports i influències, l'adjudicació de concursos per a la realització de monuments o la col·laboració en importants projectes arquitectònics. Per a tot això li faltaven els suports polítics o socials i li sobraven els competidors, tant en la seua pròpia terra, on el jove Adsuara ja estava començant a situar-se, com a Barcelona, amb una important nòmina d'escultors notables. L'Església, la seua gran clienta en el passat, havia optat per la producció industrial d'imatges, com el mateix Porcar lamentaria en la seua conferència del Cercle de Sant Lluc de 1928, i tampoc sembla que el nostre artista estiguera disposat a conformar-se a ser un marmolista per a acceptar encàrrecs de cementeri o un tallista de fusta per a decorar cases o establiments comercials.

Quasi tot el que es coneix de la seua obra escultòrica és a través de les seues memòries pòstumes, per la qual cosa seria interessant estudiar-les de manera directa i no a través de velles fotografies. Per descomptat, eren escultures les obres que enviava a la Diputació com a artista pensionat, però ell mateix explica com van ser destruïdes pel llavors director Juan Adsuara, juntament amb les seues pròpies, sota l'excusa de raons d'espai, però segurament per motius estètics.

Algunes figures com *L'orfenet* recorden les obres de Benlliure i en eixa mateixa línia estan les conservades, com *El Cabanenc* o *Llauraoret*, les dos en aquesta mostra. Entre les altres alternen les influències d'escultors modernistes o de Meissonier, amb d'altres que responen al classicisme noucentista, com *Nu daurat*.

Quant a la imatgeria, es conserven diverses obres realitzades després de la Guerra Civil. Alguna d'aquestes, com la imatge de la Mare de Déu de Pasqua, encàrrec de la Confraria de la Puríssima Sang, no passa de ser una imatge de vestir, dins de la més pura tradició. Per contra, l'obra *Sant Antoni de Pàdua*, que havia obtingut la Medalla d'Or en el Certamen de Vitòria de 1940 i que actualment es venera a l'església de Torrero a Saragossa; el *Sagrat Cor*, talla encarregada per a la fàbrica de licor Carmelitano a Benicàssim, o el Crist de l'església del Calvari d'Almassora, mereixen una qualificació molt distinta.

Contra el que afirma Francesc Fontbona, almenys les talles de *Sant Antoni de Pàdua* i del *Sagrat Cor* (el Crucificat d'Almassora, per més que tinga una indubtable qualitat, està en la línia de la imatgeria espanyola tradicional) són un avançament de la renovació litúrgica que no arribaria fins a vint anys més tard, amb les reformes conciliars. El que cal lamentar és que en un moment en què es reedificava la futura cocatedral de Santa Maria, i en general es restituïa tant de patrimoni religiós destruït durant la contesa, no rebera més encàrrecs d'aquesta naturalesa.

ARQUEOLOGIA

No es pot dur a terme un perfil biogràfic de Porcar sense destacar la seua labor en el camp de l'arqueologia. L'interés de Porcar per eixa disciplina és inseparable del seu interés per la naturalesa, pels paisatges, especialment els de l'interior. Cal dir que en aquells anys l'interés per les troballes arqueològiques era freqüent tant entre intel·lectuals com entre aficionats o col·leccionistes.

En el cas de Porcar, la restauració de la casa palau de La Iglesuela del Cid de Manuel Matutano, les terres del qual cultivava la seua família a Castelló, li va permetre conéixer l'important jaciment del Morrón del Cid, on va arreplegar materials diversos. Més tard treballà en altres jaciments arqueològics, com el de la Joquera de Borriol.

Els articles publicats en el BSCC, quan no tenia la necessària formació científica, no manquen d'interés, tal com afirma Ferran Arasa, per ser l'única notícia que tenim de restes actualment perdudes.

La seua activitat arqueològica va fer un tomb a partir de 1934, quan Gonzalo G. Espresati va intuir que les pintures existents al barranc de Gasulla, a Ares del Maestrat, podien correspondre a la prehistòria. Després de la seua visita en companyia d'Eduardo Codina es posà en contacte amb Bosch Gimpera, Hugo Obermaier i també amb Henri Breuil.



Fig. 2. Porcar pujant a la cova de la Gasulla. Fotografia de Manuel Gozalbo Tolentino



Fig. 3. Porcar davant del calc de l'escena central de les coves del Civil (barranc de la Valltorta, Tírig). Arxiu del Museu de la Valltorta

Els calcs que realitzà i gelosament conservà durant la Guerra Civil seran l'únic testimoniatge d'aquestes campanyes inicials, ja que els que posseïa Hugo Obermaier van ser destruïts a la Universitat de Madrid durant la guerra.

En la postguerra, l'activitat arqueològica continua també en altres camps diferents de l'art rupestre, com les excavacions realitzades al Castell Vell de la Magdalena o a la vil·la romana de Benicató a Nules, però és en l'àmbit de l'art parietal on aconsegueix una major rellevància i projecció internacional.

Els calcs que executa Porcar, com ell mateix explica, parteixen de l'anàlisi que un pintor realitza sobre l'obra d'un altre pintor. Malgrat la seua falta de formació científica com a arqueòleg o paleontòleg, tant les seues reproduccions com les seues observacions, lluny de mancar d'interés, van ser valorades en el seu moment com les millors reproduccions que s'havien fet fins al moment de les pintures rupestres del Llevant.

No és fàcil classificar J. B. Porcar dins dels corrents artístics del segle XX a Espanya, moment en què es creuen i fins i tot s'enfronten les tendències tradicionals amb les avantguardes. Els primers, formats en el rigor dels estudis acadèmics, no sembla que estigueren disposats a tirar per la borda tots els coneixements i habilitats adquirits en la seua dura formació, i veien en les noves tendències, particularment en les que arribaven de París, una amenaça contra tots els valors en els quals creien fermament.

Porcar posseïa, com s'ha dit, formació acadèmica, però no sembla que haguera realitzat una carrera especialment brillant en el que és el nucli d'aquesta mena de formació, és a dir, un virtuosisme en el dibuix. Crec que no es conserven dibuixos acadèmics seus i menys de la qualitat dels d'un Puig Roda, d'una generació anterior, o d'Adsuara o Sanchis Yago, els seus estrictes contemporanis.



Fig. 4. Detall d'un calc de Porcar. Col·lecció de la Diputació de Castelló.

Per contra, Porcar és sensible a múltiples influències que incorpora al seu estil, les quals assimila i les fa pròpies. Per això resulta difícil de classificar dins dels diferents grups o escoles del moment, sobretot entre el sorollisme que prevalia entre els valencians o els diferents corrents de l'art català, per la qual cosa ha sigut classificat com un vers solt.

En 1922 la Fundació Bancaixa va fer un notable intent d'agrupar la seua figura junt amb altres dos pintors valencians, Genaro Lahuerta i Francisco Lozano, dins d'una renovació del paisatge valencià. Per descomptat que hi ha una notable diferència d'edat entre ells, però si això no es té en compte, encara cabria la figura d'Arcas Brauner, per exemple.

Tot i que des del seu primer retorn a Castelló, després dels seus estudis a Barcelona, ja va formar un grup de pintors i aficionats a la pintura per a cultivar el paisatge, la citada Agrupació Ribalta mai es va dedicar realment a la docència. Si la majoria dels qui es van dedicar a la pintura van ser en algun moment seguidors seus, ningú va ser un veritable deixeble seu. Francisco Gimeno Barón, que a partir de la postguerra es va establir també a Castelló i es va dedicar a pintar els seus paisatges, prompte va comprendre el perill d'imitar-lo i va buscar altres entorns i altres formes de paisatge.

En l'actualitat, la seua pintura ha patit una certa davallada, almenys si ens atenem a les cotitzacions en vendes i subhastes. En això coincideix amb la major part d'artistes dels segles XIX i XX. Deuen ser diversos els factors. Tal vegada perquè va haver-hi una sobrevaloració en els anys 90 i la crisi del 2007 va desanimar inversors, o també pels canvis de gustos en les noves generacions. En tot cas, no ajuda en res la política museogràfica. En una època va existir a Madrid un Museu d'Art Modern, hui desaparegut. A Espanya hauria d'haver-hi un museu, com el d'Orsay parisenc o com la Tate Gallery londinenca, que acollira aquesta etapa de la pintura entre el classicisme i les avantguardes, que de pas ens faria molt més fàcil l'aproximació a les noves formes d'expressió artística, encara incomprensibles per a molts.

Les obres de Porcar, que en el seu moment es van vendre sobretot a Barcelona, han tornat a la seua ciutat d'origen de la mà de col·leccionistes, gràcies als quals ha sigut possible muntar aquesta mostra antològica, però són molt escassos els paisatges de Porcar que s'exhibeixen en els nostres museus, a penes n'hi ha mitja dotzena al Museu de Belles Arts de Castelló i tan sols una o dos obres al de València, mentres que al MNAC les tres obres seues que hi ha, que són molt representatives, romanen emmagatzemades.

Porcar és, per damunt de tot, el creador del paisatge de la nostra terra, tant l'urbà com l'interior, un paisatge poc espectacular però al qual ell va saber descobrir l'ànima. S'ha comparat últimament la pintura de Porcar amb la de Hopper i la seua visió de Castelló amb la de l'americà respecte a Nova York. Amb totes les diferències d'estil i distància geogràfica, els dos són estrictament contemporanis i els dos van conviure amb la pintura tradicional i les avantguardes, sense assumir ni rebutjar cap de les dos. Des d'aquesta perspectiva crec que Porcar hauria de ser un valor permanent per al futur.

EXPOSICIONS ANTOLÒGIQUES

Exposició homenatge al pintor Porcar. Organitzada per la Junta Central de Festejos de la Magdalena. Castelló, març de 1961

Exposició commemorativa del 75é aniversari del pintor. Sala Syra, Barcelona, maig de 1954

Exposició homenatge amb motiu de la inauguració de la nova seu central de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, abril de 1973

Exposició homenatge d'aniversari. Galeria Nike, València, octubre de 1975

Porcar, antològica de la seua obra. Museu de Belles Arts de Castelló, desembre-gener de 1981

Exposició antològica del centenari del pintor Porcar. Castelló, novembre-desembre de 1989

Exposició antològica. Sala Parés, Barcelona, tardor de 1991

El paisatge en la pintura, Porcar, Lahuerta, Lozano. Bancaixa, València, 2022

BIBLIOGRAFIA

AGUILERA CERNI, V. (1973). *Porcar 73*. València: Fernando Torres Editores.

ARASA, F. (1991). "Breu semblança arqueològica de J. B. Porcar" en *Porcar 1889-1974*. València: Servei de Publicacions de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat, pàg. 53-65.

GONZÁLEZ ESPRESATI, C. (1946). "Figuras y paisajes de Juan Bautista Porcar" en *Arte Español*. T. XVI. Tercer trimestre. Madrid.

FONTBONA, F. (1979). *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Ed. Destino, pàg. 298-301.

FONTBONA, F. (1991). "Porcar i Catalunya" en *Porcar 1889-1974*. València: Servei de Publicacions de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat, pàg. 43-51.

GASCÓ SIDRO, A. J. (1988). "Los pintores castellonenses" en Aguilera Cerni, V. (dir). *Historia del Arte Valenciano*. València: Biblioteca Valenciana, pàg. 173-188.

MORENILLA, J. DE DIOS (1980). *Porcar y el paisaje castellonense*. València: Tip. Bernés.

MERCÉ MARTÍNEZ, P. (2021). *Porcar. Una mirada actual*. Castelló: Editorial La Horadada.

OLUCHA MONTINS, F. i GASCÓ SIDRO, A. J. (2022). *Castelló segle XX, paisatge d'una ciutat*. Castelló: Colla Rebombori.

PERIS DOMÍNGUEZ, J. i GASCÓ SIDRO, A. J. (1991). "Juan Bautista Porcar, vida y obra" en *Porcar 1889-1974*. València: Servei de Publicacions de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat, pàg. 25-41.

PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1974). *Trencs, moradures i verducs*. Castelló: Societat Castellonenca de Cultura.

PUERTO MEZQUITA, G. (1964). *El pintor Porcar. Su vida y afanes*. Castelló: Societat Castellonenca de Cultura.

PUERTO MEZQUITA, G. (1978). *Vida y afanes del pintor Porcar (1962-1974)*. Castelló: Societat Castellonenca de Cultura.

VALLS, R. (2001). *Joan B. Porcar*. Barcelona: Infiesta Editor.

El paisatge de Porcar

Pascual Mercé

(VAL)

El Conveni Europeu del Paisatge del Consell d'Europa (Florència 2000) defineix el paisatge com aquella part del territori tal com la percep la població.

Com percep Porcar el paisatge?

La resposta ens l'ofereix el pintor mateix en el seu llibre pòstum *Trencs, moradures i verducs*:

> Centenars de vegades he besat la terra, cumplint-me la penitencia de la confessió o he estat extasiat sobre l'alta cúpula, repleta de cordalures d'un barroc versallesc (...) I fou aquesta l'aula de la meva infància, religiosa i creient; i en esta aula se formà el planisme religiòs d'unció mística, resant les creus a la Missa primera, o acompanyant els viàtics en una dansa de llums llitúrgiques, que se doblaven en misteri dins les urnes on n'hi havia mig amagat el Sant Sepulcre que dormia ple de moradures i al sant Francesc d'Asis que ensenyava les mans llagades.



Fig. 1. Església de la Puríssima Sang de Jesús de Castelló

> Sense aquesta formació religiosa, hi avera estat impossible crear el meu paisatge, baix el punt de vista humà i místic; sense besar la terra, a la capella, amarat de franciscanisme, mai m'havera jo aginollat al davant d'un pas a nivell; ni dit germanes a les estaques de la seva barrera, ni dit germans als salitres de la maresma, ni germana a la pols de la carretera, ni acariciar als fonolls dels roquissars.

> Sense el ressonar de les veus de l'orgue de la cúpula de l'alta capella, no havera crat jo no, les altes bolangeres de cirrus en els meus cels dogmàtics d'un paisatge universal.
>
> I heu ací, perquè la formació del meu paisatge en lo que té d'humanista, franciscanista i panteista, naix en part en la pròpia capella del Toll, quan jo era acòlit en la meva infantesa, en aquella primera dècada del segle.

Confessió íntima inspirada probablement en el *Cántico de las criaturas* de sant Francesc d'Assís.

Tot el treball artístic de Porcar està impregnat d'aquesta espiritualitat, sense la qual seria impossible entendre la seua obra. És necessari contemplar les seues pintures i escultures des d'aquest punt de vista. En molts dels seus paisatges, l'artista estableix un joc entre els diferents volums i colors, i sobretot en l'alternança de pinzell i espàtula. Molts detalls, aparentment insignificants, reben una pinzellada molt cuidada que accentua el seu protagonisme. El *Cántico de las criaturas*, seguit per Porcar, situa clarament la posició de l'artista davant la seua obra i la naturalesa. De la mateixa manera li serveix per a definir els temes o models: núvols, herbes, arbres, fàbriques, camins, fum, carbó, pals de la llum... Tot dins d'un paisatge humanitzat, molt poques vegades verge.

Porcar interioritza en gran manera el paisatge. Encara que prefereix els paisatges durs, aspres i agrestos, procura tamisar-los amb composicions harmòniques de gran bellesa i serenitat. Res se li escapa, un carro en el fons, una iaia encorbada pel fred, la bicicleta... són detalls que apareixen en la seua pintura. El vent, la calor, el fred o la pluja estan plasmats en el seu paisatge.

Crec que aquesta interiorització és una de les raons per les quals l'obra paisatgística de Porcar està tan impregnada de Castelló. Sembla que quan pinta paisatges de llocs de fora de la província de Castelló, com Londres o París, les seues obres perden ànima.

Jaime Peris em va comentar l'anècdota dels paisatges que va pintar Porcar a Mallorca i el que li va dir el galerista que li va recomanar que hi anara.

> Te has ido a Mallorca y has pintado el Maestrazgo.

S'ha parlat molt dels cels de Porcar. De vegades se li ha criticat aquest recurs escènic. Porcar s'allunya dels paisatges bucòlics, de tipus postal. Prefereix els cels plomissos carregats de força de la naturalesa. Quan projecta una escena en què la terra ocupa la part inferior, els cels són poderosos; en canvi, quan la terra és poderosa, el cel està menys treballat, és a dir, els cels exerceixen un poder sobre l'equilibri de la composició. Les escenes de Porcar són poderoses i destil·len força.

PORCAR DES DE LA FOTOGRAFIA

Sempre dic quan parle de la fotografia o, més ben dit, quan analitze una fotografia, que una imatge consta, bàsicament, de tres aspectes: tema, composició i llum, als quals se suma el color en la fotografia en color.

La pintura és diferent, però aquesta divisió ens va molt bé per a analitzar el paisatge de Porcar des del punt de vista que ens ofereix la fotografia. Permet una interpretació diferent i directa de la seua obra.

En primer lloc, una de les característiques que observem en el paisatge de Porcar és la reiteració. Ell mateix solia dir que no havia eixit del port en cinquanta anys. La seua pintura discorre per uns quants llocs que es repeteixen al llarg de la seua vida, i canvia el seu estil o tècnica a mesura que es fa major. He parlat amb diversos pintors, i jo mateix he reflexionat sobre això, i és prou normal tindre aquesta volença per aquells llocs que ens inspiren, que ens fan sentir còmodes. En Porcar hi ha almenys deu blocs paisatgístics:

El Pinar del Grau
La platja del Serrallo
El port del Grau de Castelló
L'estació de la Panderola
L'estació del Nord
Les marjals
L'interior de la província, sobretot el Maestrat
Castelló ciutat
El parc Ribalta
El pas a nivell de les carreteres de l'Alcora i de Morella

De vegades un mateix tema l'aborda des de perspectives molt semblants o des de llocs similars. Per exemple, el port pot servir-nos d'exemple. Molt poques vegades pinta des del far o des del moll de Llevant. Prefereix i explota la part del Moll de Costa i sempre cap a la mar com a fons. Són llocs amb els quals ell, probablement, se sent identificat.

COMPOSICIÓ

El fotògraf, quan se situa davant de l'escena, observa, mira, arrufa les celles i, si compon, dispara. Ho fa d'un mode moltes vegades inconscient o des del subconscient. Ho anomenem mirada fotogràfica. No tots els fotògrafs componen bé i pense que aquest és un dels valors més importants

que ha de tindre una fotografia, si no el que més, juntament amb la llum. El pintor té un avantatge ací, ja que si hi ha algun element que sobra de l'escena, el lleva o el modifica.

Encara que semble el contrari, tampoc tots els pintors que pinten bé componen bé, en absolut. Plasmar una realitat estereoscòpica en tres dimensions a un llenç de dos no és una tasca fàcil. Jo ho compare amb el do del toc de pilota en el futbol. S'ha de nàixer per a això, com Pelé, per exemple. Porcar és un d'aquests. Tenia toc, geni, tenia la gràcia de la composició. Quan es fixava en algun motiu o escena la componia quasi sempre magníficament i, si algun element desafinava, doncs el situava subtilment en un altre pla diferent, sense problemes, perquè l'escena s'equilibrara o expressara allò que el pintor volia.

Es diu que no hi ha res més subjectiu que una fotografia. Evidentment, la pintura de paisatge és absolutament subjectiva. El pintor i el fotògraf abstrauen la realitat o, més ben dit, una xicoteta part de la realitat i la porten al seu camp d'expressió. Porcar va ser un mestre en això.

Molt s'ha parlat de la manera de compondre de Porcar, més concretament de la semblança que té amb la perspectiva que s'obté amb una òptica gran angular. Roser Valls, neta d'Agustí Valls i gran coneixedora del pintor i de la seua obra, pensa que la seua manera de pintar es deu, potser, a un defecte visual:

> Fins i tot podríem imaginar que tenia un defecte a la vista que el feia pintar com si ho fes a través del gran angular d'una màquina fotogràfica (Valls 2001).

Des de la meua experiència com a fotògraf, i després d'haver estudiat com tracta el paisatge Porcar, pense que el pintor componia conformement a la seua interpretació de l'escena, abaixava el cap, ajustava els ulls i situava les formes basant-se en la realitat, encara que no del tot, i no crec que tinguera una única fórmula. A causa del seu domini tècnic, aplicava un criteri o un altre, encara que sí que tenia un esquema, o millor dit s'inclinava per uns patrons concrets ja molt elaborats.

Malgrat els seus estudis en Sant Carles, on va tindre com a professor un destacat perspectivista del qual evidentment degué aprendre molt, Porcar era un gran autodidacta.

> La classe de paisatge era regida per Don Gonzalo Salvá, gran perspectivista i que executava paisatges al carbó, de gran qualitat i concepte. Tenia molta fama.

Tant en la seua etapa com a estudiant a València com en la seua estada a Barcelona mai va deixar d'acudir a museus, exposicions, galeries i a tots aquells llocs on poguera satisfer els seus anhels d'aprenentatge. És per aquesta raó que pense que no tenia cap defecte en la vista que causara una possible aberració esfèrica, sinó que era un recurs creat per ell —home molt sagaç— per a equilibrar i afegir ritme a la composició de l'escena. Si observem una imatge fotogràfica presa amb un objectiu gran angular, percebrem que els objectes apareixen més xicotets de com els veiem. A més, els objectius angulars donen una sensació de distància errònia. Encara que el camp de visió d'un objectiu gran angular és major que el proporcionat per la nostra vista, el pintor només ha de moure el cap cap a l'esquerra o cap a la dreta per a ampliar aquest camp de visió i sense cap deformació.

És cert que la mirada de Porcar pot ser considerada com a fotogràfica pel que fa a l'ordre dels diferents elements que componen l'escena. Ara, una vegada ha equilibrat els objectes, la interpretació de la realitat és una altra cosa.

El concepte de realitat és molt ambigu. La realitat deixa de ser-ho quan es trasllada a un quadre o es registra en una fotografia.

Porcar componia admirablement, molt millor que uns altres pintors famosos. I sempre del natural. Sorolla va ser fotògraf, Puig Roda també, Porcar no. Segurament estudiava l'escena i, si calia recompondre algun volum, el feia per a equilibrar la composició. Així ocorre en nombrosos llenços. Segons ens conta Gonzalo Puerto en la seua biografia sobre el pintor, Porcar deia:

> El tono y la forma tienen que tener una armonía orquestal. Tanto es así que el color del cuadro suele ser distinto del real. Armonizar los colores, sin dejar paso a una nota estridente, es lo fundamental de la pintura.

Una altra característica del paisatge de Porcar és la importància del primer terme. En nombroses ocasions el primer terme, representat per roques, arena o herbes, adquireix una gran importància. Considere que Porcar aplica a la pintura de paisatge alguna cosa de la seua ànima com a escultor. El primer terme està accentuat a base de pinzellades gruixudes, i la resta d'elements queden més plans. Amb aquesta tècnica s'aconsegueix una gran profunditat en l'espai. Realça aquells elements que ell considera importants, com veurem en analitzar algunes de les seues pintures.

IL·LUMINACIÓ

L'estudi de la llum és un tema comú de la fotografia i de la pintura en general. La percepció o aprenentatge que ens ofereix la fotografia sobre la realitat ens facilita la compressió de la pintura, sobretot pel que fa a la llum i al color.

L'obra paisatgística de Porcar mostra una gran unitat, en part pel domini de la llum o més prompte a causa del seu sistema d'il·luminació, més ben dit, del seu posicionament respecte a la direcció de la font d'il·luminació, el sol.

Utilitza moltes vegades una posició del sol respecte al quadre, a dalt a la dreta. Porcar juga amb aquesta llum, podíem dir que la domina. No li importa que siga una llum dura, d'ombres profundes. Sembla que no té cap problema per a pintar el migdia, a la platja, en ple estiu.

Segons em comentava el seu ajudant, Manuel Gonzalo Tolentino, Porcar solia pintar un quadre al matí i un altre a la vesprada, durant quinze dies. D'aquesta manera s'assegurava una uniformitat en la llum. De la importància que li dona a la llum donen testimoniatge els nombrosos noms que s'assignen a quadres que tenen a veure amb la il·luminació: sol tangent, contrallum, llum zenital...

OBRES

En el llibre *Porcar. Una mirada actual* (Pascual Mercé, 2021), es fa una selecció de les millors pintures, fotografiades amb els criteris més actuals, amb detalls que permeten analitzar les diferents tècniques utilitzades per Porcar. Sense aquesta informació és realment complicat parlar de manera essencial de l'obra de Porcar, ja que en la seua major part està en mans de particulars, sent molt poca la seua presència en museus. Analitzarem alguns exemples que ens permetran endinsar-nos en l'interior de la seua obra.

Drecera dels molins
(Fig. 2) (Fig. 3)

Aquesta meravellosa pintura és de 1936. És un quadre gran de 97 × 130 cm i representa el Primer Molí.



Fig. 2



Fig. 3

Sempre he admirat aquest quadre. Podria dir que ha generat en mi una espècie d'empatia. Segurament el tema triat pel pintor és una de les causes. És poc habitual en Porcar que el motiu central d'un paisatge estiga ocupat per un edifici o un element arquitectònic similar. En aquest cas es tracta del Primer Molí, del segle XIV, situat als afores de la ciutat, sobre la séquia Major. És una construcció civil de gran importància històrica, i l'elecció d'aquest tema té a veure amb l'interés que tenia el pintor per la història, al qual uneix l'arrelament a la seua terra i l'afecció als valors tradicionals. No oblidem que un molí fariner és també una obra de tecnologia popular. Es diu que Porcar coneixia molt bé el lloc, perquè jugava allí de xicotet (era un xiquet del Raval). I això es nota en la pintura, ja que és evident que tenia molt estudiat el lloc.

Però malgrat aquesta elecció del motiu, Porcar compon l'escena de manera que, encara que el molí és el centre, no jugarà el paper de protagonista. Un dels trets que més m'han cridat l'atenció és que l'edifici apareix en ombra. Generalment, en fotografia, el protagonista se situa al centre i procurem que estiga il·luminat correctament. Ací, l'element aparentment principal que ocupa el centre de l'escena queda en ombra, tot i que gràcies a una gran quantitat de pintura i a la mestria de l'artista —un fet habitual en les ombres de Porcar— adquireix presència i volum, i la resta d'elements que formen l'obra reben una il·luminació molt càlida, canviant el que podia ser un paisatge figuratiu per una escena impressionista plena de força, on tot compon i tots són protagonistes, establint-se un diàleg entre els diferents elements que figuren en la pintura, com si es tractara d'una simfonia.

L'escena està equilibrada. El molí, en aquesta penombra de riquesa pictòrica, és un element més. El primer terme, ocupat per terres amuntegades, males herbes i el pas per a salvar la séquia, té una riquesa de color i detall excepcional, fidel a la seua filosofia franciscanista, que considera la presència de Déu fins i tot en el més humil tros de terra. Aquesta comunió amb la naturalesa i el desig de plasmar fins i tot els fenòmens meteorolò-

gics fan que, amb un gran mestratge, les branques de l'om donen la sensació d'estar balancejades pel vent. És un exemple de la subtilesa i de l'ofici del pintor, un veritable posicionament davant del paisatge i la seua obra. Les figures humanes de gran finor complementen la pintura i li donen humanitat. La línia de l'horitzó presenta elements de gran significat paisatgístic, històric i religiós, de dreta a esquerra: els xiprers i la tàpia del convent, les cases de Castelló, l'hort de tarongers amb el camí i finalment apunta el Fadrí, que, juntament amb la palmera que es veu al fons, són proves de la subtilesa de Porcar.

Com és habitual en la pintura de Porcar, el cel representa més de la meitat de l'espai superior que, ple de cúmuls, dota l'escena d'un gran moviment.

Rastolls
(Fig. 4)

Aquesta pintura de 1932 representa els camps dels voltants de l'ermita de Sant Pau, a Albocàsser.

És un quadre gran que mostra nombrosos aspectes que seran una constant en la seua pintura al llarg de la seua vida. En primer lloc, el tema. Probablement aquest camp al voltant de Sant Pau el va descobrir i el va inspirar en alguna de les visites que va fer a la cova Remígia, situada a pocs quilòmetres. Conec molt bé el paratge i he fet moltes fotos. És una zona endorreica i un gran pla, cosa realment difícil de trobar en aquesta part de la província. Tant l'ermita com els seus voltants són de gran bellesa. Porcar, com de costum, deixa a un costat l'ermita, no la pinta, només s'intueix al fons, oculta darrere dels arbres que formen el fons de l'escena, però el que més crida



Fig. 4

l'atenció i és el que ens mostra Porcar són les roques calcàries del marge del camp. Les ombres de les pedres estan plenes de color que fan que cobren vida. Aquest primer terme amb tant de relleu dona a l'obra una gran profunditat. El fons, de gran varietat tonal referit als verds, contribueix a aquesta profunditat amb pinzellades suaus.

Salitres
(Fig. 5)

Per a mi estem davant d'una de les obres mestres del pintor. És de 1945. Representa una escena de la platja del Serrallo. Tota la filosofia comentada de Porcar està present en aquesta pintura. Recorde que la platja del Serrallo era una platja humil del Grau i de Castelló. Va desaparéixer en els anys 60, en ser ocupada per la refineria i la central tèrmica. Porcar recrea el moment d'un dia calorós d'estiu amb una senyora amb un para-sol i els banyistes al fons. No està del tot en l'arena, però molt a prop.



Fig. 5

M'imagine pintant del natural amb un llenç col·locat en un cavallet enmig d'un sol abrasador a l'hora de més calor, el migdia, que és la llum que més li agradava. Als costats del camí que porta a la platja, restes amuntegades. Porcar, d'aquest caos, compon una escena formidable. L'ombra sobre el camí, pintada amb mestratge, mostra la direcció de la llum, reforçada pel contrallum de l'horitzó de la mar. El cel, poderós, completa i harmonitza l'obra.

Andén central
(Fig. 6)

L'anàlisi d'aquesta pintura de 1940 explica a grans trets una faceta del paisatge de Porcar referida a la composició. Em crida l'atenció la posició de l'estació. He observat que, des del mateix lloc que Porcar va pintar el paisatge, la posició de l'estació és molt més obliqua que en la pintura, i no compon en absolut. És, doncs, probable que el mestre situara la façana de l'estació molt més frontal que en la realitat perquè la composició fora equilibrada, amb l'estació en ombra i ocupant tot el fons. La resta ja ho veiem, ombres potents per on caminen els transeünts i un tractament dels verds amb extraordinaris matisos.



Fig. 6

Tardoral
(Fig. 7)

Podem dir que aquesta pintura és inusual en l'obra de Porcar. L'ambient és tardorenc i pràcticament tota la composició està ocupada per l'ombra. Aquesta pintura de 1946 representa l'estació de la Panderola del Grau i és dels quadres grans de Porcar. Sempre s'ha dit que els llenços de gran grandària com aquest (97 × 130 cm) no eren dominats per la tècnica de Porcar. Aquest en concret desmenteix aquesta afirmació. La composició, malgrat la ubicació dels arbres a la seua dreta, està equilibrada. Molts detalls donen a la pintura una gran calidesa: las agulles o el fum de la màquina són elements subtils que mostren el caràcter detallista del pintor, encara que semble el contrari.

La llum es tamisa a través de les fulles roges dels arbres, plàtans, que banyen la terra d'una ombra que, només gràcies a la tècnica del pintor, apareix amb un relleu de gran bellesa. Per descomptat, és un dels millors quadres de Porcar.



Fig. 7

Levantina i *Pinar*
(Fig. 8) (Fig. 9)

Aquestes dos pintures, que daten de 1948 i 1957 respectivament, són dos exemples de com utilitza la pinzellada Porcar per a donar profunditat al paisatge. Ressalta, a base de traços gruixuts i enèrgics, allò al que



Fig. 8



Fig. 9

vol donar importància, en aquest cas els troncs i les herbes del terra, amb la qual cosa aconsegueix una gran profunditat i relleu. Ací busca una llum que il·lumine els troncs, ja que si utilitzara la que normalment solia usar, quedarien en ombra. Aquesta llum més rasant proporciona la deguda textura.

Llegando al puerto
(Fig. 10)

Aquesta pintura posseeix per a mi un sentit icònic. És un quadre de grandària mitjana en el qual estan representades tota la força i l'empatia que transmet l'obra de Porcar. *Llegando al puerto* representa l'autobús i la gent que en baixa o hi puja. En canvi, subtilment, el motiu que dona nom al quadre no està col·locat en un lloc principal. L'objecte principal és l'arbre —plàtan— que ofereix un poderós primer terme. Cal fixar-se en el tractament de les ombres, tant de les cases de la dreta com dels arbres, de fort cromatisme aconseguit a base de pinzellades gruixudes i de la mestria que hem vist del genial pintor.

La imatge es desenvolupa a la tardor i apareix, fora de focus, a l'esquerra, l'estació de la Panderola del Grau. És un Porcar en plena maduresa en 1947.



Fig. 10

Levantina
(Fig. 11)

Aquest és un altre quadre icònic, representatiu de les idees i factura de Porcar, de 1946, de grandària similar a l'obra anterior. Que és tardor ens ho mostra l'arbre de l'esquerra. Era segurament un dia fred, com s'endevina per les figures que ixen en la pintura. En veure el quadre, el primer que ens crida l'atenció és el toll, el veritable protagonista de la pintura, i el reflex del fanal i les figures en aquest. Les casetes, el magatzem i la mar al fons amb les barques de vela llatina completen l'escena presidida per un celatge característic i poderós. El sol, vetlat, apareix en la part superior dreta.



Fig. 11

Tamarindes
(Fig. 12) (Fig. 13)

Uns pocs elements: la barca encallada a la platja, uns arbres raquítics en primer terme amb una mar crespada com a fons i un pastor amb unes cabres a la llunyania conformen aquesta pintura, tan senzilla

aparentment com profunda i de gran força. La il·luminació és una de les preferides per Porcar, a dalt i a la dreta, quasi a contrallum. Cal observar el reflex de la mar. Les ombres dels arbres es projecten sobre el terra arenós, moment que a Porcar li serveix per a compondre un primer terme ple de textura. La barca, que igual que els altres elements forma part del paisatge, no com a protagonista, sinó que està ahí simplement, es troba a l'ombra, per la qual cosa Porcar aprofita per a donar-nos una lliçó de tècnica pictòrica, fent que aquest "problema" es convertisca —pel seu colorit i la seua pinzellada solta— en el veritable protagonista del tema.



Fig. 12



Fig. 13

BIBLIOGRAFIA

MERCÉ, P. (2021). *Porcar. Una mirada actual.* Castelló: Editorial La Horadada.

PORCAR, J. B. (1974). *Trencs, moradures i verducs.* Castelló: Societat Castellonenca de Cultura.

VALLS, R. (2001). *Joan B. Porcar.* Barcelona: Infiesta Editor.

Del classicisme noucentista al crit *fauve*: el primitivisme de Porcar com a perpetuació del panteisme mediterranista en la pintura valenciana. Aproximació i noves lectures

Sílvia Tena Beltrán

(VAL)

Al llarg de l'evolució de l'art fet per l'home, de vegades es donen una sèrie de condicionants que fan d'alguns artistes uns personatges de difícil encaix en el context sociocultural en què els tocà viure. **Juan Bautista Porcar (Castelló 1889-1974)** va ser un d'ells. Així, mentre Pablo Picasso (tan sols vuit anys més gran que Porcar) pintava *Les senyoretes d'Avinyó*, el que ja està considerat com el «pintor castellonenc modern més important» (Sánchez Gozalbo 1964, 11) esculpia, amb dos anys de diferència respecte del quadre cubista, el seu *Llauraoret* d'estil fortament pictorialista. És ben cert que això cal mirar-ho amb les ulleres grans de la Història, atès que, mentre l'Europa d'abans de la Primera Guerra Mundial era testimoni de les primeres obres abstractes de Kandinsky, València vivia encara immersa en el sorollisme i el regionalisme costumista hereu d'artistes com Ferrandis, Benlliure o Fillol. Era també l'època en què Porcar (estant a Barcelona) presentava *Jardinal*[1], *Eva* o *Nu daurat*, totes elles de línies netament classicistes. Per a intentar analitzar el difícil encaix de l'obra de Porcar, tant a la València sorollista com a la Barcelona noucentista, el present estudi s'endinsarà primer en l'home que hi ha darrere de l'artista, per analitzar després com i quan es va forjar aquesta aposta radicalment porcariana i que tants èxits li va aportar fins a arribar a convertir-lo en l'artista local (juntament amb Sorolla i Adsuara) de major influència en generacions posteriors.

1 Va ser reproduït en *Vell i nou*, Barcelona, núm. 77 (15/X/1918).

L'HOME

> «Porcar es un desplazado. Estamos ante un hombre
> que solo ha tenido un lugar en el que asentarse
> y un suelo donde echar raíces [...]
> siempre fue un poco el intruso»
> (Aguilera Cerni 1973, 19).

Porcar va bascular sempre entre polaritats ben contraposades: el camperol *versus* l'artista, l'escultor *versus* el pintor, el pintor enfront de l'arqueòleg i l'artista plàstic enfront del promotor cultural. També fou un desubicat des del punt de vista de la historiografia; malgrat haver estat sempre estudiat en el context castellonenc (Puerto Mezquita 1964 i 1978; Aguilera Cerni 1973; Nos 1978; Morenilla 1980; Peris 1991; Olucha Montins 2004), no ha faltat qui l'ha vinculat a l'escola paisatgística catalana (Santos Torroella 1977, 13) i, en concret, a la Generació del 17 (Fontbona 1979 i Fontbona 1991, 44). La tercera desubicació es produeix en relació amb la seva projecció en el mercat de l'art; la promoció artística de Porcar es faria més des de Barcelona que no pas des de València, però també cal destacar que, tot i haver aconseguit un cert lloc entre el col·leccionisme privat, en el fons l'artista va acabar tenint un valor marginal dins de l'art català, constrenyent el seu veritable èxit a la seva ciutat natal. Quines van ser les raons d'aquesta des-ubicació, d'aquest —diguem-ne— desajust?

El primer element a considerar en aquest complex tapís calidoscòpic porcarià és un fet irrefutable; la seva extracció social de classe humil. Aquesta no només va marcar els seus difícils inicis, sinó que degué estimular un talent que Porcar desenvoluparia al llarg de la seva vida, primer a Castelló i posteriorment a Catalunya amb la burgesia benestant barcelonina, i que no és un altre que la seva persistent habilitat per concitar l'ajuda de determinats cercles de poder. I malgrat que aquesta proximitat amb el poder mai van ser d'igual a igual (Fontbona 1991, 50), sí que es va traduir en unes excel·lents relacions que li van reportar importants beneficis, i que segurament també degueren marcar el seu món, el seu ideari. Quan Porcar descriu a la seva autobiografia *Trencs, moradures i verducs* com era el seu primer taller escultòric a Castelló, enumera tot un seguit d'amistats que el visitaven assíduament:

> En este primer taller-corral, van visitar-me [...] els germans Serrano Súñer [...], Emili Adsuara, D. Salvador Guinot, Xavier Vicent, mossèn Salvador Llopis, mossèn Vicent Pachés, Diego Perona, Francesc Alloza, Francesc Baidal, Josep Vilaplana, Betoret, el padre Roque [...], Marin, Martí Felip, el doctor Altava, Telmo Vega, Josep Simón, Sanchis Yago, Joan Adsuara i Vicent López (Porcar 1974, 22).

D'aquesta munió de noms es pot extreure la conclusió que l'artista tenia una bona relació amb personalitats destacades de la facció del catolicisme polític, tots ells ben relacionats amb el govern de Madrid[2]. Aquest catolicisme, alineat amb els partits monàrquics, havia sabut instrumentalitzar el descontent d'alguns sectors de la llaurança local vinculats a l'església (Martí 1991, 15) i va ser precisament el raval agrícola de Sant Fèlix (on va néixer Porcar) el protagonista d'aquesta instrumentació. Això no tindria més importància en la vida de Porcar si no fos perquè ens porta al segon component que determinarà (i singularitzarà) fortament Porcar respecte dels seus coetanis: l'atmosfera netament catòlica i creient en la qual va créixer. El mateix Porcar, que era home «de misa y comunión diaria» (Puerto 1964, 36), explica com ell i la família eren del partit dels "beatos" (Porcar 1974, 30) i descriu, amb tot un seguit de detalls, les sensacions místiques que li provocaven les pintures de Vergara de la capella de la Puríssima Sang de Castelló, on va exercir d'escolà sent encara un nen:

> Centenars de vegades [...] he estat extasiat sobre l'alta cúpula, repleta de corladures i esgrafiats d'un barroc versallesc, per on els registres de l'orgue feen roncar esclats de veu, en fugues escalades de Haendel i Bach, que tremolaven l'abovedat de l'alta coberta [...] I fon aquesta l'aula de la meva infància, religiosa i creient; [on] se formà el planisme religiós d'unció mística, resant les creus [...] i al sant Francesc d'Asis que ensenyava les mans llagades (Porcar 1974, 49).

A propòsit de la seva religiositat innata cal esmentar també la seva condició d'home profundament solitari, rude i aspre, colpit per la mort dels dos únics éssers estimats de la seva vida íntima: la filla i l'esposa, un fet que el feu refugiar-se una i altra vegada a l'Hort de Victorino, el jardí de la casa de la seva muller que va heretar en usdefruit a la mort d'aquella i on visqué completament sol entre «mangraners tendrals, el garrofer, l'armeler i l'olivera... l'alfombra aromàtica de la pinassa i fullassa [...] del cel blau [...]». El mateix Porcar insisteix en la seva mirada reverencial cap als elements de la natura: «Tant la llum dels estels de la nit, com la del sol del dia omplin de transparències i claror la meva existència» (Porcar 1974, 44).

Més enllà d'aquesta predisposició quasi franciscana cap als elements de la natura, no hem d'oblidar tampoc que a la ciutat castellonenca el jove Porcar havia respirat un ambient de forta idealització del vell món agrari, un corrent impulsat per les obres de Josep Pascual Tirado. A això es va afegir un ressorgiment de la literatura popular representada per noms com Maximilià Alloza o Bernat Artola, sense oblidar una reivindicació de la llengua vernacular que culminarà amb la signatura de les Normes de Castelló, on Salvador Guinot (primer benefactor de Porcar) i la Societat Castellonenca de Cultura tingueren un pes importantíssim.

---

2 Salvador Guinot era comissari provincial de Belles Arts i la família Serrano Súñer residia a Castelló des de 1904.

En aquest tapís porcarià encara hem de considerar un tercer factor que és el seu pas per l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, on va coincidir amb Isidre Garnelo, Josep Aixa, Gonzalo Salvà, José Guzmán o Julio Cebrián Mezquita i on coneixerà Sorolla, Benlliure, Muñoz Degrain, Francesc Domingo o Pinazo, entre d'altres (Porcar 1974, 19). Allà, a banda del cànon dels ensenyaments reglats, Porcar coneixerà el concepte del paisatgisme impulsat per l'Acadèmia, un concepte de forta herència romàntica. Cal recordar que les Acadèmies de Belles Arts havien creat, a finals del segle XIX, càtedres en què començaven a implementar l'estudi del paisatge com una tradició deutora de les impressions subjectives i valors sublimadors aportats per diferents literats i pensadors (Schelling, Schiller...) al procés perceptiu del territori i que havien desembocat en una mena d'apropament al paisatge en comunió còsmica amb la natura (Quílez i Roig 2022). L'Acadèmia de Belles Arts de València no va ser menys i l'any 1846 va posar en marxa la càtedra de Perspectiva i Paisatge, des d'on oferia les assignatures de Perspectiva lineal i aèria i la d'Estudi de paisatge. Ambdues exigien als alumnes que fessin esbossos i estudis del natural *au plein air*, però tot i que pocs eren els artistes veritablement plenairistes (Porcar ho era), sí que és cert que el pas de tots ells per l'Acadèmia va fer variar definitivament la seva relació i percepció de la natura. Especialment en Porcar. Per altra banda, la pintura de cavallet de gènere paisatgístic s'alineava molt bé amb els gustos d'una petita burgesia urbana que ara habitava ciutats cada cop més grans i que, alentits per la medicina higienista del segle XIX, descobria en les pintures de paratges verges de la ruralia un espai per a l'esbarjo o per recuperar la salut. A més, cal recordar que aquesta reivindicació del paisatge com a senya d'identitat valenciana s'alineava perfectament amb el discurs social del blasquisme, el corrent d'opinió del qual era precisament favorable a la conservació del paisatge i a la promoció d'un ús cívic de l'espai públic. Es tractava, doncs, de fomentar una percepció del paisatge que contribuís a crear un imaginari simbòlic que ajudés en el procés d'identitat regional o la memòria local més o menys patriòtica[3]. No hem d'oblidar tampoc que els encàrrecs de pintura de cavallet venien d'una burgesia mitjanament il·lustrada que probablement coneixia aquells paratges naturals de la mà de la botànica (*Observacions del Regne de València* de Cavanilles) o de la literatura (*En la muntanya* o *Els teuladins* de Teodor Llorente, o *Cañas y barro* de Blasco Ibáñez). Tenint en compte que en 1905 *Cañas y barro* ja era un èxit editorial, no és estrany que tota una generació d'artistes, l'obra dels quals va poder conèixer Porcar (Sorolla, Muñoz Degrain, Antonio Fillol, Constantino Gómez o José Benlliure), interpretessin el paisatge valencià com un *bell-lloc* ple de camperols i de dones sortint de séquies i aiguamolls o fent les tasques del camp o de la pesca (Pérez Rojas 1999, 530).

3 Només cal recordar que el 1943, quan es va reformar el reglament regulador de les pensions de les diputacions, les pensions de pintura encara incloïen el paisatge «en demostración del deseo de intensificar el fomento de los intereses morales y culturales de la provincia» (Ferreres 1964, 32).

Però fins i tot aquí l'encaix de Porcar és complex, perquè el seu concepte de paisatge xocarà amb aquesta visió paisatgística netament valenciana i s'alinearà més amb una visió del paisatge imbuïda d'un cientifisme acadèmic basat en els avanços i troballes de la tècnica (la fotografia, concretament) i en les ciències de la terra (la geologia i la geografia). Quan Porcar, anys més tard, deixi de costat tant l'escultura com la pintura de nens pels seus estudis i treballs amb l'arqueologia i la pintura rupestre, serà aquest món científic (la ciència arqueològica i, en concret, els sistemes representatius de la pintura rupestre llevantina) el que completarà la seva visió del paisatge (Aguilera Cerni 1973, 40). Així doncs, partim d'un Porcar amb un fort substrat de religiositat popular arrelada a un món del tot agrari i a un catolicisme polític, que passa per l'Acadèmia on recull aquesta visió identitària del paisatge valencià que hem descrit. Doncs bé, quan Porcar arriba l'any 1910 a Barcelona a fer el servei militar, el seu món probablement queda sacsejat. El jove llaurador aspirant a artista és contractat com a instructor d'art dels fills del banquer i escriptor Agustí Valls[4]. De sobte, Porcar passa de viure en una humil casa d'un raval agrari de la Plana castellonenca (on convivien els seus pares i els seus set germans i germanes, una d'elles afectada per la tisi i una altra amb una malaltia mental) a tenir habitació pròpia al palauet d'estil pompeià amb jardí privat que la família Valls tenia al passeig de Gràcia. Allà, al gran saló, els ulls joves de Porcar veien celebrar-se festes on, envoltats per un munt de minyones amb còfia i guants blancs, es tocava el piano o el violoncel, on donaven recitals de guitarra músics com Francesc Tàrrega o Andrés Segovia (Valls 2001, 37) i on es llegien els versos que Valls havia compost del text *L'Amic e Amat* de Ramon Llull. Serà gràcies a la protecció d'Agustí Valls que Porcar (fent el servei militar) comença a rebre els primers encàrrecs. Els banquers de la plaça Urquinaona, les seves dones i filles i també els alts càrrecs militars de la delegació de Capitania a Barcelona comencen a posar per ser immortalitzats pel jove escultor-soldat. Però això no degué ser l'únic que sacsejà el món del nostre artista; quan Porcar, a mig acabar el servei militar, es matricula a l'Escola d'Arts i Oficis i Belles Arts (la després coneguda com a Escola de la Llotja), a la ciutat comtal es respirava un aire molt diferent del de València. La distinció que havia rebut Josep Clarà a l'Exposició Internacional d'Art, així com les mostres amb un cert èxit de públic i crítica d'Enric Casanovas i Joaquim Sunyer van acabar consolidant una tendència que ja feia anys que es gestava: un classicisme mediterrani d'arrel clàssica i panteista que acabà caracteritzant el moviment noucentista que començava a arrelar a Catalunya com a clara oposició al modernisme, molt més alineat amb les tendències nord-europees.

4 Agustí Valls i Vicens (Barcelona 1860-1920), home vinculat a la banca i a les lletres. Fou un poeta fortament influït per Jacint Verdaguer. Fundador del Cercle Artístic de Sant Lluc, col·laborador de *La Renaixença* i *La Veu del Montserrat* i premiat amb diferents accèssits als Jocs Florals de Barcelona. El seu poema patriòtic *Devant la estatua d'en Casanova* està considerat l'origen de l'homenatge a l'Onze de Setembre, Diada Nacional de Catalunya.

Aquest noucentisme suposava l'exaltació d'uns valors universals a través del tractament al·legòric dels temes i d'una mitificació de la mediterraneïtat per sobre dels particularismes nacionals, i també una interpretació de la modernitat mitjançant l'exaltació del classicisme enfront de la tradició neoromàntica dels Jocs Florals i els estils germanitzants de la fi de segle, tal com defensaven Ortega y Gasset, Eugeni d'Ors, Ramón y Cajal, Menéndez Pidal, Rubió i Balaguer, Marañón, Pi i Sunyer, Serra Húnter o Bosch Gimpera (Díaz-Plaja 1975, 14). En realitat, en el si del projecte noucentista es va formar una nova ideologia que seguia el programa polític del partit de la Lliga Regionalista, però que culturalment estava en la tònica europea del que es coneix com a "retorn a l'ordre" que practicarien artistes coetanis a Porcar, com ara Joaquim Sunyer (1874-1956), Manolo Hugué (1872-1945) o Enric Casanovas (1882-1948).

Porcar convisqué amb l'ambient progre de l'Escola de la Llotja, un ambient radicalment diferent del valencià. Enfront de l'ateisme, castellanisme i antiavantguardisme del Real Círculo Artístico, l'Escola de Llotja representava el catolicisme progressista i catalanista i una certa avantguarda artística representada per artistes com Joan Miró, Nogués, Ràfols, Espinal, Llorens Artigas, Sunyer, Rebull o Renart. En tertúlies, recitals, conferències i refrigeris a Culleretes, aquests artistes debatien sobre impressionisme, realisme, fauvisme o cubisme. Tots miraven a París. Quasi tots viatjaven a París. Tots menys l'home rústic, l'humil camperol. El "desplazado" Porcar es conformava a escoltar «cada *dernier cri* traído por los viajeros» (Aguilera Cerni 1973, 26). Porcar visitava les sales d'art obertes a Barcelona, freqüentava societats artístiques on escoltava conferències i intentava entrar en un món social aliè a ell. Però tot i així, com ja ha sigut assenyalat (Capdevila 1935, 189), el seu fort academicisme, així com la massa tardana coneixença de l'ambient avantguardista català de l'anomenada Generació del 17 van pesar molt més i van fer que Porcar mai combregués amb l'avantguarda més radical. La seva formació clàssica el feia estar molt lluny de les posicions estètiques de l'avantguarda més radical, i s'apropava molt més a les postures d'artistes com Hugué, com demostren les declaracions del mateix Porcar a col·lació d'una entrevista concedida a la revista *Obra*[5]:

> Los que teníamos una disciplina académica encontrábamos en Picasso una indisciplina, una rebelión [...] Picasso era muy sensible, un intelectual muy sensible, como Manolo Hugué. [...] Las cosas de Manolo están muy bien, están sentidas y son serias [...] Matisse, por ejemplo, a mí me gusta más; toda la obra de Matisse es más ordenada. Picasso parece un saltamontes, va de un sitio a otro y te desorienta (Ochando 1973?, 15).

5 Vull agrair a Ferran Olucha Montins l'accés a aquesta notícia i informació.

Van haver de passar anys perquè aquell alumne de la Llotja, el jove camperol protegit pels Valls, s'obrís camí en el col·leccionisme burgés de l'època i aquest camí va ser a través de les seves exposicions quasi anuals a La Pinacoteca[6], on les primeres obres van molt lligades a encàrrecs privats del gust de la clientela del moment. Però, un cop perfilat l'home, això ja forma part de l'artista.

L'ARTISTA

Si observem algunes obres escultòriques del primer Porcar, veurem la forta influència d'un pictorialisme clarament identificable en el tractament dels cabells i en les vestidures d'obres com *Maria la Benlliura* (1904), *Llauraoret* (1905) o *L'orfenet* (1907, obra perduda durant la Guerra Civil). Aviat aquest preciosisme deixa pas a un cert realisme detectable en les arrugues del rostre del seu *Cabanenc* (1914), en la rotunda musculatura del seu *Ferrer de tall* (1915) o inclús en el rostre perfilat del bust de *Valerià Weyler, Capità General de la 4a Regió Militar* (1912). Però a les seves escultures dels anys vint es detecta un canvi sorprenent. Només cal mirar la suau contraposició de peus del *Nu daurat* (1919) —que recorda la corba praxiteliana grega—, la rotunditat de les formes anatòmiques d'*Eva* (1919) o les ones del cabell del bust *Retrat* (1920) per trobar ensenyances del món clàssic —quasi es podria dir que hel·lenístic—. Porcar aquí sembla compartir la predilecció per les formes netes i la rotunditat dels volums a l'estil d'artistes com Manolo Hugué, Clarà, Julio Antonio o Enric Casanovas (Bazán 1994, 107). Tal vegada impel·lit per la necessitat de trobar una fórmula personal en consonància també amb el mediterranisme noucentista de l'època, condicionat també per l'escassa demanda d'encàrrecs, la competència a Castelló d'Adsuara, juntament amb la inversió i costos que implicava mantenir un taller escultòric, Porcar deixa a banda l'escultura i opta per una fórmula basada en una pintura de cavallet consistent en escenes bucòliques, pastorals (les anomenades "pintures de nens") protagonitzades per infants, nens i nenes, de mirades melancòliques i carns suaus, però sobretot amb un magnífic estudi dels volums i les formes anatòmiques que denuncien la formació de Porcar en volumetries i proporcions (per exemple, *Campestre*, *Nenes del girasol* o *Nena descalça*, totes de 1929).

6 La Pinacoteca (1928-2004) va ser una galeria d'art fundada per Gaspar Esmatges i després regentada per Higinio Garcia. Estava situada al número 34 del passeig de Gràcia de Barcelona i sempre es va dedicar a la promoció de l'art figuratiu. Els artistes del Noucentisme i els seus epígons (d'estil ben variat però sempre acadèmic) van marcar la personalitat de la galeria.

Les composicions, d'un academicisme més o menys convencional, mai tenen res d'improvisades; en aquestes, els colors, les formes i fins i tot la disposició de les figures ocupant tot l'espai pictòric (*Xiquets cusint*, 1927; *Noi de les figues*, 1927, o *Idilio*, 1928), ens mostren infants molt espiritualitzats, sempre enmig d'un medi natural ple de placidesa i harmonia on triomfen la tendresa i la ingenuïtat (*Pepín i Angelita*, 1928; *Caragoleta*, 1928; *Mendigant fortuna*, 1929, etc.). Són escenes que no tenen ni un to costumista ni cap pretensió de drama o denúncia social. Ben al contrari; la delicadesa amb què Porcar tracta l'assumpte i la serenor de les escenes fan que tot sembli situar-se en un món irreal i idíl·lic en plena natura, com si estiguéssim en una arcàdia primigènia on la humanitat fos aquest etern *status* infantil on no hi ha sofriment, fam o dolor. Es tracta d'una fórmula que alguns han equiparat a la pintura anglesa de mitjan segle XIX (Sánchez Gozalbo 1964, 15) o a artistes com Canals, Sunyer o Obiols (Fontbona 1991, 48). Així doncs, a la manera de Tintoretto, Porcar acabà trobant una solució basada en una pintura d'un cert aire decoratiu que, per les temàtiques, iconografies, així com pels formats, s'adaptava molt bé al gust i a les dimensions de les vivendes burgeses de la seva clientela de l'Eixample barceloní i que Porcar va començar a exposar sistemàticament any rere any a la galeria La Pinacoteca del passeig de Gràcia, on va aconseguir un èxit rotund de vendes i va arribar a cotitzacions força altes (Puerto 1964, 79). Per analitzar com va anar canviant el seu estil i els seus temes, només cal resseguir la seva producció expositiva a partir de 1927, on es va veient com van apareixent i desapareixent certes temàtiques i iconografies **(Fig. 1)**.

Mentre que en 1921, en la mostra de les Galeries Laietanes, hi ha un cert predomini de paisatges castellonencs (Benicàssim, Castelló o València) per sobre de retrats de nens i nenes, flors o natures mortes[7], la seva època a La Pinacoteca, en canvi, mostra clarament una evolució, tal com podem veure en el quadre resum següent **(Fig. 2)**.

7 Vegeu: *Porcar a les Galeries Laietanes*. Gabinet de Gravats, Estampes i Mapes. Biblioteca de Catalunya, IV, 9, 1929, citat per FONTBONA 1991, 45.

Fig. 1. Temàtiques extretes de catàlegs de La Pinacoteca (1927-1955)

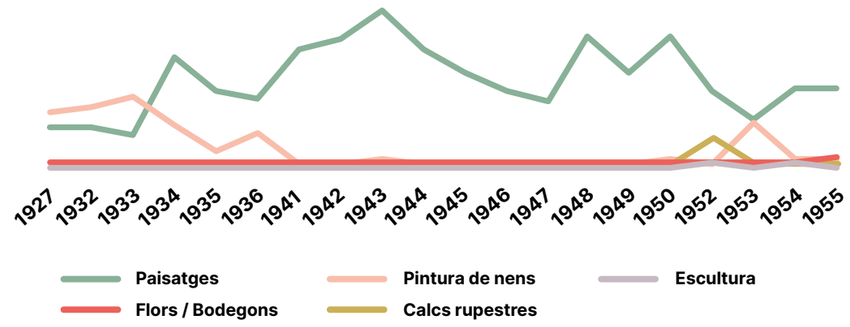


Fig. 2. Quadre resum de temes i obres de Porcar 1918-1955

ANY	EXPOSICIÓ / LLOC	DATES	OBRES	TEMÀTICA
1918	Sala Goya	....	....	Pintures de nens
1921	Galeries Laietanes	Del 4 al 17 de juny	22	13 paisatges 3 flors i bodegons 2 retrats 5 pintures de nens
1927	La Pinacoteca (portada catàleg: *Descanso*)	Del 8 al 25 de gener	31 obres (23 pintures i 8 dibuixos)	9 paisatges 22 pintures de nens
1929	EXPOSICIÓ INTERNACIONAL DE BARCELONA	Del 20 de maig de 1929 al 15 de gener de 1930	2	*Marjals de saó* (núm. cat. 177, p. 40 de la 1a ed.), (núm. 223, p. 43 de la 2a ed.). Obra guardonada amb el DIPLOMA DE SEGONA CLASSE. Obra avui dia a la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 011051-000). *La Botalaria* (núm. 224)

1932	La Pinacoteca (portada catàleg: *Nena amb llibre*, 1927)	Del 9 al 22 d'abril	25 obres	15 pintures de nens 10 paisatges
1932	EXPOSICIÓ NACIONAL DE BELLES ARTS Palacio del Retiro, Madrid	Maig-juny	1 obra	*Coll de l'infern*. Tinença de Benifassà, Castelló (cat. núm. 78)
1933	La Pinacoteca (portada catàleg: *Nena amb gos*, s.d.)	Del 4 al 17 de març	24 obres	8 pintures de nens 10 paisatges 6 dibuixos
1934	La Pinacoteca (portada catàleg: *Paisatge gregal*, 1934)	Del 7 al 20 d'abril	29 obres	18 paisatges 10 pintures de nens
1935	La Pinacoteca (portada catàleg: calc rupestre. Mola Remígia. Ares del Maestrat, Castelló)	Del 20 d'abril al 3 de maig	29 obres	2 pintures de nens 27 paisatges
1936	La Pinacoteca (portada: *Hortes*, 1934)	Del 18 d'abril a l'1 de maig	26 obres	20 paisatges 6 pintures de nens
1936	EXPOSICIÓ BIENNAL DE VENÈCIA (PAVELLÓ D'ESPANYA)		1	*Suburbio* (cat. núm. 64)
1937	Exposició de Primavera (Ajuntament de Barcelona)		1	*Via de l'hospici*, 1935 (cat. núm. 142, p. 18). Obra avui dia a la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 108432-000).

PERÍODE GUERRA CIVIL 1936-1939:

Malaltia coronària de la seva dona. És nomenat vocal de la Junta del Tresor Artístic, comissari provincial d'excavacions arqueològiques i membre de la Comissió investigadora de pintures rupestres de la Pobla de Benifassà.

1941	La Pinacoteca (portada: *Gasolinera*, 1935)	Del 19 d'abril al 2 de maig	31 obres	31 paisatges 0 pintures de nens
1942	La Pinacoteca (portada: *Carboneres*, 1942)	De l'11 al 24 d'abril	36 obres	34 paisatges 0 pintures de nens 2 retrats
1943	La Pinacoteca (portada: *Crestes triàsiques*)	Del 8 al 21 de maig	44 obres	44 paisatges 0 pintures de nens

1944	La Pinacoteca (portada: *Bellezas*, s.d.)	Del 13 al 26 de maig	31 obres	31 paisatges 0 pintures de nens
1945	La Pinacoteca (portada: *Rastolls*, s.d.)	Del 21 d'abril al 4 de maig	25 obres	25 paisatges 0 pintures de nens
1946	La Pinacoteca (portada: *Portuaria*, s.d.)	Del 20 d'abril al 4 de maig	20 obres	20 paisatges 0 pintures de nens
1947	La Pinacoteca (portada: *Pinar*, s.d.)	Del 19 d'abril al 2 de maig	17 obres	17 paisatges 0 pintures de nens
1948	La Pinacoteca (portada: *Portuaria*, s.d.)	Del 31 de gener al 13 de febrer	35 obres	35 paisatges 0 pintures de nens
1949	La Pinacoteca (portada: *Marítima*, s.d.)	Del 26 de març al 8 d'abril	25 obres	25 paisatges 0 pintures de nens
1950	La Pinacoteca (portada: *La grua*, s.d)	Del 28 de gener al 10 de febrer	40 obres	19 paisatges 1 figura nua 20 dibuixos
1952	La Pinacoteca (portada: calc rupestre)	Del 19 de gener a l'1 de febrer	28 obres	20 paisatges 1 escultura 7 calcs rupestres
1953	La Pinacoteca (portada: *Descanso*, 1927)	Del 19 d'abril a l'1 de maig	23 obres	12 paisatges 8 pintures de nens 3 dibuixos
1953	EXPOSICIÓ MUNICIPAL DE BELLES ARTS DE BARCELONA		1 obra	*Crestes triàsiques*, 1953 (cat. núm. 271, p. 46. Obra avui dia a la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 052095-000).
1954	La Pinacoteca (portada: *Autoretrat*, 1953)	Del 17 al 30 d'abril	24 obres	4 flors 19 paisatges 1 abstracte
1955	La Pinacoteca (portada: *Nena pentinant-se*, s.d.)	Del 23 d'abril al 6 de maig	23 obres	19 paisatges 2 flors 1 bodegó 1 pintura de nens

Si analitzem amb atenció el seguit de mostres de Porcar a La Pinacoteca **(Fig. 2)**, en primer lloc veurem que predomina clarament la pintura de nens, que Porcar cultivà sobretot entre 1927 i 1933, sostingut per la demanda d'una certa clientela, però de sobte, Porcar canviarà de temàtiques i abandonarà la pintura de nens. Alguns marquen el 1926 com l'any del canvi (Folch i Torres 1927, 4) i d'altres cap a 1921-1926 amb obres com *Planures catalanes de València* (1921) (Fontbona 1991, 45). En efecte: en el quadre resum es veu que el tema dels nens decau el 1935 i pràcticament desapareix, sense que torne a sorgir fins a 1953-1954. Segurament són diverses les causes que van influir en el gir de temes, que es veu ja amb total claredat cap al 1933. En primer lloc, un esgotament de temes repetitius; en segon terme una moda noucentista que ja havia donat els seus millors moments, i finalment, cal no oblidar la influència més o menys determinant d'una crítica que va començar a catalogar de decorativa i museista (sic) aquesta pintura, tal com demostren algunes crítiques de l'època:

> Hem d'agrair al pintor Porcar el fet d'haver abandonat els seus models comercials, expressats per aquells infants acaramel·lats, que s'han fet cèlebres en els rengles convencionals de la pintura, i que hagi bastit tota una exposició amb les gràcies idònies del seu paisatge. Ha guanyat en conjunt d'una manera extraordinària en allunyar el contacte pecaminós que en el millor dels casos feia dubtar de la predilecció estètica del seu autor[8].

El segon aspecte a destacar, segons el buidatge dels fulls de sala i de catàlegs de La Pinacoteca que es conserven als arxius, és el fort ascens de les temàtiques relacionades amb paisatges, planícies, marjals, ports i passos a nivell que es detecta a partir de 1933 (cal recordar que és un paisatge —*Marjals de saó*[9]— amb el qual Porcar és guardonat en l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929). Cap fer-se la pregunta de per què aquest gir cap al paisatge (que, en el fons, mai havia deixat de conrear, sols que ara es farà totalment omnipresent), si, en veritat, la fórmula pictòrica dels nens li havia conreat tants èxits. Vicente Aguilera Cerni recull unes paraules de Porcar que són força significatives:

> […] la Costa Brava, la Garriga, Olot, el Pirineo Catalán, Mallorca… etc. […] ya tenían sus pintores, tales como Galvey, Vayreda, Meifren, Rusiñol, Mayol y otros tantos. El éxodo era necesario para no caer en el plagio, retornando a mi punto de partida, las tierras bajas (Aguilera 1973, 36-37).

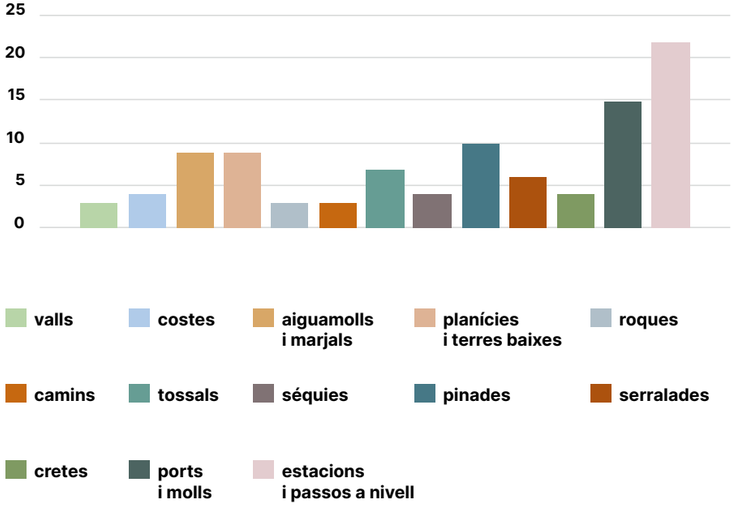
8 *El Mirador*. 25/IV/1935.
9 L'obra, que fou Diploma de segona clase a l'Exposició Internacional de Barcelona, 1929, avui dia es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 011051-000).

És a dir, l'artista, tot cercant una fórmula pròpia, es plantejava intel·lectualment o conceptualment temes que no estiguessin explotats pel paisatgisme català, però que a la vegada encaixessin amb el gust burgés pel paisatge no urbà. I ho va aconseguir. En què es va fonamentar aquesta recepta paisatgística porcariana? Com veurem, si la fórmula dels nens era academitzada —com hem dit més amunt—, també ho acabarà sent la seva fórmula paisatgística, establint un veritable "mètode" que li conreará força seguidors. En primer lloc, hi ha un element sempre present: una estructura composicional fixa que es va repetint i que divideix la zona pictòrica en tres franges d'iguals proporcions, de les quals només una (la part inferior) està ocupada pel terra i les altres dues pels celatges que el faran famós. Que els horitzons molt baixos eren ja una característica distintiva de Porcar és indiscutible (olis com *El carbó*, 1928 o *Marjals de saó*, 1929 ja els mostren). Però quan veritablement va revolucionar la seva fórmula paisatgística i va donar el salt d'un paisatge més o menys realista al complex *constructo* paisatgístic porcarià va ser cap al 1931, quan als horitzons baixos, l'artista hi va afegir una perspectiva molt sofisticada que falsejava la perspectiva convencional a base de línies de fuga (vies de tren, camins, cables d'electricitat…), que quasi sempre convergeixen en un costat del quadre. A més, Porcar reforça la perspectiva amb elements verticals, com ara pals d'electricitat, fanals, troncs de pins, etc. (clarament detectables en *Via de l'hospici*, 1935 o *Pas a nivell*, 1944), els quals inclina lleugerament sota la cúpula lleugerament celeste. Això el que fa és eixamplar el camp visual, portant la mirada al centre de la composició i simulant que l'espectador té la línia de terra just als seus peus, quedant així psicològicament "a dintre" del paisatge. És a dir, Porcar creà un il·lusionisme de tipus espacial a mode d'un subtil gran angular quasi imperceptible. És temptador preguntar-se si el profund coneixement dels calcs rupestres que Porcar comença a estudiar (i a publicar en el *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura*) a partir de 1931 va influir en aquesta perspectiva tan sintètica i fictícia. Sobretot tenint en compte que Porcar va participar en la monografia sobre la cova Remígia que, el 1936, publicaren H. Obermaier, H. Breuil i E. Codina, amb un capítol titulat "Impresiones sobre la pintura rupestre de Ares del Maestre", on estudia no sols els colors, sinó el sistema de representació, composició, proporció i valor decoratiu de les pintures. També cal fer esment a la publicació que va fer Porcar sobre l'ús de les diagonals per part dels artistes rupestres (Porcar 1944, 7-16).

A banda de tot el que hem considerat, val a dir que, en qualsevol cas, la veritable revolució del paisatgisme de Porcar no va ser crear cap gran innovació dintre del gènere, sinó la seva particular manera de mirar i enfrontar-se a la natura. Així, Porcar, recercant un llenguatge propi, superà la mirada sublimadora dels romàntics i, sorprenentment, en lloc d'optar per l'optimisme colorista i la pinzellada impressionista de Sorolla o Pinazo, sent un home rude i senzill com era, optà per un cromatisme més com el d'Anglada Camarasa, Mir o Francesc Gimeno. És a dir, optà més pel cromatisme català que pel luminisme valencià i per un llenguatge més arrelat a la tradició naturalista amb influència de les avantguardes històriques i l'expressi-

onisme, caracteritzat per la desolació, la solitud i la natura crua, i fins i tot hostil, en la línia de la Generació del 17 (l'Agrupació Courbet, els Evolucionistes, l'Agrupació d'Artistes Catalans o el Saló Nou Ambient) que cercaven un apropament cap al realisme com a reacció enfront de l'arcàdia idealista dels noucentistes (Fontbona 1991, 46). Aquests artistes buscaven el realisme del món quotidià, la cruesa dels colors terrosos dels suburbis, dels pedregars o de les terres resseques, dels paisatges i hàbitats de les classes humils i també la tristor de veure com el món industrial de les màquines (vagons de tren, passos a nivell, pals de telègrafs o de conducció elèctrica...) alterava l'entorn verge natural, tot mostrant aquella Espanya gris i pobra, tal com mostren les temàtiques preferides de Porcar **(Fig. 3)**. Així doncs, enfront dels camps de Benjamín Palencia, els cels aspres i les vies de tren de Porcar es repeteixen com un "canto demótico" (Bonet 2016, 4).

Fig. 3. Temàtiques paisatgístiques de Porcar durant la seva etapa a La Pinacoteca (1927-1955)



Sigui quin sigui el tema escollit, en les composicions de Porcar no hi ha pràcticament mai cap figura humana ni cap concessió al pictoresquisme o al decorativisme. Així, mentre que Sorolla, amb el seu realisme il·luminista ple de llum, color i escenes costumistes, creava escola i es convertia en el model de pintura espanyola, Porcar va preferir la crua realitat dels seus

paratges humils de camperol, per la senzilla raó que Porcar mirava la natura amb els ulls de l'home rústic i primari que coneix bé les humitats de les marjals, la terra aspra, el sol implacable de juliol o l'ombra de les pinades. Per tant, si alguna cosa té la pintura de Porcar és que optà sempre per la crua veritat. Als seus olis només hi ha veritat. La seva veritat. Enfront dels seus coetanis, socialment cosmopolites, urbanites i catalanistes, Porcar «tenia la murreria del rústec més que l'agudesa de l'home del món» i aquesta primarietat del llaurador li donà un pragmatisme i una honestedat de mirada sense amaneraments (Fontbona 1991, 49-50).

I amb aquesta mirada honesta i austera (quasi franciscana), Porcar va crear escola, va rebre les millors distincions, premis i reconeixement social, fins i tot després que, un cop operat de cataractes, experimentés l'alegria explosiva de retrobar-se amb el color pur, *fauve* i despreocupat i es deslligués del seu realisme aspre per endinsar-se en una pintura de factura ràpida, de pinzellada violenta i de colorit totalment lliure, que hom ha relacionat amb Oscar Kokoschka. Com bé diu Fontbona, estem davant d'un cas que mostra molt bé «com un creador mediterrani, sortit d'un món rural i amb una formació inicial absolutament conservadora pot arribar als vuitanta-cinc anys, per obra del seu instint, la seva compenetració amb l'ofici i el seu geni, a trobar-se en un camí semblant al que havia arribat un altre creador, centroeuropeu, format enmig de refinats intel·lectuals i adscrits des de la joventut a la primera onada de les avantguardes. És una confluència a priori inesperada, que ve a ser com un triomf de la força de la vida sobre els condicionants culturals» (Fontbona 1991, 51).

Molts pintors locals van imitar els paisatges de Porcar, però cap d'ells va ser deixeble directe seu. Conscient d'haver trobat la «seva» fórmula, evità formar cap deixeble. Els defugia. Així va néixer la llegenda: l'anomenat *porcarisme*.

EL MITE. EL LLEGAT

Porcar, recentment retornat de Barcelona, va invertir els diners guanyats de les seves exposicions a La Pinacoteca per tal de muntar un taller al seu Castelló natal (l'Hort de Victorino) que, més tard, es convertí en un focus de pelegrinatge d'importants personalitats del món cultural i arqueològic i, sobretot, d'una munió d'aspirants a deixebles del mestre. Mai va formar deixebles, com hem dit, però sí que sota el lideratge de Porcar es van agrupar una sèrie d'artistes castellonencs, que van formar el grup Els Nou (anomenat més endavant L'Escola Mediterrània) amb noms com Marmaneu, Armengot, Martí Martín, Buenosaires, José Felip Hernández, Pascual, Llopis i Félix Peris, als quals es van afegir posteriorment Francisco

Simón, Sebastián Planchadell, Francisco Simón Sabater, Pascual Serra Marzá i Francisco Vidal.

> Els dies de festa sortien a pintar a l'aire lliure per a realitzar paisatges naturals de la província, mentre que els dies laborables atenien les seves ocupacions professionals (Patuel 2019, 52).



Fig. 4. Fernando Peiró Coronado. *Silencios al atardecer*, 1977.
Tinta esprai i arena sobre cartolina.
Col·lecció Peiró-Marzal, Benicarló.



Fig. 5. Rosendo Esteller. *Paisaje rocoso nocturno*, 1974.
Grattage, tintes i aiguada sobre paper.
Col·lecció de l'artista, Aín.

El grup Els Nou, encapçalat per Porcar, va tenir tants seguidors que aviat va haver-hi una generació de paisatgistes que continuaren el llegat del mestre, amb artistes com Francisco Badía Safont, Tomàs Ribera, Pepe Casino, Ranero, Pedro Vilarroig o Joaquín Almela Delgado. I encara va donar lloc a una tercera generació de paisatgistes integrat per Borrás, Pepe Sábat o Tolentino. De manera que s'ha parlat que a la pintura castellonenca «había continuidad de las tendencias del paisaje de los años 40» (Gascó 1996, 262), en referència a aquest porcarisme paisatgístic. Però aquesta influència del paisatgisme aspre i rude de Porcar no només es detecta als anys 40, sinó que, tal com ja he assenyalat en un altre lloc (Tena 2021, 30-31), fins i tot als 60 i 70, ja quasi superat el franquisme, es detecten herències més o menys llunyanes d'aquest llegat porcarià en la pinzellada ràpida i gramosa de José Mingol, en la paleta ocre de Ramón Catalán, o en la desolació dels paisatges aspres d'Amadeo Roca, Francisco Lozano, José Amérigo, José Pérez Gil, Pedro Cámara o Antonia Mir. I encara més: fins i tot hem pogut localitzar algunes composicions d'artistes de la segona meitat de la dècada dels 60 on sembla evocar-se la línia de l'horitzó de cota baixa, com ara en les primeres obres de Doro Balaguer o Ceferino Moreno; en l'obra *Les quatre estacions* (1965) d'Eusebio Sempere; també en algunes pintures de la sèrie *El Llac* de Joaquín Michavila; en moltes composicions abstractes de Fernando Peiró Coronado **(Fig. 4)**, amb línies d'horitzó perceptibles, o inclús en obres tan tardanes cronològicament com *Paisaje rocoso nocturno* (1974) de Rosendo Esteller **(Fig. 5)**, on els elements, ja siguin lacustres o rocosos i sense cap mena de vegetació, descansen o contrasten sobre un immens celatge que ocupa bona part de la capa pictòrica a la manera com Porcar mirava la cúpula celeste. Amb aquella veneració per la natura crua, nua i despullada que sempre el caracteritzà.

NOTES BIBLIOGRÀFIQUES

AGUILERA CERNI, V. (1973). *Porcar*. València: Fernando Torres Editores.

BAZÁN DE HUERTA, M. (1994). «Observaciones sobre el clasicismo en la escultura española contemporánea (1900-1936)» en Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español. Madrid: UNED, pàg. 105-112.

BONET, J. M. (2016). «Lluvia, vapor y velocidad: divagaciones ferroviarias» en *Litoral: revista de poesía, arte y pensamiento*, núm. 262, pàg. 8-17.

CABAÑAS BRAVO, M. (1996). «La Mediterraneidad en el arte español del siglo XX» en *Hispania*, LVI/I, núm. 192, pàg. 115-134.

CAPDEVILA, C. (1935). «Joan B. Porcar» en *Art*, vol. II, núm. 7, pàg. 189-194.

DÍAZ-PLAJA, G. (1975). *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid: Alianza.

FERRERES, R. (1964). «Pintura (paisaje)» en *Boletín de la Diputación Provincial de Valencia y de la Institución Alfonso el Magnánimo*, n.º 4-5 (diciembre 1963 - marzo 1964). València: Generalitat Valenciana.

FOLCH i TORRES, J. (1927). «El pintor Porcar» en *Gaseta de les Arts*, núm. 66, 1 de novembre de 1927.

FONTBONA, F. (1979). *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Ediciones Destino.

FONTBONA, F. (1991). «Porcar i Cataluña» en PERIS, J. *et alii, Porcar. 1889-1974*. València: Servei de Publicacions de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat, pàg. 43-51.

GASCÓ SIDRO, A. J. (1996). *Pintores de Castellón. Del Neoclasicismo al Arte Contemporáneo*. València: Prensa valenciana.

GIL SALINAS, R. (2017). «La visión del espacio. El paisaje natural y el paisaje urbano» en GIL SALINAS, R. (coord.), *Memoria de la Modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*. València: Diputació Provincial, 2017, pàg. 124-167.

MARTÍ, M. (1991). «De la capital liberal a la ciutat industrial: el Castelló de Porcar (1889-1974)» en PERIS, J. *et alii*. *Porcar. 1889-1974*. València: Servei de Publicacions de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat, pàg. 43-51.

MORENILLA, J. DE DIOS (1980). *Porcar y el paisaje castellonense*. València: Tip. Bernés.

MORENO GALVÁN, J. M. (1960). *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones Españolas.

NOS RUIZ, J. (1978). «El afanoso castellonerismo del pintor Porcar» en *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura*, núm. LIV. Castelló, pàg. 170-175.

OCHANDO, Los (1973?). «De la incomunicación al diálogo. Juan B. Porcar. Picasso visto por nuestros artistas», en *Revista Obra*. Castelló [*c.* 1973], p. 15.

PÉREZ ROJAS, F. J. (1999). *Tipos y paisajes 1890-1930*. València: Museu de Belles Arts.

PERIS, J. (1991). «Juan Bautista Porcar. Vida y obra», en PERIS, J. *et alii*, *Porcar. 1889-1974*. València: Servei de Publicacions de la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat, pàg. 25-42.

OLUCHA MONTINS, F. (2004). *El tresor artístic castellonenc durant la guerra civil*. Castelló: Societat Castellonenca de Cultura.

PATUEL, P. (2019). *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. València: Universitat de València.

PORCAR, J. B. (1944). «El valor expresivo de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo», en *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura*, núm. XX. Castelló, pàg. 7-16.

PORCAR, J. B. (1974). *Trencs, moradures i verducs*. Castelló: Societat Castellonenca de Cultura, XIII.

PUERTO MEZQUITA, G. (1964). *El pintor Porcar. Su vida y afanes*. Castelló: Societat Castellonenca de Cultura.

PUERTO MEZQUITA, G. (1978). *Vida y afanes del pintor Porcar (1962-1974)*. Castelló: Societat Castellonenca de Cultura.

QUÍLEZ, F. i ROIG, A. *La natura i la sensibilitat artística moderna*. «https://blog.museunacional.cat/la-natura-i-la-sensibilitat-artistica-moderna/». Consultat el 14/12/2024.

SÁNCHEZ GOZALBO, Á. (1964). *Prólogo* en PUERTO MEZQUITA, G. (1964). *El pintor Porcar. Su vida y afanes*. Castelló: Societat Castellonenca de Cultura, pàg. 11-12.

SANTOS TORROELLA, R. (1977). «Recordando a Porcar» en *El Noticiero Universal* (15/11/1977).

TENA BELTRÁN, S. (2021). *Abstracción pictórica y cultura artística en Castelló bajo el franquismo (1940-1980)*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I.

VALLS i BACH, R. (2001). *Joan B. Porcar*. Barcelona: Infiesta Editor.



Marjals de saó
(1929)

Oli sobre llenç
54 × 73 cm

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Adquisició en l'Exposició Internacional de Barcelona,
1929; ingrés, 1931. MNAC 011051-000



Riera seca
(1935)

Oli sobre llenç
98 × 130 cm

Col·lecció particular



Contraluz
(1934)

Oli sobre llenç
87,3 × 100 cm

Col·lecció particular



Drecera dels molins
(1936)

Oli sobre llenç
97 × 130 cm

Col·lecció particular



Terra de moscatell,
Benicàssim
(1929)

Oli sobre llenç
53 × 73 cm

Col·lecció particular



L'alqueria
(1928)

Oli sobre llenç
53 × 63,5 cm

Col·lecció particular



Via de l’hospici
(1935)

Oli sobre llenç
97 × 130 cm

Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona

Adquisició en l’«Exposició de Primavera» de Barcelona, 1937
MNAC 108432-000



Urbanismo
(1934)

Oli sobre taula
70 × 100 cm

Col·lecció particular



Grao
(1932)

Oli sobre taula
53 × 82 cm

Col·lecció particular



Arquitecturas simples
(1933)

Oli sobre taula
60 × 91 cm

Col·lecció particular



Barranc de la Fontanella, Cati
(1930)

Oli sobre llenç
63 × 94,5 cm

Fundació Pau Casals



Rastolls
(1932)

Oli sobre llenç
80 × 120 cm

Col·lecció particular



L'Avellà
(1956)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

Col·lecció particular



Abrigos
(1944)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

Col·lecció particular



Levantina
(1946)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

Col·lecció particular



Salitres
(1945)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

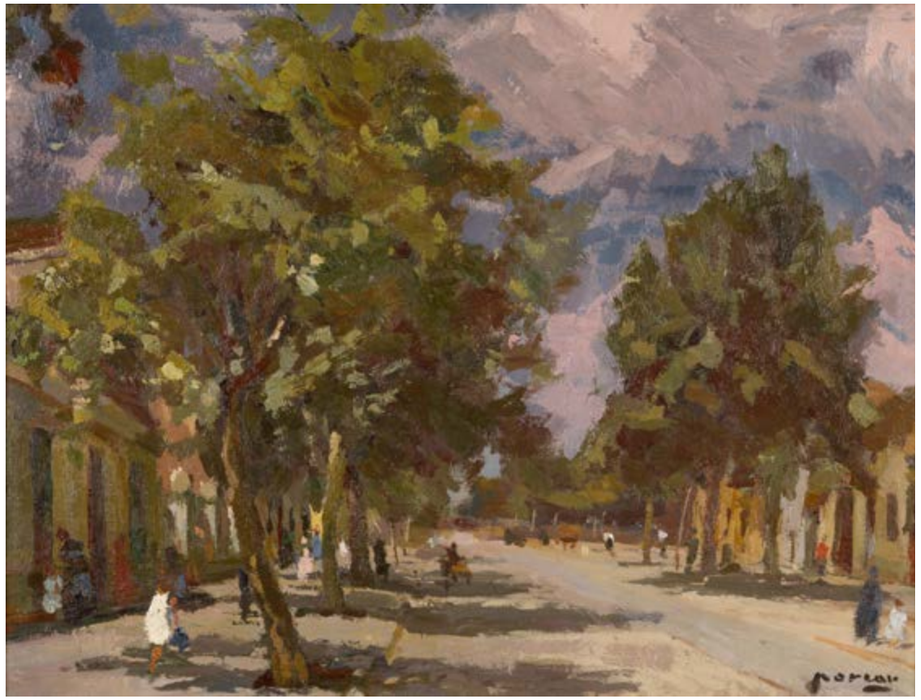
Col·lecció particular



Andén central
(1950)

Oli sobre llenç
60 × 81 cm

Col·lecció particular



Avenida Pérez Galdós
(1941)

Oli sobre taula
45 × 60 cm

Col·lecció particular



Alrededores de mi pueblo
(1940)

Oli sobre taula
40 × 57 cm

Col·lecció particular



Fugas
(1951)

Oli sobre llenç
97 × 130 cm

Museu de Belles Arts de Castelló
Diputació Provincial de Castelló



Llegando al puerto
(1947)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

Col·lecció particular



Portuaria
(1953)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

Col·lecció particular



Primaveral
(1948)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

Col·lecció particular



Tardoral
(1946)

Oli sobre llenç
97 × 130 cm

Col·lecció particular



Portuaria
(1954)

Oli sobre llenç
97 × 130 cm

Col·lecció particular



Cantalar
(1947)

Oli sobre llenç
95 × 162 cm

Fundació Dávalos-Fletcher



Porteres
(1946)

Oli sobre llenç
100 × 73 cm

Col·lecció particular



A la Mare de Déu
Cala Sant Vicent
(1951)

Oli sobre llenç
95 × 130 cm

Col·lecció particular



Argayos
(1950)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

Fundació Caixa Castelló



Pinar
(1957)

Oli sobre llenç
97 × 130 cm

Col·lecció particular



Levantina
(1949)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

Col·lecció particular



Neus en el taller
(1954)

Oli sobre llenç
60 × 81 cm

Col·lecció particular



Eucaliptus
(1966)

Oli sobre llenç
80 × 100 cm

Col·lecció particular



La merienda
(1960)

Oli sobre llenç
60 × 80 cm

Col·lecció particular



Vespre
(1962)

Oli sobre llenç
64 × 80 cm

Col·lecció particular



Alcantarilla
(1962)

Oli sobre llenç
60 × 80 cm

Col·lecció particular



Sol ponent
(1962)

Oli sobre llenç
60 × 80 cm

Col·lecció particular



Acacias
(1963)

Oli sobre llenç
55 × 75 cm

Col·lecció particular



Via morta
(1962)

Oli sobre llenç
60 × 80 cm

Fundació Caixa Castelló



Pas a nivell
(1962)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

Col·lecció particular



Gran pas a nivell
(1962)

Oli sobre llenç
60 × 80 cm

Fundació Caixa Castelló



La fábrica
(1963)

Oli sobre llenç
97 × 130 cm

Col·lecció particular



Mi jardín
(1969)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

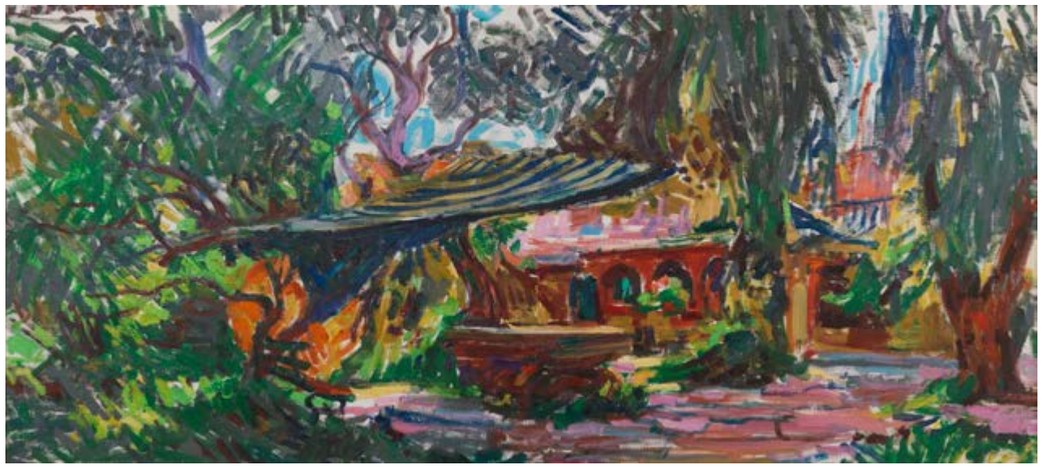
Col·lecció particular



El safareig del taller
(1971)

Oli sobre llenç
73 × 100 cm

Col·lecció particular



Las sombrillas y los toldos azules en la terraza
(1974)

Oli sobre llenç
93 × 200 cm

Museu de Belles Arts de Castelló
Diputació Provincial de Castelló



Autoretrat
(1958)

Oli sobre llenç
46 × 38 cm

Col·lecció particular



Autoretrat
(1953)

Oli sobre llenç
74 × 60 cm

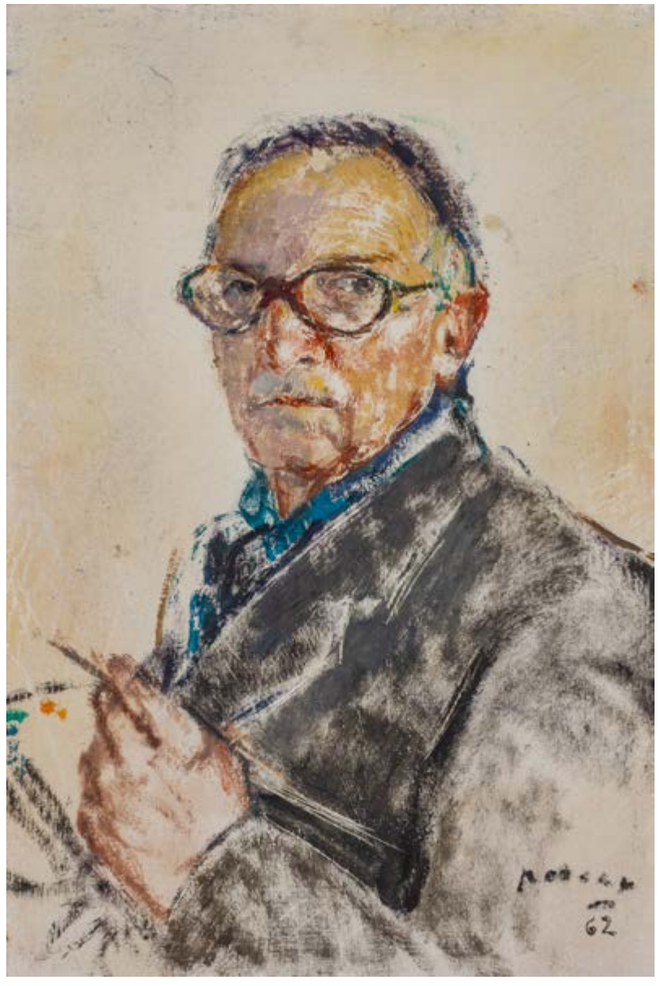
Ajuntament de Castelló de la Plana



Autoretrat
L'ombrel·la groga
(1974)

Oli sobre llenç
100 × 73 cm

Col·lecció particular



Autoretrat
(1962)

Oli sobre llenç
52 × 36 cm

Fundació Caixa Castelló



Autoretrat
(1965)

Oli sobre llenç
63 × 53 cm

Col·lecció particular



Dona nua
(1919)

Escultura. Fosa en bronze
36 × 10 × 12 cm

Col·lecció particular



Llauraoret
(1905)

Escultura. Bust en bronze
43 × 27 × 19 cm

Ajuntament de Castelló de la Plana



El Cabanenc
(1914)

Escultura. Bust en bronze
46 × 22 × 23 cm

Museu de Belles Arts de Castelló
Diputació Provincial de Castelló



Sant Antoni
(1929)

Escultura tallada en fusta
125 × 28 × 29 cm

Col·lecció particular



El berenar
(1930)

Oli sobre llenç
90 × 170 cm

Col·lecció particular



Tardoral
(1933)

Oli sobre llenç
90 × 170 cm

IES Ramiro de Maeztu,
Madrid



Els nens del masover
(1931)

Oli sobre llenç
100 × 81 cm

Col·lecció particular



Figura de niño

Bistre i aquarel·la
60 × 50 cm

Col·lecció particular



Figura de niña

Bistre i aquarel·la
60 × 50 cm

Col·lecció particular



Retrat d'Isabel Diago
(1962)

Bistre i pastel
100 × 80 cm

Col·lecció particular



Cabeza de niño

Bistre i pastel
56 × 45 cm

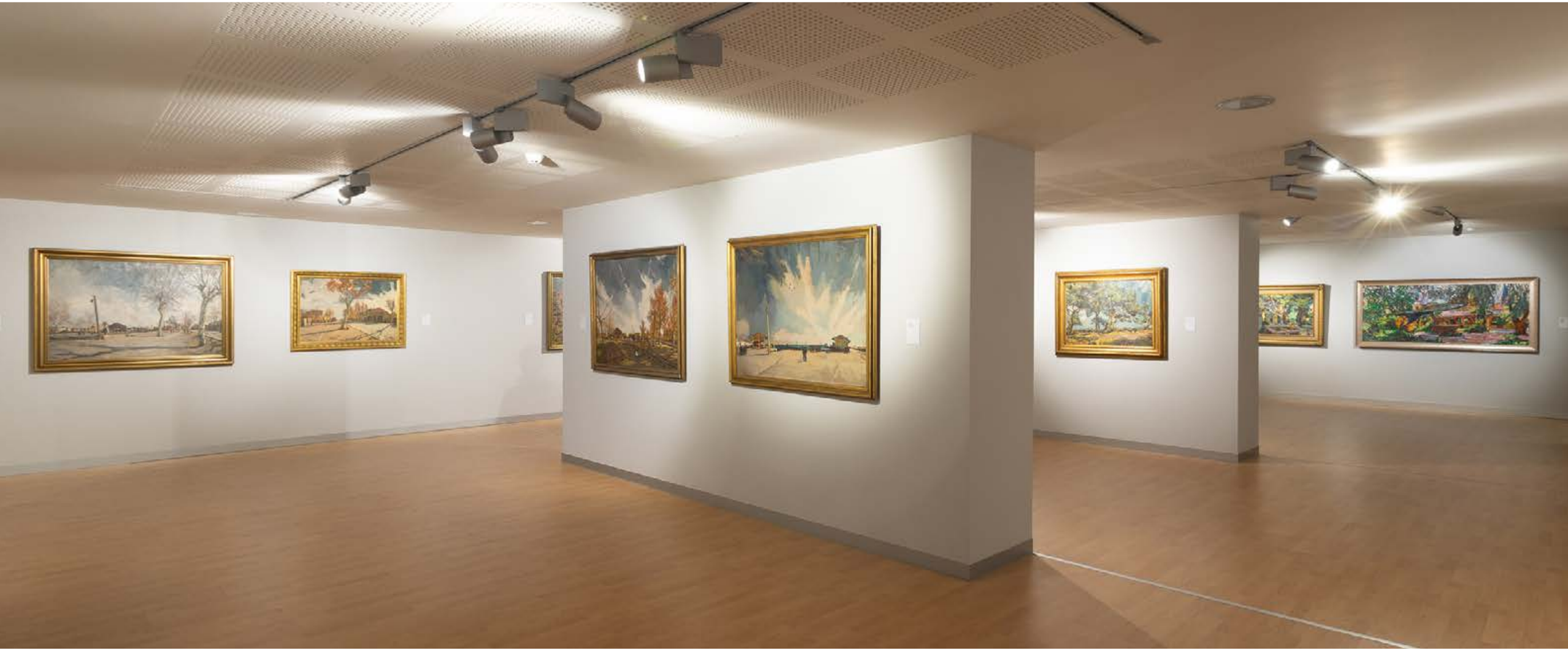
Col·lecció particular



Escena de nens
(*c.* 1930)

Oli sobre llenç
80 × 100 cm

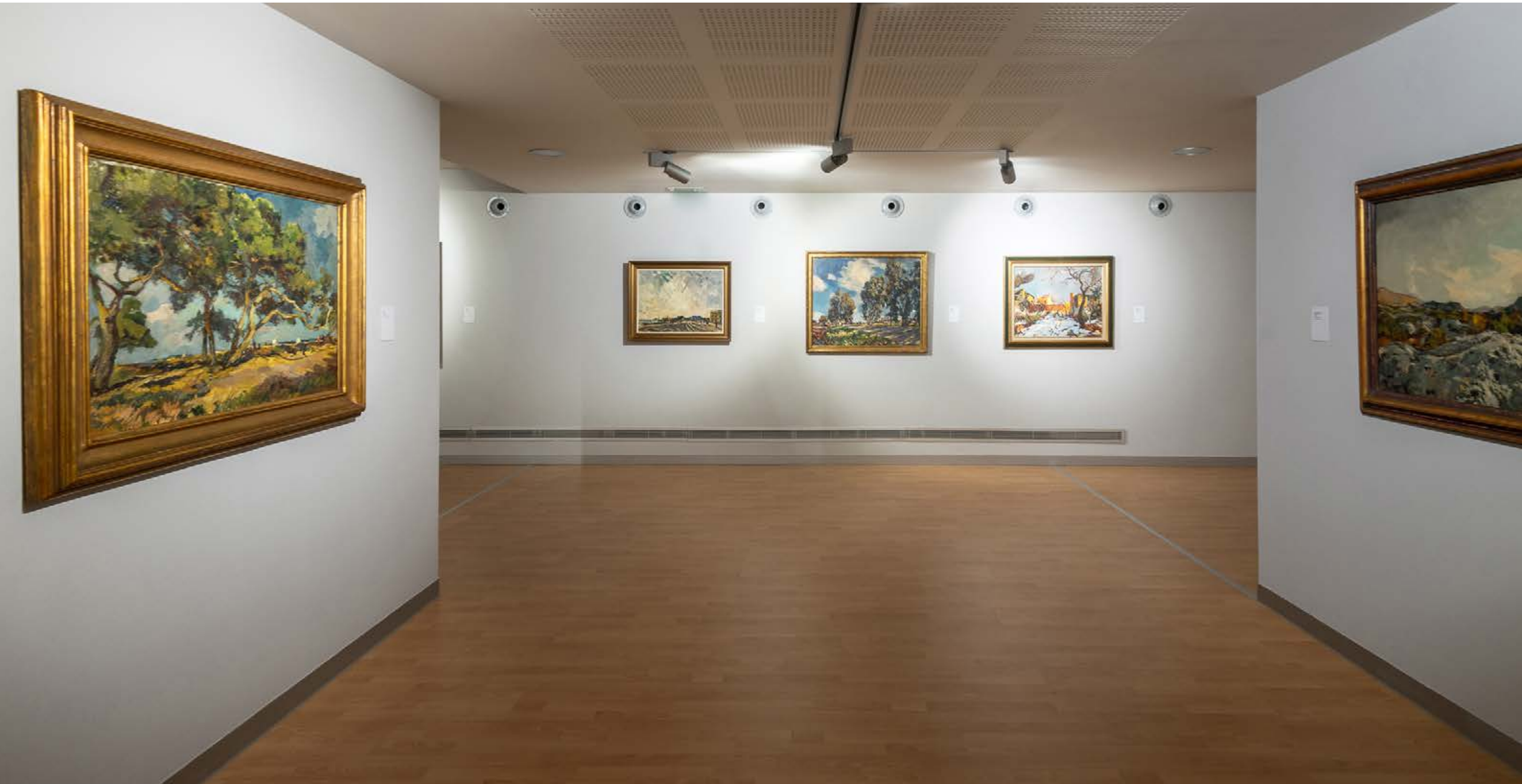
Col·lecció particular




















Y PORCAR
9 - 1974
TELLÓ
UNIVERS
Porcar
COMISSARIAT / COMISARIADO:
Jaime Peris
Pascual Mercé






ANY PORCAR
1889 - 1974
CASTELLÓ
UNIVERS
porcar
COMISSARIAT / COMISARIADO
Jaime Pons
Pascual Marco
Si s'ha donat aquest títol al conjunt de l'exposició i a les altres activitats amb què es commemora l'Any Porcar, és per destacar eixe univers particular que va crear en el seu Castelló natal i que des d'ací va projectar a l'exterior.
Fou tal volta el primer entre els artistes d'aquesta terra que va poder viure exclusivament del seu art, sense eixir de la seua ciutat, i convertir el nostre paisatge en un tema artístic. S'ha afirmat que, si Porcar s'hagués traslladat a París com alguns dels seus coetanis, hauria aconseguit la fama d'alguns d'ells. I la realitat és que el que el sentia era el paisatge de la seua terra i en la seua interpretació està el seu veritable talent.
Que s'inaugure a Castelló, que en aquell moment a penes superava els 30.000 habitants, i mantinguera l'aspecte i les formes del seu origen rural, no significa que es tancara al món. Tot al contrari, els seus clients estaven primer a Catalunya i després en altres capitals on bé realitzaven les seues exposicions. També va participar des dels seus inicis en certàmens d'Espanya i de l'estranger, com la Biennal de Venècia o les Exposicions Nacionals de Belles Arts, on va aconseguir la Segona i Primera Medalla en 1952 i 1954 respectivament, quan ja era un mestre reconegut.
Si se ha dado este título al conjunto de la exposición y a las demás actividades con las que se conmemora el Año Porcar, es por destacar ese universo particular que creó en su Castellón natal y que desde aquí proyectó al exterior.
Fue tal vez el primero entre los artistas de esta tierra que pudo vivir exclusivamente de su arte, sin salir de su ciudad, y convirtió nuestro paisaje en un tema artístico. Se ha afirmado que, si Porcar se hubiera trasladado a París como algunos de sus coetáneos, habría alcanzado la fama de algunos de ellos. La realidad es que lo que el sentía era el paisaje de su tierra y en su interpretación está su verdadero talento.
Que se estableciera en Castelló, que entonces apenas sobrepasaba los 30.000 habitantes, y mantuviera el aspecto y ademanes de su origen rural, no significa que se cerrara al mundo. Al contrario, sus clientes estaban primero en Cataluña y luego en otras capitales donde se celebraban sus exposiciones. También participó desde sus inicios en certámenes de España y del extranjero, como la Bienal de Venecia o las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, donde consiguió la Segunda y Primera Medalla en 1952 y 1954 respectivamente, cuando ya era un maestro reconocido.
Diputació de Castelló
MUSEU
Ajuntament de Castelló
Porcar





Perfil biográfico de Juan Bautista Porcar

Jaime Peris

(CAS)

Juan Bautista Porcar nació en Castellón, en la plaza Santa Bárbara, el 8 de abril de 1889. Sus padres, Miguel Porcar Valls y Carmen Ripollés Breva, eran modestos labradores que cultivaban tierras en arriendo y le inculcaron una educación tradicional profundamente católica, de la que él nunca renegó.

Aprendió sus primeras letras en una escuela del arrabal de San Félix, pero cuando los padres escolapios inauguraron su colegio, pasó a ser alumno suyo de los siete a los diez años.

Desde muy temprana edad tuvo que colaborar en las tareas del campo, ayudando a su padre como jornalero, y cuando el tiempo se lo permitía, ejercía como acólito en la vecina iglesia de la Purísima Sangre.

Sus aptitudes artísticas en el dibujo y en el modelado de la arcilla o la cera fueron estimadas por sus superiores, quienes lo introdujeron en el año 1905 en el estudio del pintor Vicente Castell, que lo preparó en el dibujo de academia para el ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1906, previa obtención de una beca de la Diputación Provincial, gracias a la intervención de Salvador Guinot, destacada figura intelectual y política de carácter conservador.

Allí comenzó sus estudios de Bellas Artes, donde tuvo como profesores al pintor Garnelo, al escultor Aixa, a Carbonell y a Cebrián Mezquita. Fuera de la escuela completó su formación junto al imaginero José Guzmán, heredero de la tradición de Esteve Bonet. Con él aprendió las técnicas de la talla de madera, dorados, estofados y policromía.

En 1909 se trasladó a Barcelona para cumplir el servicio militar. Consiguió este destino gracias a la recomendación de Salvador Guinot y, a través de él, del ministro De la Cierva. A Barcelona viajó acompañado de su paisano, el joven pintor Rafael Sanchis Yago, con el que se matriculó en la Escuela de la Lonja. Pudo compatibilizar sus estudios con el servicio militar gracias a la protección de su superior, el coronel José Lacalle, quien le permitió montar un estudio de escultor en su propia casa.

En aquella época, siguiendo los consejos de su primer maestro, Vicente Castell, se decantó por la escultura y, aparte de los trabajos de la escuela, realizó diversos retratos, entre los que se encuentra el del famoso general Weyler, en aquel momento capitán general de Cataluña.

Licenciado del ejército en 1914, regresó a Castellón, desde donde completó las asignaturas que le faltaban para concluir la carrera de Bellas Artes. Además, fundó la Agrupación Ribalta junto a pintores locales, a quienes inició en el arte de la pintura y el cultivo del paisaje propio.

En realidad, el título obtenido carecía de valor oficial. Solo la Academia de San Fernando de Madrid expedía el título de profesor de Dibujo, que capacitaba para cargos oficiales.

En aquel momento, las posibilidades de desarrollar sus conocimientos artísticos en su ciudad natal eran muy escasas, por lo que decidió regresar a Barcelona. Allí contará con la ayuda del banquero barcelonés Agustí Valls, quien lo acogerá en su domicilio como preceptor de su numerosa prole hasta su muerte en 1920. A partir de ese momento siempre contará con la amistad y el apoyo de la familia Valls, gracias a la cual pudo concluir su formación y entrar en contacto con el mundo artístico catalán.

Juan Bautista Porcar renuncia entonces a su vocación de escultor y se decanta por la pintura. En su dispersa producción de esos años, con retratos, bodegones o paisajes, se pueden detectar diversas influencias, desde luego de Sorolla y también de otras tendencias del paisajismo catalán.

El novecentismo triunfa en esos años en Cataluña, promoviendo una suerte de clasicismo de raíz mediterránea contrapuesto al modernismo derivado de las escuelas del norte de Europa. A esta tendencia podrían adscribirse sus escenas de *nens*. Pero frente a esta corriente, en relación con las crisis políticas y sociales de 1917, un grupo de pintores reacciona contra el idealismo de los novecentistas y se decanta por una temática deliberadamente anodina, contraria a todo lo que hasta entonces se consideraba “pintoresco”.

Porcar, sin identificarse ideológicamente con ese grupo, ve en esa temática la oportunidad de crear un estilo propio, sin precedentes. Incluso en sus memorias póstumas, quiere dar a esa actitud una dimensión religiosa, según la espiritualidad de san Francisco.

Participa en exposiciones colectivas en Barcelona y, en 1927, en la galería La Pinacoteca de esta ciudad, presenta su primera exposición individual de *nens* y paisajes e inicia una relación que se prolongará hasta 1955.

Con el éxito de ventas de estas muestras, ya al borde de la cuarentena, y ante la imposibilidad de disfrutar de una bolsa de estudios en el extranjero por razones de edad, decide establecerse en su Castellón natal de forma definitiva por dos motivos. Por una parte, el coste de montar su estudio en Castellón era muy inferior al que habría sido en Barcelona; por otra, aquí tendrá la oportunidad de crear su estilo personal como paisajista, sin ligaduras a otros pintores o escuelas. Además, el matrimonio con Carmen Aparici, en 1931, ya superados los cuarenta años, le supone el asentamiento definitivo, en particular porque ella aporta el *maset* de Victorino, que con el tiempo será su residencia y su lugar de inspiración.

Todo ello permite afirmar que será el primer castellonense que conseguirá vivir exclusivamente del arte sin salir de su tierra ni tener que recurrir a otras actividades como la docencia, eso sí, siempre rodeado de la mayor austeridad.

Al mismo tiempo, se entrega a otra de sus aficiones, la arqueología, sobre todo a partir del descubrimiento de las pinturas de la Gasulla en Ares del Maestrat.

En el verano de 1936 le sorprende el alzamiento militar y la revolución que provoca allí, donde no triunfa la rebelión. Teme por su vida, dada su condición de ferviente católico, y contempla la destrucción de la mayor parte del arte religioso de su entorno, incluidas las obras que él mismo había realizado, mientras tiene que subsistir con los productos del lugar al que llama L’Hort de Victorino, su futura residencia.

Finalizado el conflicto, con la colaboración de un grupo de escultores, pintores y artesanos, se entrega a la recuperación de las imágenes destruidas por la revolución.

Ello le permite volver a su vocación de escultor y realiza una imagen de san Antonio de Padua, que recibe la Medalla de Oro en el Certamen de Vitoria de 1940 y es adquirida por el gobierno italiano con destino a la iglesia de Torrero (Zaragoza), situada al lado del panteón donde reposan los soldados italianos fallecidos durante la Guerra Civil. En 1949 realiza un Corazón de Jesús de gran tamaño para los carmelitas del Desierto de las Palmas.

A partir de 1941 retoma su relación con La Pinacoteca, a la vez que expone en Madrid y Valencia y también en Castellón a partir de 1950. Es durante esos años cuando, ya al borde de la vejez, decide participar en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, certámenes que él mismo había menospreciado en su juventud, pero que ahora le pueden servir para promocionar los últimos años de su carrera. En ellas obtiene la Segunda Medalla en 1950 y la Primera Medalla en 1954. En sus memorias atribuye la concesión de la Primera Medalla a su amistad con un conocido ministro. En realidad, por la correspondencia con Adsuara, exrival y amigo, miembro del jurado, se ponen de manifiesto las tensiones, entonces muy fuertes, entre los partidarios del arte de vanguardia y los tradicionales, que acabarían con la supresión de estos certámenes en 1968.

En 1953 el Ayuntamiento lo declara Hijo Predilecto, aunque con un cierto retraso respecto a Juan Adsuara, nombrado en 1950. Ambos casos son, probablemente, los primeros reconocimientos de un castellonense por méritos artísticos.

A partir de 1955, a raíz de las desavenencias surgidas por el hallazgo de un supuesto cuadro de Manet, rompe con La Pinacoteca e interrumpe durante unos años su relación con el público de Barcelona, aunque regresará allí en 1964 a una exposición antológica celebrada en la Sala Syra, con motivo de su 75.º aniversario. Junto a 40 pinturas procedentes de colecciones particulares, aparecerán 15 paisajes nuevos que no dejarán de sorprender a la crítica por el cambio de estilo que se había producido.

En 1955 firma el contrato del que será su primer y tal vez único gran encargo de carácter oficial de su carrera: la decoración de la escalera de honor del Ayuntamiento de Castellón, recientemente remodelado. Se trataba de seis paneles en los que representó las figuras históricas y las alegorías referentes a la ciudad de Castellón y de paso recuperó el género de pintura de figuras.

Aunque el final del encargo resultó en buena medida frustrante para el autor, a quien se le obligó a instalar esos murales sin concluirlos por la urgencia de la primera visita del jefe del Estado a la ciudad, en 1958, el conjunto no deja de tener interés y pone de manifiesto su capacidad en este género, en donde sus cualidades como escultor quedan manifiestas. Por otra parte, fue también una oportunidad de volver a la temática de *nens*, modernizada en su estilo, que había abandonado desde los años 30.

En su retorno al paisaje se aprecia un cambio de estilo, tal vez influido por el triunfo definitivo de las nuevas tendencias artísticas y no tanto por su progresiva pérdida de visión. Aun así no deja de trabajar de forma febril casi hasta el último momento de su vida en octubre de 1974.

En el conjunto de su producción artística cabe distinguir varios géneros, así como varias etapas.

Los cuadros de *nens*, por los que fue comparado con un moderno Murillo, pertenecen en su mayor parte a sus primeros años, aunque volvió a realizar algunos de ellos en la segunda mitad de los años 50. En realidad, más que a los niños murillescos, sus cuadros evocan escenas bucólicas a lo Poussin (él mismo las comparaba con pinturas de Tintoretto), lo que estaría más acorde con una estética novecentista, seguramente grata a la burguesía catalana de los años 30, pero que el pintor fue abandonando ante críticas adversas.

En cuanto al paisaje, cabe destacar una constante a lo largo de todas las etapas, que fue la temática. Por una parte, el entorno de la ciudad de Castellón con un radio de pocos kilómetros con el puerto, los pasos a nivel, el pinar del Grau y en los últimos años su propio jardín, y por otra, las montañas del Desierto de las Palmas, en las inmediaciones del convento carmelita, con cuya comunidad mantuvo una relación muy estrecha, o algunos lugares del Maestrazgo, como Ares, Benassal o Catí, próximos a los yacimientos arqueológicos.

Porcar no pintó nunca, o en contadas ocasiones, los lugares más turísticos de la provincia, como Peñíscola o Vilafamés, las gargantas del Mijares o Morella, aunque de este último sí que existen algunas pinturas. En los numerosos cuadros con posibles vistas al mar, tanto en las portuarias como en las playas (salitres) o en los del Desierto de las Palmas, el mar tan solo se adivina con un simple brillo o unos pequeños veleros que se insinúan. En su obra *Argayos*, presente en la exposición, aparecen las ruinas del convento viejo, paraje muy pintoresco por sí mismo, que queda reducido a unas manchas de color apenas diferenciadas de los propios argayos, es decir, fragmentos de tierra y piedras que se desprenden en una ladera.

Sus perspectivas son amplias, muy superiores a la visión del ojo humano, y el horizonte es bajo, con lo que el cielo ocupa la mayor parte del lienzo. Consigue la expresividad con los atrevidos celajes e inclinando las verticales de las edificaciones y los postes de telégrafo o de la electricidad.

En su primera etapa, los paisajes todavía son descriptivos e incluyen numerosos detalles (*Via de l'hospici*). En el cuadro *Urbanisme*, que representa la antigua estación del Norte, se pueden distinguir los coches de caballos e incluso el pequeño omnibús de la compañía La Hispano de Fuente En Segures. A partir de los años 40 se simplifican los detalles. Y los parajes aparecen desiertos o casi sin gente.

Los cuadros, con independencia de su tamaño, los realiza siempre del natural, lo que le permite transmitir un efecto de realidad gracias a un hábil uso de la luz y la perspectiva (*Fugas*). En los años 60 y 70, el cambio de estilo es más radical, seguramente por los motivos que se han apuntado, y hay una aproximación clara a las tendencias del expresionismo germánico o de artistas *fauve* como Vlaminck. Siguiendo con su tendencia a pintar lo menos pintoresco, incorpora nuevos temas, como las industrias recientemente surgidas, como la refinería de petróleo Fertiberia, y continúa con los pasos a nivel. Sus salidas al campo son cada vez menos frecuentes por razones de edad y las cataratas condicionan su pintura, en especial el colorido.

Tras la operación de cataratas, y seguramente por ese motivo, ve el color con una especial intensidad. Pinta con colores puros que prepara previamente y los pinceles los prolonga con cañas realizando cuadros de gran tamaño, normalmente de su jardín.

Aparte de los retratos de corte académico que se conservan de su etapa juvenil, no es ese un género en el que se volcara. Los que realizó son una muestra de amistad y reconocimiento a personajes como Carlos G. Espresati, Josefina Salvador, Gonzalo Puerto... El parecido, e incluso la personalidad del retratado, es patente, aunque se preocupa más por el color que por hacer un dibujo riguroso y lejos del retrato complaciente con el modelo, como los de Benedito, Julio Moisés o el mismo Sanchis Yago, su compañero de juventud.

Los retratos, e incluso más los autorretratos, los ejecuta con cierta rudeza, en ocasiones extrema. En cambio, los dibujos de niños, realizados en su casa taller tomando como modelos a sus vecinos, muestran una gran delicadeza y ternura, ausente en su trato habitual. En esos casos la técnica es la sanguina y el bistre con toques de pastel o de acuarela.

En las escasas composiciones de *nens* de finales de los años 50 y 60, vuelve a la temática de las décadas anteriores, con escenografías complicadas



Fig. 1. *El Cabanenc*. Colección de la Diputación Provincial de Castellón. Exposición en el Menador.

y asuntos bucólicos, pero varía considerablemente la técnica de ejecución, que evoluciona de forma similar a sus paisajes (*Pequeños modelos*, *Julín*, *Mirant estampes*).

Las llamadas naturalezas muertas, bodegones o flores eran un género habitual en sus exposiciones. Eran obras de dimensiones medianas o pequeñas, realizadas exclusivamente en el estudio, por lo que podía ofrecerlas a un precio mucho más reducido, eran asequibles a una clientela menos pudiente. Tanto unas piezas como las otras las trataba de forma similar, es decir, como pequeños paisajes, preocupado por la composición y el color y para nada por las texturas, que es el reto habitual de quienes cultivan el bodegón, llegando en ocasiones al trampantojo.

Con las rupestres se completaban dichas exposiciones. En realidad, se trataba de pinturas sobre papel, ejecutadas con técnicas diversas, inspiradas de forma libre en las figuras que había calcado y estudiado en sus investigaciones arqueológicas en la Gasulla.

ESCULTURA

Porcar renuncia a la carrera de escultor, que había sido su vocación inicial, por diferentes motivos. En aquellos años las posibilidades de ganarse la vida un joven escultor pasaban por triunfar en alguno de los grandes certámenes, particularmente en la Exposición Nacional de Bellas Artes, y a partir de ahí, contar con los oportunos apoyos e influencias, la adjudicación de concursos para la realización de monumentos o la colaboración en importantes proyectos arquitectónicos. Para todo ello le faltaban los apoyos políticos o sociales y le sobraban los competidores, tanto en su propia tierra, donde el joven Adsuara ya estaba comenzando a situarse, como en Barcelona, con una importante nómina de escultores notables. La Iglesia, su gran cliente en el pasado, había optado por la producción industrial de imágenes, como el propio Porcar lamentaría en su conferencia del Cercle de Sant Lluc de 1928, y tampoco parece que nuestro artista estuviera dispuesto a conformarse con ser un marmolista para aceptar encargos de cementerio o un tallista de madera para decorar casas o establecimientos comerciales.

Casi todo lo que se conoce de su obra escultórica es a través de sus memorias póstumas, por lo que sería interesante estudiarlas de forma directa y no a través de viejas fotografías. Desde luego, eran esculturas las obras que enviaba a la Diputación como artista pensionado, pero él mismo cuenta cómo fueron destruidas por el entonces director Juan Adsuara, junto a las

suyas propias, bajo la excusa de razones de espacio, pero seguramente por motivos estéticos.

Algunas figuras como *L'orfenet* recuerdan a las obras de Benlliure y en esa misma línea están las conservadas, como *El Cabanenc* o *Llauraoret*, ambas en esta muestra. Entre las demás alternan las influencias de escultores modernistas o de Meissonier, con otras que responden al clasicismo novecentista, como *Nu daurat*.

En cuanto a la imaginería, se conservan varias obras realizadas después de la Guerra Civil. Alguna de ellas, como la imagen de la Virgen de Pascua, encargo de la Cofradía de la Purísima Sangre, no pasa de ser una imagen de vestir, dentro de la más pura tradición. Por el contrario, la obra *San Antonio de Padua*, que había obtenido la Medalla de Oro en el Certamen de Vitoria de 1940 y que actualmente se venera en la iglesia de Torrero en Zaragoza; la del *Sagrado Corazón*, talla encargada para la fábrica de licor Carmelitano de Benicasim, o el Cristo de la iglesia del Calvario de Almazora, merecen una calificación muy distinta.

Contra lo que afirma Francesc Fontbona, al menos las tallas de *San Antonio de Padua* y del *Sagrado Corazón* (el Crucificado de Almazora, por más que tenga una indudable calidad, está en la línea de la imaginería española tradicional) son un anticipo de la renovación litúrgica que no llegaría hasta veinte años más tarde, con las reformas conciliares. Lo que hay que lamentar es que en un momento en el que se reedificaba la futura concatedral de Santa María, y en general se restituía tanto patrimonio religioso destruido durante la contienda, no recibiera más encargos de esta naturaleza.

ARQUEOLOGÍA

No se puede llevar a cabo un perfil biográfico de Porcar sin destacar su labor en el campo de la arqueología. El interés de Porcar por esa disciplina es inseparable de su interés por la naturaleza, por los paisajes, en especial los del interior. Hay que decir que en aquellos años el interés por los hallazgos arqueológicos era algo frecuente tanto entre intelectuales como entre aficionados o coleccionistas.

En el caso de Porcar, la restauración de la casa palacio de La Iglesuela del Cid de Manuel Matutano, cuyas tierras en Castellón cultivaba su familia, le permitió conocer el importante yacimiento del Morrón del Cid, donde recogió materiales diversos. Más tarde trabajó en otros yacimientos arqueológicos, como el de la Joquera de Borriol.

Los artículos publicados en el BSCC, cuando no tenía la necesaria formación científica, no carecen de interés, tal como afirma Ferran Arasa, por ser la única noticia que tenemos de restos actualmente perdidos.

Su actividad arqueológica dio un vuelco a partir de 1934, cuando Gonzalo G. Espresati intuyó que las pinturas existentes en el barranco de la Gasulla, en Ares del Maestrat, podían corresponder a la prehistoria. Tras su visita en compañía de E. Codina se puso en contacto con Bosch Gimpera, Hugo Obermaier y también con Henri Breuil.

Los calcos que realizó y celosamente conservó durante la Guerra Civil serán el único testimonio de estas campañas iniciales, ya que los que poseía Hugo Obermaier fueron destruidos en la Universidad de Madrid durante la guerra.

En la posguerra, su actividad arqueológica continúa también en otros campos diferentes del arte rupestre, como las excavaciones realizadas en el Castell Vell de la Magdalena o en la villa romana de Benicató en Nules, pero es en el ámbito del arte parietal donde alcanza mayor relevancia y proyección internacional.

Los calcos que ejecuta Porcar, como él mismo explica, parten del análisis que un pintor realiza sobre la obra de otro pintor. A pesar de su falta de formación científica como arqueólogo o paleontólogo, tanto sus reproducciones como sus observaciones, lejos de carecer de interés, fueron valoradas en su día como las mejores reproducciones que se habían hecho hasta el momento de las pinturas rupestres del Levante.

No es fácil clasificar a J. B. Porcar dentro de las corrientes artísticas del siglo XX en España, momento en el que se cruzan e incluso se enfrentan las tendencias tradicionales con las vanguardias. Los primeros, formados en el rigor de los estudios académicos, no parece que estuvieran dispuestos a echar por la borda todos los conocimientos y habilidades adquiridos en su dura formación, y veían las nuevas tendencias, particularmente las que llegaban de París, como una amenaza contra todos los valores en los que creían firmemente.

Porcar poseía, como se ha dicho, formación académica, pero no parece que hubiera realizado una carrera especialmente brillante en lo que es el núcleo de este tipo de formación, es decir, un virtuosismo en el dibujo. Creo que no se conocen dibujos académicos suyos y menos de la calidad de los de un Puig Roda, de una generación anterior, o de Adsuara o Sanchis Yago, sus estrictos contemporáneos.

Al contrario, Porcar es sensible a múltiples influencias que incorpora a su estilo, las cuales asimila y las hace propias. Por ello resulta difícil de clasificar dentro de los diferentes grupos o escuelas del momento, sobre todo entre el sorollismo que prevalecía entre los valencianos o las diferentes corrientes del arte catalán, por lo que ha sido clasificado como un verso suelto.

En 1922 la Fundación Bancaja hizo un notable intento de agrupar su figura junto a otros dos pintores valencianos, Genaro Lahuerta y Francisco Lozano, dentro de una renovación del paisaje valenciano. Desde luego hay una notable diferencia de edad entre ellos, pero si eso se soslaya, incluso cabría la figura de Arcas Brauner, por ejemplo.

Aunque desde su primer regreso a Castellón, tras sus estudios en Barcelona, ya formó a un grupo de pintores y aficionados a la pintura para cultivar el paisaje, la citada Agrupación Ribalta nunca se dedicó realmente a la docencia. Si la mayoría de los que se dedicaron a la pintura fueron en uno u otro momento seguidores suyos, ninguno fue un verdadero discípulo suyo. Francisco Gimeno Barón, que a partir de la posguerra se estableció también en Castellón y se dedicó a pintar sus paisajes, pronto comprendió el peligro de imitarlo y buscó otros entornos y otras formas de paisaje.

En la actualidad, su pintura ha sufrido un cierto descenso, al menos si nos atenemos a las cotizaciones en ventas y subastas. En eso coincide con la mayor parte de artistas de los siglos XIX y XX. Deben de ser varios los factores. Tal vez porque hubo una sobrevaloración en los años 90 y la crisis del 2007 desanimó a inversores, o también por los cambios de gustos en las nuevas generaciones. En todo caso, no ayuda en nada la política museográfica. En una época existió en Madrid un Museo de Arte Moderno, hoy desaparecido. En España debería existir un museo, como el d'Orsay parisino o como la Tate Gallery londinense, que acogiera esta etapa de la pintura entre el clasicismo y las vanguardias, que de paso nos haría mucho más fácil la aproximación a las nuevas formas de expresión artística, todavía incomprensibles para muchos.

Las obras de Porcar, que en su día se vendieron sobre todo en Barcelona, han regresado a su ciudad de origen de la mano de coleccionistas, gracias a los cuales ha sido posible montar esta muestra antológica, pero son muy escasos los paisajes de Porcar que se exhiben en nuestros museos, apenas hay media docena en el Museo de Bellas Artes de Castellón y tan solo una o dos obras en el de Valencia, mientras que en el MNAC las tres obras suyas que hay, que son muy representativas, permanecen en el almacén.

Porcar es, por encima de todo, el creador del paisaje de nuestra tierra, tanto el urbano como el interior, un paisaje poco espectacular pero al que él supo descubrir el alma. Se ha comparado estos días la pintura de Porcar con la de Hopper y su visión de Castellón con la del americano respecto a Nueva York. Con todas las diferencias de estilo y distancia geográfica, ambos son estrictamente contemporáneos y ambos convivieron con la pintura tradicional y las vanguardias, sin asumir ni rechazar ninguna de las dos. Desde esta perspectiva creo que Porcar debería ser un valor permanente para el futuro.



EXPOSICIONES ANTOLÓGICAS

Exposición homenaje al pintor Porcar. Organizada por la Junta Central de Festejos de la Magdalena. Castellón, marzo de 1961

Exposición conmemorativa del 75.º aniversario del pintor. Sala Syra, Barcelona, mayo de 1954

Exposición homenaje con motivo de la inauguración de la nueva sede central de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Castellón, abril de 1973

Exposición homenaje de aniversario. Galería Nike, Valencia, octubre de 1975

Porcar, antológica de su obra. Museo de Bellas Artes de Castellón, diciembre-enero de 1981

Exposición antológica del centenario del pintor Porcar. Castellón, noviembre-diciembre de 1989

Exposición antológica. Sala Parés, Barcelona, otoño de 1991

El paisaje en la pintura, Porcar, Lahuerta, Lozano. Bancaja, Valencia, 2022

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA CERNI, V. (1973). *Porcar 73*. Valencia: Fernando Torres Editores.

ARASA, F. (1991). "Breu semblança arqueològica de J. B. Porcar" en *Porcar 1889-1974*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat, pp. 53-65.

GONZÁLEZ ESPRESATI, C. (1946). "Figuras y paisajes de Juan Bautista Porcar" en *Arte Español*. T. XVI. Tercer trimestre. Madrid.

FONTBONA, F. (1979). *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Ed. Destino, pp. 298-301.

FONTBONA, F. (1991). "Porcar i Catalunya" en *Porcar 1889-1974*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat, pp. 43-51

GASCÓ SIDRO, A. J. (1988). "Los pintores castellonenses" en Aguilera Cerni, V. (dir). *Historia del Arte Valenciano*. Valencia: Biblioteca Valenciana, pp. 173-188.

MORENILLA, J. DE DIOS (1980). *Porcar y el paisaje castellonense*. Valencia: Tip. Bernés.

MERCÉ MARTÍNEZ, P. (2021). *Porcar. Una mirada actual*. Castellón: Ed. La Horadada.

OLUCHA MONTINS, F. y GASCÓ SIDRO, A. J. (2022). *Castelló segle XX paisatge d'una ciutat*. Castellón: Colla Rebombori.

PERIS DOMÍNGUEZ, J. y GASCÓ SIDRO, A. J. (1991). "Juan Bautista Porcar, vida y obra" en *Porcar 1889-1974*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat, pp. 25-41.

PORCAR RIPOLLÉS, J. B. (1974). *Trencs, moradures i verducs*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura.

PUERTO MEZQUITA, G. (1964). *El pintor Porcar. Su vida y afanes*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura.

PUERTO MEZQUITA, G. (1978). *Vida y afanes del pintor Porcar (1962-1974)*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura.

VALLS, R. (2001). *Joan B. Porcar*. Barcelona: Infiesta Editor.



El paisaje de Porcar

Pascual Mercé

(CAS)

El Convenio Europeo del Paisaje del Consejo de Europa (Florencia 2000) define el paisaje como aquella parte del territorio tal como la percibe la población.

¿Cómo percibe Porcar el paisaje?

La respuesta nos la ofrece el pintor mismo en su libro póstumo *Trencs, moradures i verducs*:

> Centenars de vegades he besat la terra, cumplint-me la penitencia de la confessió o he estat extasiat sobre l'alta cúpula, repleta de cordalures d'un barroc versallesc [...] I fou aquesta l'aula de la meva infància, religiosa i creient; i en esta aula se formà el planisme religiòs d'unció mística, resant les creus a la Missa primera, o acompanyant els viàtics en una dansa de llums llitúrgiques, que se doblaven en misteri dins les urnes on n'hi havia mig amagat el Sant Sepulcre que dormia ple de moradures i al sant Francesc d'Asis que ensenyava les mans llagades.



Fig. 1. Iglesia de la Purísima Sangre de Jesús de Castellón

> Sense aquesta formació religiosa, hi avera estat impossible crear el meu paisatge, baix el punt de vista humà i místic; sense besar la terra, a la capella, amarat de franciscanisme, mai m'havera jo aginollat al davant d'un pas a nivell; ni dit germanes a les estaques de la seva barrera, ni dit germans als salitres de la maresma, ni germana a la pols de la carretera, ni acariciar als fonolls dels roquissars.

> Sense el ressonar de les veus de l'orgue de la cúpula de l'alta capella, no havera crat jo no, les altes bolangeres de cirrus en els meus cels dogmàtics d'un paisatge universal.
>
> I heu ací, perquè la formació del meu paisatge en lo que té d'humanista, franciscanista i panteista, naix en part en la pròpia capella del Toll, quan jo era acòlit en la meva infantesa, en aquella primera dècada del segle.

Confesión íntima inspirada probablemente en el *Cántico de las criaturas* de san Francisco de Asís.

Todo el trabajo artístico de Porcar está impregnado de esta espiritualidad, sin la cual sería imposible entender su obra. Es necesario contemplar sus pinturas y esculturas desde este punto de vista. En muchos de sus paisajes, el artista establece un juego entre los diferentes volúmenes y colores, y sobre todo en la alternancia de pincel y espátula. Muchos detalles, aparentemente insignificantes, reciben una pincelada muy cuidada que acentúa su protagonismo. El *Cántico de las criaturas,* seguido por Porcar, sitúa claramente la posición del artista ante su obra y la naturaleza. Del mismo modo le sirve para definir los temas o modelos: nubes, hierbas, árboles, fábricas, caminos, humo, carbón, postes de la luz... Todo dentro de un paisaje humanizado, muy pocas veces virgen.

Porcar interioriza sobremanera el paisaje. Aunque prefiere los paisajes duros, ásperos y agrestes, procura tamizarlos con composiciones armónicas de gran belleza y serenidad. Nada se le escapa, un carro en el fondo, una abuela encorvada por el frío, la bicicleta... son detalles que aparecen en su pintura. El viento, el calor, el frío o la lluvia están plasmados en su paisaje.

Creo que esta interiorización es una de las razones por las que la obra paisajística de Porcar está tan impregnada de Castellón. Parece que cuando pinta paisajes de lugares de fuera de la provincia de Castellón, como Londres o París, sus obras pierden alma.

Jaime Peris me comentó la anécdota de los paisajes que pintó Porcar en Mallorca y lo que le dijo el galerista que le recomendó que fuera.

> Te has ido a Mallorca y has pintado el Maestrazgo.

Se ha hablado mucho de los cielos de Porcar. A veces se le ha criticado este recurso escénico. Porcar se aleja de los paisajes bucólicos, de tipo postal. Prefiere los cielos plomizos cargados de fuerza de la naturaleza. Cuando proyecta una escena donde la tierra ocupa la parte inferior, los cielos son poderosos; en cambio, cuando la tierra es poderosa, el cielo está menos trabajado, es decir, los cielos ejercen un poder sobre el equilibrio de la composición. Las escenas de Porcar son poderosas y destilan fuerza.

PORCAR DESDE LA FOTOGRAFÍA

Siempre digo cuando hablo de la fotografía o, mejor dicho, cuando analizo una fotografía, que una imagen consta, básicamente, de tres aspectos: tema, composición y luz, a los que se suma el color en la fotografía en color.

La pintura es diferente, pero esta división nos va muy bien para analizar el paisaje de Porcar desde el punto de vista que nos ofrece la fotografía. Permite una interpretación diferente y directa de su obra.

En primer lugar, una de las características que observamos en el paisaje de Porcar es la reiteración. Él mismo solía decir que no había salido del puerto en cincuenta años. Su pintura discurre por unos cuantos lugares que se repiten a lo largo de su vida, cambiando su estilo o técnica conforme se hace mayor. He hablado con varios pintores, y yo mismo he reflexionado sobre eso, y es bastante normal tener esta querencia por aquellos lugares que nos inspiran, que nos hacen sentir cómodos. En Porcar hay por lo menos diez bloques paisajísticos:

El Pinar del Grau
La playa del Serrallo
El puerto del Grau de Castellón
La estación de la Panderola
La estación del Norte
Los marjarles
El interior de la provincia, sobre todo el Maestrazgo
Castellón ciudad
El parque Ribalta
El paso a nivel de las carreteras de L'Alcora y de Morella

A veces un mismo tema lo aborda desde perspectivas muy parecidas o desde lugares similares. Por ejemplo, el puerto puede servirnos de ejemplo. Muy pocas veces pinta desde el faro o desde el muelle de Levante. Prefiere y explota la parte del Muelle de Costa y siempre hacia el mar como fondo. Son lugares con los que él, probablemente, se siente identificado.

COMPOSICIÓN

El fotógrafo, cuando se sitúa delante de la escena, observa, mira, frunce el ceño y, si compone, dispara. Lo hace de un modo muchas veces inconsciente o desde el subconsciente. Lo llamamos mirada fotográfica. No todos los fotógrafos componen bien y pienso que este es uno de los

valores más importantes que debe tener una fotografía, si no el que más, junto con la luz. El pintor tiene ventaja aquí, ya que si hay algún elemento que sobra de la escena, lo quita o lo modifica.

Aunque parezca lo contrario, tampoco todos los pintores que pintan bien componen bien, en absoluto. Plasmar una realidad estereoscópica en tres dimensiones a un lienzo de dos no es tarea fácil. Yo lo comparo con el don del toque de balón en el fútbol. Se ha de nacer para ello, como Pelé, por ejemplo. Porcar es uno de estos. Tenía toque, genio, tenía la gracia de la composición. Cuando se fijaba en algún motivo o escena la componía casi siempre magníficamente y, si algún elemento desafinaba, pues lo situaba sutilmente en otro plano diferente, sin problemas, para que la escena se equilibrara o expresara aquello que el pintor quería.

Se dice que no hay nada más subjetivo que una fotografía. Evidentemente, la pintura de paisaje es absolutamente subjetiva. El pintor y el fotógrafo abstraen la realidad o, mejor dicho, una pequeña parte de la realidad y la llevan a su campo de expresión. Porcar fue un maestro en esto.

Mucho se ha hablado de la manera de componer de Porcar, más concretamente del parecido que tiene con la perspectiva que se obtiene con una óptica gran angular. Roser Valls, nieta de Agustí Valls y gran conocedora del pintor y de su obra, piensa que su manera de pintar se debe, quizás, a un defecto visual:

> Fins i tot podríem imaginar que tenia un defecte a la vista que el feia pintar com si ho fes a través del gran angular d'una màquina fotogràfica (Valls 2001).

Desde mi experiencia como fotógrafo, y después de haber estudiado cómo trata el paisaje Porcar, pienso que el pintor componía con arreglo a su interpretación de la escena, bajaba la cabeza, entornaba los ojos y situaba las formas basándose en la realidad, aunque no del todo, y no creo que tuviese una única fórmula. Debido a su dominio técnico aplicaba un criterio u otro, aunque sí tenía un esquema, o mejor dicho se inclinaba por unos patrones concretos ya muy elaborados.

A pesar de sus estudios en San Carlos, donde tuvo como profesor a un destacado perspectivista del que evidentemente debió de haber aprendido mucho, Porcar era un gran autodidacta.

> La classe de paisatge era regida per Don Gonzalo Salvá, gran perspectivista i que executava paisatges al carbó, de gran qualitat i concepte. Tenia molta fama.

Tanto en su etapa como estudiante en Valencia como en su estancia en Barcelona nunca dejó de acudir a museos, exposiciones, galerías y a todos aquellos lugares donde pudiera satisfacer sus anhelos de aprendizaje. Es por esta razón que pienso que no tenía ningún defecto en la vista que causara una posible aberración esférica, sino que era un recurso creado por él —hombre muy sagaz— para equilibrar y añadir ritmo a la composición de la escena. Si observamos una imagen fotográfica tomada con un objetivo gran angular, percibiremos que los objetos aparecen más pequeños de cómo los vemos. Además, los objetivos angulares dan una sensación de distancia errónea. Aunque el campo de visión de un objetivo gran angular es mayor que el proporcionado por nuestra vista, el pintor solo tiene que mover la cabeza hacia la izquierda o hacia la derecha para ampliar este campo de visión y sin deformación alguna.

Es cierto que la mirada de Porcar puede ser considerada como fotográfica en lo que respecta al orden de los diferentes elementos que componen la escena. Ahora, una vez ha equilibrado los objetos, la interpretación de la realidad es otra cosa.

El concepto de realidad es muy ambiguo. La realidad deja de serlo cuando se traslada a un cuadro o se registra en una fotografía.

Porcar componía admirablemente, mucho mejor que otros afamados pintores. Y siempre del natural. Sorolla fue fotógrafo, Puig Roda también, Porcar no. Seguramente estudiaba la escena y, si había que recomponer algún volumen, lo hacía para equilibrar la composición. Así ocurre en numerosos lienzos. Según nos cuenta Gonzalo Puerto en su biografía sobre el pintor, Porcar decía:

> El tono y la forma tienen que tener una armonía orquestal. Tanto es así que el color del cuadro suele ser distinto del real. Armonizar los colores, sin dejar paso a una nota estridente, es lo fundamental de la pintura.

Otra característica del paisaje de Porcar es la importancia del primer término. En numerosas ocasiones el primer término, representado por rocas, arena o hierbas, adquiere gran importancia. Considero que Porcar aplica a la pintura de paisaje algo de su alma como escultor. El primer término está acentuado a base de gruesas pinceladas, y el resto de elementos quedan más planos. Con esta técnica se logra una gran profundidad en el espacio. Realza aquellos elementos que él considera importantes, como veremos al analizar algunas de sus pinturas.

ILUMINACIÓN

El estudio de la luz es un tema común de la fotografía y de la pintura en general. La percepción o aprendizaje que nos ofrece la fotografía sobre la realidad nos facilita la compresión de la pintura, sobre todo en lo referido a la luz y al color.

La obra paisajística de Porcar muestra una gran unidad, en parte por el dominio de la luz o más bien debido a su sistema de iluminación, mejor dicho, a su posicionamiento con respecto a la dirección de la fuente de iluminación, el sol.

Utiliza muchas veces una posición del sol con respecto al cuadro, arriba a la derecha. Porcar juega con esta luz, podíamos decir que la domina. No le importa que sea una luz dura, de sombras profundas. Parece que no tiene reparo en pintar al mediodía, en la playa, en pleno verano.

Según me comentaba su ayudante, Manuel Gonzalo Tolentino, Porcar solía pintar un cuadro por la mañana y otro por la tarde, durante quince días. De esta manera se aseguraba una uniformidad en la luz. De la importancia que le da a la luz dan testimonio los numerosos nombres que se asignan a cuadros que tienen que ver con la iluminación: sol tangente, contraluz, luz cenital...

OBRAS

En el libro *Porcar. Una mirada actual* (Pascual Mercé 2021), se hace una selección de las mejores pinturas, fotografiadas con los criterios más actuales, con detalles que permiten analizar las diferentes técnicas utilizadas por Porcar. Sin esta información es realmente complicado hablar de manera esencial de la obra de Porcar, ya que en su mayor parte está en manos de particulares, siendo muy poca su presencia en museos. Vamos a analizar algunos ejemplos que van a permitirnos adentrarnos en el interior de su obra.

Drecera dels molins

(Fig. 2) (Fig. 3)

Esta maravillosa pintura es de 1936. Es un cuadro grande de 97 × 130 cm y representa el Primer Molí.



Fig. 2



Fig. 3

Siempre he admirado este cuadro. Podría decir que ha generado en mí una especie de empatía. Seguramente el tema elegido por el pintor sea una de las causas. Es poco habitual en Porcar que el motivo central de un paisaje esté ocupado por un edificio o un elemento arquitectónico similar. En este caso se trata del Primer Molí, del siglo XIV, situado en las afueras de la ciudad, sobre la acequia Mayor. Es una construcción civil de gran importancia histórica, y la elección de este tema tiene que ver con el interés que tenía el pintor por la historia, al que une el arraigo a su tierra y el apego a los valores tradicionales. No olvidemos que un molino harinero es también una obra de tecnología popular. Se dice que Porcar conocía muy bien el lugar, pues jugaba allí de pequeño (era un niño del Raval). Y esto se nota en la pintura, ya que es evidente que tenía muy estudiado el sitio.

Pero a pesar de esta elección del motivo, Porcar compone la escena de manera que, aunque el molino es el centro, no va a jugar el papel de protagonista. Uno de los rasgos que más me han llamado la atención es que el edificio aparece en sombra. Generalmente, en fotografía, el protagonista se sitúa en el centro y procuramos que esté iluminado correctamente. Aquí, el elemento aparentemente principal que ocupa el centro de la escena queda en sombra, aunque gracias a una gran cantidad de pintura y a la maestría del artista —algo habitual en las sombras de Porcar— adquiere presencia y volumen, y el resto de elementos que forman la obra reciben una muy cálida iluminación, cambiando lo que podía ser un paisaje figurativo por una escena impresionista llena de fuerza, donde todo compone y todos son protagonistas, estableciéndose un diálogo entre los diferentes elementos que figuran en la pintura, como si de una sinfonía se tratara.

La escena está equilibrada. El molino, en esta penumbra de riqueza pictórica, es un elemento más. El primer término, ocupado por tierras amontonadas, malas hierbas y el paso para salvar la acequia, tiene una riqueza de color y detalle excepcional, fiel a su filosofía franciscanista, que considera la presencia de Dios hasta en el más humilde trozo de tierra. Esta comunión

con la naturaleza y el deseo de plasmar incluso los fenómenos meteorológicos hacen que, a base de una gran maestría, las ramas del olmo den la sensación de estar balanceadas por el viento. Es un ejemplo de la sutileza y del oficio del pintor, un verdadero posicionamiento ante el paisaje y su obra. Las figuras humanas de gran finura complementan la pintura y le dan humanidad. La línea del horizonte presenta elementos de gran significado paisajístico, histórico y religioso, de derecha a izquierda: los cipreses y la tapia del convento, las casas de Castellón, el huerto de naranjos con camino y finalmente asoma el Fadrí, que junto con la palmera que se ve al fondo, son pruebas de la sutileza de Porcar.

Como es habitual en la pintura de Porcar, el cielo representa más de la mitad del espacio superior que, lleno de cúmulos, dota a la escena de un gran movimiento.

Rastolls
(Fig. 4)

Esta pintura de 1932 representa los campos de alrededor de la ermita de Sant Pau, en Albocàsser.

Es un cuadro grande y muestra numerosos aspectos que serán una constante en su pintura a lo largo de su vida. En primer lugar, el tema. Probablemente este campo alrededor de Sant Pau lo descubrió y le inspiró en alguna de las visitas que hizo a la cueva Remigia, situada a pocos kilómetros. Conozco muy bien el paraje y he hecho muchas fotos. Es una zona endorreica y un gran llano, algo realmente difícil de encontrar en esta parte de la provincia. Tanto la ermita como sus alrededores son de gran belleza. Porcar, como de costumbre, deja a un lado la ermita, no la pinta, solo se intuye al fondo, oculta tras los árboles que forman el fondo de la escena, pero lo que más llama la atención y es lo que nos muestra Porcar son las rocas calizas del margen del campo. Las sombras de las piedras están llenas de color que hacen que cobren vida. Este primer término con tanto relieve da a la obra una gran profundidad. El fondo, de gran variedad tonal referido a los verdes, contribuye a esta profundidad con pinceladas suaves.



Fig. 4

Salitres
(Fig. 5)

Para mí estamos ante una de las obras maestras del pintor. Es de 1945. Representa una escena de la playa del Serrallo. Toda la filosofía comentada de Porcar está presente en esta pintura. Recuerdo que la playa del Serrallo era una playa humilde del Grau y de Castellón. Desapareció en los años 60, al ser ocupada por la refinería y la central térmica. Porcar recrea el momento de un día caluroso de verano con una señora con una sombrilla y los bañistas al fondo. No está del todo en la arena, pero muy cerca.



Fig. 5

Me imagino pintando del natural con un lienzo colocado en un caballete en medio de un sol abrasador a la hora de más calor, el mediodía, que es la luz que más le gustaba. A los lados del camino que lleva a la playa, restos amontonados. Porcar, de este caos, compone una escena formidable. La sombra sobre el camino, pintada con maestría, muestra la dirección de la luz, reforzada por el contraluz del horizonte del mar. El cielo, poderoso, completa y armoniza la obra.

Andén central
(Fig. 6)

El análisis de esta pintura de 1940 explica a grandes rasgos una faceta del paisaje de Porcar referida a la composición. Me llama la atención la posición de la estación. He observado que, desde el mismo lugar que Porcar pintó el paisaje, la posición de la estación es mucho más oblicua que en la pintura, no componiendo en absoluto. Es, pues, probable que el maestro situara la fachada de la estación mucho más frontal que en la realidad para que la composición fuera equilibrada, con la estación en sombra y ocupando todo el fondo. El resto ya lo vemos, sombras potentes por donde caminan los transeúntes y un tratamiento de los verdes con extraordinarios matices.



Fig. 6

Tardoral
(Fig. 7)

Podemos decir que esta pintura es inusual en la obra de Porcar. El ambiente es otoñal y prácticamente toda la composición está ocupada por la sombra. Esta pintura de 1946 representa la estación de la Panderola del Grau y es de los cuadros grandes de Porcar. Siempre se ha dicho que los lienzos de gran tamaño como este (97 × 130 cm) no eran dominados por la técnica de Porcar. Este en concreto desmiente esta afirmación. La composición, a pesar de la ubicación de los árboles a su derecha, está equilibrada. Muchos detalles dan a la pintura gran calidez: las agujas o el humo de la máquina son elementos sutiles que muestran el carácter detallista del pintor, aunque parezca lo contrario.

La luz se tamiza a través de las hojas rojas de los árboles, plátanos, bañando la tierra de una sombra que, solo gracias a la técnica del pintor, aparece con un relieve de gran belleza. Desde luego, es uno de los mejores cuadros de Porcar.



Fig. 7

Levantina y *Pinar*
(Fig. 8) (Fig. 9)

Estas dos pinturas, que datan de 1948 y 1957 respectivamente, son dos ejemplos de cómo utiliza la pincelada Porcar para dar profundidad al paisaje. Resalta, a base de trazos gruesos y enérgicos, aquello a lo que quiere dar importancia, en este caso los troncos y las hierbas del suelo, logrando una gran profundidad y relieve. Aquí busca una luz que ilumine los troncos, ya que si utilizara la que normalmente solía usar, quedarían en sombra. Esta luz más rasante proporciona la debida textura.



Fig. 8



Fig. 9

Llegando al puerto
(Fig. 10)

Esta pintura posee para mí un sentido icónico. Es un cuadro de tamaño mediano en el que están representadas toda la fuerza y la empatía que transmite la obra de Porcar. *Llegando al puerto* representa el autobús y la gente que baja o sube a él. En cambio, sutilmente, el motivo que da nombre al cuadro no está colocado en un lugar principal. El objeto principal es el árbol —plátano— que ofrece un poderoso primer término. Hay que fijarse en el tratamiento de las sombras, tanto de las casas de la derecha como de los árboles, de fuerte cromatismo conseguido a base de gruesas pinceladas y de la maestría que hemos visto del genial pintor.

La imagen se desarrolla en otoño y aparece, fuera de foco, a la izquierda, la estación de la Panderola del Grau. Es un Porcar en plena madurez en 1947.



Fig. 10

Levantina
(Fig. 11)

Este es otro cuadro icónico, representativo de las ideas y factura de Porcar, de 1946, de tamaño similar a la obra anterior. Que es otoño nos lo muestra el árbol de la izquierda. Era seguramente un día frío, como se adivina por las figuras que salen en la pintura. Al ver el cuadro, lo primero que nos llama la atención es el charco, verdadero protagonista de la pintura, y el reflejo de la farola y las figuras en él. Las casetas, el tinglado y el mar al fondo con las barcas de vela latina completan la escena presidida por un celaje característico y poderoso. El sol, velado, aparece en la parte superior derecha.



Fig. 11

Tamarindes
(Fig. 12) (Fig. 13)

Unos pocos elementos: la barca varada en la playa, unos árboles raquíticos en primer término con un mar encrespado como fondo y un pastor con unas cabras en la lejanía conforman esta pintura, tan sencilla aparentemente como profunda y de gran fuerza. La iluminación es una de las

preferidas por Porcar, arriba y a la derecha, casi a contraluz. Obsérvese el reflejo del mar. Las sombras de los árboles se proyectan sobre el suelo arenoso, momento que a Porcar le sirve para componer un primer término lleno de textura. La barca, que igual que los demás elementos forma parte del paisaje, no como protagonista, sino que está simplemente ahí, se encuentra en sombra, por lo que Porcar aprovecha para darnos una lección de técnica pictórica, haciendo que este problema se convierta —por su colorido y su pincelada suelta— en el verdadero protagonista del tema.



Fig. 12



Fig. 13

BIBLIOGRAFÍA

MERCÉ, P. (2021). *Porcar. Una mirada actual.* Castellón: Editorial La Horadada.

PORCAR, J. B. (1974). *Trencs, moradures i verducs.* Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura.

VALLS, R. (2001). *Joan B. Porcar.* Barcelona: Infiesta Editor.

Del clasicismo novecentista al grito *fauve*: el primitivismo de Porcar como perpetuación del panteísmo mediterranista en la pintura valenciana. Aproximación y nuevas lecturas

Sílvia Tena Beltrán

(CAS)

A lo largo de la evolución del arte hecho por el hombre, a veces se dan una serie de condicionantes que hacen que algunos artistas sean personajes de difícil encaje en el contexto sociocultural en el que les tocó vivir. **Juan Bautista Porcar (Castellón 1889-1974)** fue uno de ellos. Así, mientras Pablo Picasso (tan solo ocho años mayor que Porcar) pintaba *Las señoritas de Aviñón*, el que ya está considerado como el «pintor castellonenc modern més important» (Sánchez Gozalbo 1964, 11) esculpía, con dos años de diferencia respecto al cuadro cubista, su *Llauraoret* de estilo fuertemente pictorialista. Es cierto que esto hay que mirarlo con cierta perspectiva, ya que, mientras que la Europa anterior a la Primera Guerra Mundial era testigo de las primeras obras abstractas de Kandinsky, Valencia vivía todavía inmersa en el sorollismo y el regionalismo costumbrista heredero de artistas como Ferrandis, Benlliure o Fillol. Era también la época en la que Porcar (estando en Barcelona) presentaba *Jardinal*[1], *Eva* o *Nu daurat*, todas ellas de líneas claramente clasicistas. Para intentar analizar el difícil encaje de la obra de Porcar, tanto en la Valencia sorollista como en la Barcelona novecentista, el presente estudio se adentrará primero en el hombre que hay detrás del artista, para analizar después cómo y cuándo se forjó esta apuesta radicalmente porcariana y que tantos éxitos le aportó hasta llegar a convertirlo en el artista local (junto a Sorolla y Adsuara) de mayor influencia en generaciones posteriores.

1 Fue reproducido en *Vell i nou*, Barcelona, n.º 77 (15/X/1918).

EL HOMBRE

«Porcar es un desplazado. Estamos ante un hombre
que solo ha tenido un lugar en el que asentarse
y un suelo donde echar raíces [...]
siempre fue un poco el intruso»
(Aguilera Cerni 1973, 19).

Porcar basculó siempre entre polaridades muy contrapuestas: el labrador *versus* el artista, el escultor *versus* el pintor, el pintor frente al arqueólogo y el artista plástico frente al promotor cultural. También fue un des-ubicado desde el punto de vista de la historiografía; a pesar de haber sido siempre estudiado en el contexto castellonense (Puerto Mezquita 1964 y 1978; Aguilera Cerni 1973; Nos 1978; Morenilla 1980; Peris 1991; Olucha Montins 2004), ha habido quien lo ha vinculado a la escuela paisajística catalana (Santos Torroella 1977, 13) y, en concreto, a la Generación del 17 (Fontbona 1979 y Fontbona 1991, 44). La tercera desubicación se produce en relación con su proyección en el mercado del arte; la promoción artística de Porcar se realizaría más desde Barcelona que desde Valencia, pero también cabe destacar que, a pesar de haber conseguido un cierto lugar entre el coleccionismo privado, en el fondo el artista acabó teniendo un valor marginal dentro del arte catalán, limitando su verdadero éxito a su ciudad natal. ¿Cuáles fueron las razones de esta desubicación, de este —digamos— desajuste?

El primer elemento a considerar en este complejo tapiz caleidoscópico porcariano es un hecho irrefutable; su extracción social de clase humilde. Esta no solo marcó sus difíciles inicios, sino que debió de estimular un talento que Porcar desarrollaría a lo largo de su vida, primero en Castellón y posteriormente en Cataluña con la burguesía acomodada barcelonesa, y que no es otro que su persistente habilidad para concitar la ayuda de determinados círculos de poder. Y a pesar de que esta proximidad con el poder nunca fueron de igual a igual (Fontbona 1991, 50), sí que se tradujo en unas excelentes relaciones que le reportaron importantes beneficios, y que seguramente también debieron de marcar su mundo, su ideario. Cuando Porcar describe en su autobiografía *Trencs, moradures i verducs* cómo era su primer taller escultórico en Castellón, enumera toda una serie de amistades que lo visitaban asiduamente:

> En este primer taller-corral, van visitar-me [...] els germans Serrano Súñer [...], Emili Adsuara, D. Salvador Guinot, Xavier Vicent, mossèn Salvador Llopis, mossèn Vicent Pachés, Diego Perona, Francesc Alloza, Francesc Baidal, Josep Vilaplana, Betoret, el padre Roque [...], Marin, Martí Felip, el doctor Altava, Telmo Vega, Josep Simón, Sanchis Yago, Joan Adsuara i Vicent López (Porcar 1974, 22).

De esta cantidad de nombres se puede extraer la conclusión de que el artista tenía buena relación con personalidades destacadas de la facción del catolicismo político, todos ellos muy relacionados con el gobierno de Madrid[2]. Este catolicismo, alineado con los partidos monárquicos, había sabido instrumentalizar el descontento de algunos sectores de la labranza local vinculados a la iglesia (Martí 1991, 15) y fue precisamente el arrabal agrícola de San Félix (donde nació Porcar) el protagonista de esta instrumentación. Eso no tendría más importancia en la vida de Porcar si no fuera porque nos lleva al segundo componente que determinará (y singularizará) fuertemente a Porcar respecto a sus coetáneos: la atmósfera claramente católica y creyente en la que creció. El mismo Porcar, que era hombre «de misa y comunión diaria» (Puerto 1964, 36), explica cómo él y su familia eran del partido de los "beatos" (Porcar 1974, 30) y describe, con toda serie de detalles, las sensaciones místicas que le provocaban las pinturas de Vergara de la capilla de la Purísima Sangre de Castellón, donde ejerció de monaguillo siendo todavía un niño:

> Centenars de vegades [...] he estat extasiat sobre l'alta cúpula, repleta de corladures i esgrafiats d'un barroc versallesc, per on els registres de l'orgue feen roncar esclats de veu, en fugues escalades de Haendel i Bach, que tremolaven l'abovedat de l'alta coberta [...] I fon aquesta l'aula de la meva infància, religiosa i creient; [on] se formà el planisme religiós d'unció mística, resant les creus [...] i al sant Francesc d'Asis que ensenyava les mans llagades (Porcar 1974, 49).

A propósito de su religiosidad innata, cabe mencionar también su condición de hombre profundamente solitario, rudo y áspero, golpeado por la muerte de los dos únicos seres queridos de su vida íntima: su hija y su esposa, un hecho que le hizo refugiarse una y otra vez en L'Hort de Victorino, el jardín de la casa de su mujer que heredó en usufructo tras la muerte de ella y donde vivió completamente solo entre «mangraners tendrals, el garrofer, l'armeler i l'olivera... l'alfombra aromàtica de la pinassa i fullassa [...] del cel blau [...]». El mismo Porcar insiste en su mirada reverencial hacia los elementos de la naturaleza: «Tant la llum dels estels de la nit, com la del sol del dia omplin de transparències i claror la meva existència» (Porcar 1974, 44).

Más allá de esta predisposición casi franciscana hacia los elementos de la naturaleza, no debemos olvidar tampoco que en la ciudad castellonense el joven Porcar había respirado un ambiente de fuerte idealización del viejo mundo agrario, una corriente impulsada por las obras de Josep Pascual Tirado. A esto se añadió un resurgimiento de la literatura popular representada por nombres como Maximilià Alloza o Bernat Artola, sin olvidar una reivindicación de la lengua vernácula que culminará con la firma de Les Normes de Castelló, donde Salvador Guinot (primer benefactor de Porcar) y la Sociedad Castellonense de Cultura tuvieron un peso importantísimo.

---

2 Salvador Guinot era comisario provincial de Bellas Artes y la familia Serrano Súñer residía en Castellón desde 1904.

En este tapiz porcariano todavía hay que tener en cuenta un tercer factor que es su paso por la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde coincidió con Isidre Garnelo, Josep Aixa, Gonzalo Salvà, José Guzmán o Julio Cebrián Mezquita y donde conocerá a Sorolla, Benlliure, Muñoz Degrain, Francesc Domingo o Pinazo, entre otros (Porcar 1974, 19). Allí, además del canon de las enseñanzas regladas, Porcar conocerá el concepto del paisajismo impulsado por la Academia, un concepto de fuerte herencia romántica. Cabe recordar que las Academias de Bellas Artes habían creado, a finales del siglo XIX, cátedras en las que comenzaban a implementar el estudio del paisaje como una tradición deudora de las impresiones subjetivas y valores sublimadores aportados por diferentes literatos y pensadores (Schelling, Schiller...) al proceso perceptivo del territorio y que habían desembocado en un tipo de acercamiento al paisaje en comunión cósmica con la naturaleza (Quílez y Roig 2022). La Academia de Bellas Artes de Valencia no fue menos y en 1846 puso en marcha la cátedra de Perspectiva y Paisaje, desde donde ofrecía las asignaturas de Perspectiva lineal y aérea y la de Estudio de paisaje. Ambas exigían a los alumnos que hicieran bocetos y estudios del natural *au plein air*, pero a pesar de que pocos eran los artistas verdaderamente plenairistas (Porcar lo era), sí que es cierto que el paso de todos ellos por la Academia hizo variar definitivamente su relación y percepción de la naturaleza. Especialmente en Porcar. Por otro lado, la pintura de caballete de género paisajístico se alineaba muy bien con los gustos de una pequeña burguesía urbana que ahora habitaba ciudades cada vez más grandes y que, moderados por la medicina higienista del siglo XIX, descubría en las pinturas de parajes vírgenes del mundo rural un espacio para el recreo o para recuperar la salud. Además, hay que recordar que esta reivindicación del paisaje como seña de identidad valenciana se alineaba perfectamente con el discurso social del blasquismo, cuya corriente de opinión era precisamente favorable a la conservación del paisaje y a la promoción de un uso cívico del espacio público. Se trataba, pues, de fomentar una percepción del paisaje que contribuyera a crear un imaginario simbólico que ayudara en el proceso de identidad regional o la memoria local más o menos patriótica[3]. No debemos olvidar tampoco que los encargos de pintura de caballete venían de una burguesía medianamente ilustrada que probablemente conocía aquellos parajes naturales de la mano de la botánica (*Observacions del Regne de València* de Cavanilles) o de la literatura (*En la muntanya* o *Els teuladins* de Teodor Llorente, o *Cañas y barro* de Blasco Ibáñez). Teniendo en cuenta que en 1905 *Cañas y barro* ya era un éxito editorial, no es de extrañar que toda una generación de artistas, cuya obra pudo conocer Porcar (Sorolla, Muñoz Degrain, Antonio Fillol, Constantino Gómez o José Benlliure), interpretaran el paisaje valenciano como un *bell-lloc* lleno de labradores y de mujeres saliendo de acequias y humedales o haciendo las tareas del campo o de la pesca (Pérez Rojas 1999, 530).

3 Solo hay que recordar que en 1943, cuando se reformó el reglamento regulador de las pensiones de las diputaciones, las pensiones de pintura todavía incluían el paisaje «en demostración del deseo de intensificar el fomento de los intereses morales y culturales de la provincia» (Ferreres 1964, 32).

Pero incluso aquí el encaje de Porcar es complejo, porque su concepto de paisaje chocará con esta visión paisajística claramente valenciana y se alineará más con una visión del paisaje imbuida de un cientifismo académico basado en los avances y hallazgos de la técnica (la fotografía, concretamente) y en las ciencias de la tierra (la geología y la geografía). Cuando Porcar, años más tarde, deje de lado tanto la escultura como la pintura de niños por sus estudios y trabajos con la arqueología y la pintura rupestre, será este mundo científico (la ciencia arqueológica y, en concreto, los sistemas representativos de la pintura rupestre levantina) el que completará su visión del paisaje (Aguilera Cerni 1973, 40). Así pues, partimos de un Porcar con un fuerte sustrato de religiosidad popular arraigada a un mundo completamente agrario y a un catolicismo político, que pasa por la Academia donde recoge esta visión identitaria del paisaje valenciano que hemos descrito. Pues bien, cuando Porcar llega en 1910 a Barcelona para realizar el servicio militar, su mundo probablemente se zarandea. El joven labrador aspirante a artista es contratado como instructor de arte de los hijos del banquero y escritor Agustí Valls[4]. De repente, Porcar pasa de vivir en una humilde casa de un arrabal agrario de la Plana castellonense (donde convivían sus padres y sus siete hermanos y hermanas, una de ellas afectada por la tisis y otra con una enfermedad mental) a tener habitación propia en el palacete de estilo pompeyano con jardín privado que la familia Valls tenía en el paseo de Gracia. Allí, en el gran salón, los jóvenes ojos de Porcar veían celebrarse fiestas donde, rodeados por un montón de criadas con cofia y guantes blancos, se tocaba el piano o el violonchelo, donde daban recitales de guitarra músicos como Francesc Tàrrega o Andrés Segovia (Valls 2001, 37) y donde se leían los versos que Valls había compuesto del texto *L'Amic e Amat* de Ramon Llull. Será gracias a la protección de Agustí Valls que Porcar (haciendo el servicio militar) empieza a recibir sus primeros encargos. Los banqueros de la plaza Urquinaona, sus mujeres e hijas y también los altos cargos militares de la delegación de Capitanía en Barcelona empiezan a posar para ser inmortalizados por el joven escultor-soldado. Pero esto no debió de ser lo único que sacudió el mundo de nuestro artista; cuando Porcar, a medio acabar el servicio militar, se matricula en la Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes (la después conocida como Escuela de la Lonja), en la ciudad condal se respiraba un aire muy diferente al de Valencia. La distinción que había recibido Josep Clarà en la Exposición Internacional de Arte, así como las muestras con un cierto éxito de público y crítica de Enric Casanovas y Joaquim Sunyer acabaron consolidando una tendencia que ya hacía años que se gestaba: un clasicismo mediterráneo de raíz clásica y panteísta que acabó caracterizando el movimiento novecentista que empezaba a arraigar en Cataluña como clara oposición al modernismo, mucho más alineado con las tendencias noreuropeas.

4 Agustí Valls i Vicens (Barcelona 1860-1920), hombre vinculado a la banca y a las letras. Fue un poeta fuertemente influido por Jacint Verdaguer. Fundador del Cercle Artístic de Sant Lluc, colaborador de *La Renaixença* y *La Veu de Montserrat* y premiado con diferentes accésits en los Juegos Florales de Barcelona. Su poema patriótico *Devant la estatua d'en Casanova* está considerado el origen del homenaje al Once de Septiembre, Fiesta Nacional de Cataluña.

Este novecentismo suponía la exaltación de unos valores universales a través del tratamiento alegórico de los temas y de una mitificación de la mediterraneidad por encima de los particularismos nacionales, y también una interpretación de la modernidad mediante la exaltación del clasicismo frente a la tradición neorromántica de los Juegos Florales y los estilos germanizantes de finales de siglo, tal como defendían Ortega y Gasset, Eugeni d'Ors, Ramón y Cajal, Menéndez Pidal, Rubió i Balaguer, Marañón, Pi i Sunyer, Serra Húnter o Bosch Gimpera (Díaz-Plaja 1975, 14). En realidad, en el seno del proyecto novecentista se formó una nueva ideología que seguía el programa político del partido de la Liga Regionalista, pero que culturalmente estaba en la tónica europea de lo que se conoce como "retorno al orden" que practicarían artistas coetáneos a Porcar, como por ejemplo, Joaquim Sunyer (1874-1956), Manolo Hugué (1872-1945) o Enric Casanovas (1882-1948).

Porcar convivió con el ambiente progre de la Escuela de la Lonja, un ambiente radicalmente diferente al valenciano. Frente al ateísmo, castellanismo y antivanguardismo del Real Círculo Artístico, la Escuela de la Lonja representaba el catolicismo progresista y catalanista y cierta vanguardia artística representada por artistas como Joan Miró, Nogués, Ràfols, Espinal, Llorens Artigas, Sunyer, Rebull o Renart. En tertulias, recitales, conferencias y refrigerios en Cullerets, estos artistas debatían sobre impresionismo, realismo, fauvismo o cubismo. Todos miraban a París. Casi todos viajaban a París. Todos menos el hombre rústico, el humilde campesino. El "desplazado" Porcar se conformaba con escuchar «cada *dernier cri* traído por los viajeros» (Aguilera Cerni 1973, 26). Porcar visitaba las salas de arte abiertas en Barcelona, frecuentaba sociedades artísticas donde escuchaba conferencias e intentaba entrar en un mundo social ajeno a él. Pero aun así, como ya se ha indicado (Capdevila 1935, 189), su fuerte academicismo, así como el demasiado tardío conocimiento del ambiente vanguardista catalán de la llamada Generación del 17 pesaron mucho más e hicieron que Porcar nunca comulgara con la vanguardia más radical. Su formación clásica le hacía estar muy lejos de las posiciones estéticas de la vanguardia más radical, y se acercaba mucho más a las posturas de artistas como Hugué, como demuestran las declaraciones del mismo Porcar a colación de una entrevista concedida en la revista *Obra*[5]:

> Los que teníamos una disciplina académica encontrábamos en Picasso una indisciplina, una rebelión [...] Picasso era muy sensible, un intelectual muy sensible, como Manolo Hugué. [...] Las cosas de Manolo están muy bien, están sentidas y son serias [...] Matisse, por ejemplo, a mí me gusta más; toda la obra de Matisse es más ordenada. Picasso parece un saltamontes, va de un sitio a otro y te desorienta (Ochando 1973?, 15).

5 Quiero agradecer a Ferran Olucha Montins el acceso a esta noticia e información.

Tuvieron que pasar años para que aquel alumno de la Lonja, el joven campesino protegido por los Valls, se abriera camino en el coleccionismo burgués de la época y este camino fue a través de sus exposiciones casi anuales en La Pinacoteca[6], donde sus primeras obras van muy ligadas a encargos privados del gusto de la clientela del momento. Pero, una vez perfilado el hombre, esto ya forma parte del artista.

EL ARTISTA

Si observamos algunas obras escultóricas del primer Porcar, veremos la fuerte influencia de un pictorialismo claramente identificable en el tratamiento de los cabellos y en las vestiduras de obras como *Maria la Benlliura* (1904), *Llauraoret* (1905) o *L'orfenet* (1907, obra perdida durante la Guerra Civil). Pronto este preciosismo deja paso a un cierto realismo detectable en las arrugas del rostro de su *Cabanenc* (1914), en la rotunda musculatura de su *Ferrer de tall* (1915) o incluso en el rostro perfilado del busto de *Valerià Weyler, Capità General de la 4a Regió Militar* (1912). Pero en sus esculturas de los años veinte se detecta un cambio sorprendente. Solo hay que mirar la suave contraposición de pies del *Nu daurat* (1919) —que recuerda la curva praxiteliana griega—; la rotundidad de las formas anatómicas de *Eva* (1919) o las ondas del cabello del busto *Retrat* (1920) para encontrar enseñanzas del mundo clásico —casi se podría decir que helenístico—. Porcar aquí parece compartir la predilección por las formas limpias y la rotundidad de los volúmenes al estilo de artistas como Manolo Hugué, Clarà, Julio Antonio o Enric Casanovas (Bazán 1994, 107). Tal vez empujado por la necesidad de encontrar una fórmula personal en consonancia también con el mediterranismo novecentista de la época, condicionado también por la escasa demanda de encargos, la competencia en Castellón de Adsuara, junto con la inversión y costes que implicaba mantener un taller escultórico, Porcar deja de lado la escultura y opta por una fórmula basada en una pintura de caballete consistente en escenas bucólicas, pastorales (las llamadas "pintures de nens") protagonizadas por niños y niñas de miradas melancólicas y carnes suaves, pero sobre todo con un magnífico estudio de los volúmenes y las formas anatómicas que denuncian la formación de Porcar en volumetrías y proporciones (por ejemplo, *Campestre*, *Nenes del girasol* o *Nena descalça*, todas de 1929).

6 La Pinacoteca (1928-2004) fue una galería de arte fundada por Gaspar Esmatges y después regentada por Higinio Garcia. Estaba situada en el número 34 del paseo de Gracia de Barcelona y siempre se dedicó a la promoción del arte figurativo. Los artistas del Novecentismo y sus epígonos (de estilo muy variado pero siempre académico) marcaron la personalidad de la galería.

Las composiciones, de un academicismo más o menos convencional, nunca tienen nada de improvisadas; en ellas, los colores, las formas e incluso la disposición de las figuras ocupando todo el espacio pictórico (*Xiquets cusint*, 1927; *Noi de les figues*, 1927, o *Idilio*, 1928), nos muestran niños muy espiritualizados, siempre en medio de un medio natural lleno de placidez y armonía donde triunfan la ternura y la ingenuidad (*Pepín i Angelita*, 1928; *Caragoleta*, 1928; *Mendigant fortuna*, 1929, etc.). Son escenas que no tienen ni un tono costumbrista ni ninguna pretensión de drama o denuncia social. Todo lo contrario; la delicadeza con la que Porcar trata el asunto y la serenidad de las escenas hacen que todo parezca situarse en un mundo irreal e idílico en plena naturaleza, como si estuviéramos en una arcadia primigenia donde la humanidad fuera este eterno *status* infantil donde no hay sufrimiento, hambre o dolor. Se trata de una fórmula que algunos han equiparado a la pintura inglesa de mitad del siglo XIX (Sánchez Gozalbo 1964, 15) o a artistas como Canals, Sunyer o Obiols (Fontbona 1991, 48). Así pues, siguiendo el estilo de Tintoretto, Porcar acabó encontrando una solución basada en una pintura de cierto aire decorativo que, por las temáticas, iconografías, así como por los formatos, se adaptaba muy bien al gusto y a las dimensiones de las viviendas burguesas de su clientela del Eixample barcelonés y que Porcar empezó a exponer sistemáticamente año tras año en la galería La Pinacoteca del paseo de Gracia, donde consiguió un éxito rotundo de ventas y llegó a cotizaciones bastante altas (Puerto 1964, 79). Para analizar cómo fue cambiando su estilo y sus temas, solo hay que reseguir su producción expositiva a partir de 1927, donde se va viendo cómo van apareciendo y desapareciendo ciertas temáticas e iconografías **(Fig. 1)**.

Mientras que en 1921, en la muestra de las Galerías Layetanas, hay un cierto predominio de paisajes castellonenses (Benicasim, Castellón o Valencia) por encima de retratos de niños y niñas, flores o bodegones[7], su época en La Pinacoteca, en cambio, muestra claramente una evolución, tal como podemos ver en el cuadro-resumen siguiente **(Fig. 2)**.

7 Véase: *Porcar a les Galeries Laietanes*. Gabinete de Grabados, Estampas y Mapas. Biblioteca de Cataluña, IV, 9, 1929, citado por FONTBONA 1991, 45.

Fig. 1. Temáticas extraídas de catálogos de La Pinacoteca (1927-1955)

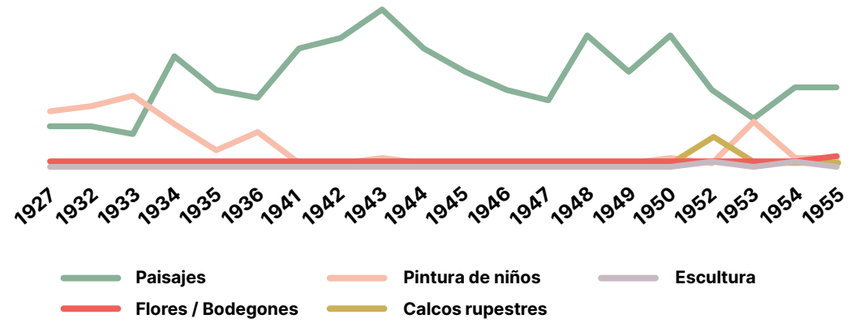


Fig. 2. Cuadro-resumen de temas y obras de Porcar 1918-1955

AÑO	EXPOSICIÓN / LUGAR	FECHAS	OBRAS	TEMÁTICA
1918	Sala Goya	....	....	Pinturas de niños
1921	Galerías Layetanas	Del 4 al 17 de junio	22	13 paisajes 3 flores y bodegones 2 retratos 5 pinturas de niños
1927	La Pinacoteca (portada catálogo: *Descanso*)	Del 8 al 25 de enero	31 obras (23 pinturas y 8 dibujos)	9 paisajes 22 pinturas de niños
1929	EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA	Del 20 de mayo de 1929 al 15 de enero de 1930	2	*Marjals de saó* (n.º cat. 177, p. 40 de la 1.ª ed.), (n.º 223, p. 43 de la 2.ª ed.). Obra galardonada con el DIPLOMA DE SEGUNDA CLASE. Actualmente en la colección del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC 011051-000). *La Botalaria* (n.º 224)

1932	La Pinacoteca (portada catálogo: *Nena amb llibre*, 1927)	Del 9 al 22 de abril	25 obras	15 pinturas de niños 10 paisajes
1932	EXPOSICIÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES. Palacio del Retiro, Madrid	Mayo-junio	1 obra	*Coll de l'infern.* Tinença de Benifassà, Castellón (cat. n.º 78)
1933	La Pinacoteca (portada catálogo: *Nena amb gos*, s.d.)	Del 4 al 17 de marzo	24 obras	8 pinturas de niños 10 paisajes 6 dibujos
1934	La Pinacoteca (portada catálogo: *Paisatge gregal*, 1934)	Del 7 al 20 de abril	29 obras	18 paisajes 10 pinturas de niños
1935	La Pinacoteca (portada catálogo: calco rupestre. Mola Remígia. Ares del Maestrat, Castellón)	Del 20 de abril al 3 de mayo	29 obras	2 pinturas de niños 27 paisajes
1936	La Pinacoteca (portada: *Hortes*, 1934)	Del 18 de abril al 1 de mayo	26 obras	20 paisajes 6 pinturas de niños
1936	EXPOSICIÓN BIENAL DE VENECIA (PABELLÓN DE ESPAÑA)		1	*Suburbio* (cat. n.º 64)
1937	Exposición de Primavera (Ayuntamiento de Barcelona)		1	*Via de l'hospici*, 1935 (cat. n.º 142, p. 18). Actualmente en la colección del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC 108432-000).

PERIODO GUERRA CIVIL 1936-1939:

Enfermedad coronaria de su mujer. Es nombrado vocal de la Junta del Tesoro Artístico, comisario provincial de excavaciones arqueológicas y miembro de la Comisión investigadora de pinturas rupestres de la Pobla de Benifassà.

1941	La Pinacoteca (portada: *Gasolinera*, 1935)	Del 19 de abril al 2 de mayo	31 obras	31 paisajes 0 pinturas de niños
1942	La Pinacoteca (portada: *Carboneres*, 1942)	Del 11 al 24 de abril	36 obras	34 paisajes 0 pinturas de niños 2 retratos
1943	La Pinacoteca (portada: *Crestes triàsiques*)	Del 8 al 21 de mayo	44 obras	44 paisajes 0 pinturas de niños

1944	La Pinacoteca (portada: *Bellezas*, s.d.)	Del 13 al 26 de mayo	31 obras	31 paisajes 0 pinturas de niños
1945	La Pinacoteca (portada: *Rastolls*, s.d.)	Del 21 de abril al 4 de mayo	25 obras	25 paisajes 0 pinturas de niños
1946	La Pinacoteca (portada: *Portuaria*, s.d.)	Del 20 de abril al 4 de mayo	20 obras	20 paisajes 0 pinturas de niños
1947	La Pinacoteca (portada: *Pinar*, s.d.)	Del 19 de abril al 2 de mayo	17 obras	17 paisajes 0 pinturas de niños
1948	La Pinacoteca (portada: *Portuaria*, s.d.)	Del 31 de enero al 13 de febrero	35 obras	35 paisajes 0 pinturas de niños
1949	La Pinacoteca (portada: *Marítima*, s.d.)	Del 26 de marzo al 8 de abril	25 obras	25 paisajes 0 pinturas de niños
1950	La Pinacoteca (portada: *La grua*, s.d)	Del 28 de enero al 10 de febrero	40 obras	19 paisajes 1 figura desnuda 20 dibujos
1952	La Pinacoteca (portada: calc rupestre)	Del 19 de enero al 1 de febrero	28 obras	20 paisajes 1 escultura 7 calcos rupestres
1953	La Pinacoteca (portada: *Descanso*, 1927)	Del 19 de abril al 1 de mayo	23 obras	12 paisajes 8 pinturas de niños 3 dibujos
1953	EXPOSICIÓN MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE BARCELONA		1 obra	*Crestes triàsiques*, 1953 (cat. n.º 271, p. 46). Actualmente en la colección del Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC 052095-000).
1954	La Pinacoteca (portada: *Autoretrat*, 1953)	Del 17 al 30 de abril	24 obras	4 flores 19 paisajes 1 abstracto
1955	La Pinacoteca (portada: *Nena pentinant-se*, s.d.)	Del 23 de abril al 6 de mayo	23 obras	19 paisajes 2 flores 1 bodegón 1 pintura de niños

Si analizamos con detenimiento la serie de muestras de Porcar en La Pinacoteca **(Fig. 2)**, en primer lugar veremos que predomina claramente la pintura de niños, que Porcar cultivó sobre todo entre 1927 y 1933, por la demanda de una cierta clientela, pero de repente, Porcar cambiará de temáticas y abandonará la pintura de niños. Algunos marcan el 1926 como el año del cambio (Folch i Torres 1927, 4) y otros hacia 1921-1926 con obras como *Planures catalanes de València* (1921) (Fontbona 1991, 45). En efecto: en el cuadro-resumen se ve cómo el tema de los niños decae en 1935 y prácticamente desaparece, sin que vuelva a surgir hasta 1953-1954. Seguramente son diversas las causas que influyeron en el giro de temas, que se ve ya con total claridad hacia 1933. En primer lugar, un agotamiento de temas repetitivos; en segundo término una moda novecentista que ya había dado sus mejores momentos, y finalmente, no hay que olvidar la influencia más o menos determinante de una crítica que empezó a catalogar de decorativa y museista (sic) esta pintura, tal y como demuestran algunas críticas de la época:

> Hem d'agrair al pintor Porcar el fet d'haver abandonat els seus models comercials, expressats per aquells infants acaramel·lats, que s'han fet cèlebres en els rengles convencionals de la pintura, i que hagi bastit tota una exposició amb les gràcies idònies del seu paisatge. Ha guanyat en conjunt d'una manera extraordinària en allunyar el contacte pecaminós que en el millor dels casos feia dubtar de la predilecció estètica del seu autor[8].

El segundo aspecto a destacar, a tenor del vaciado de las hojas de sala y de catálogos de La Pinacoteca que se conservan en los archivos, es el fuerte ascenso de las temáticas relacionadas con paisajes, planicies, marjales, puertos y pasos a nivel que se detecta a partir de 1933 (cabe recordar que es un paisaje —*Marjals de saó*[9]— con el que Porcar es galardonado en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929). Cabe hacerse la pregunta de por qué este giro hacia el paisaje (que, en el fondo, nunca había dejado de cultivar, solo que ahora se hará totalmente omnipresente), si, en verdad, la fórmula pictórica de los niños le había cultivado tantos éxitos. Vicente Aguilera Cerni recoge unas palabras de Porcar que son muy significativas:

> [...] la Costa Brava, la Garriga, Olot, el Pirineo Catalán, Mallorca... etc. [...] ya tenían sus pintores, tales como Galvey, Vayreda, Meifren, Rusiñol, Mayol y otros tantos. El éxodo era necesario para no caer en el plagio, retornando a mi punto de partida, las tierras bajas (Aguilera 1973, 36-37).

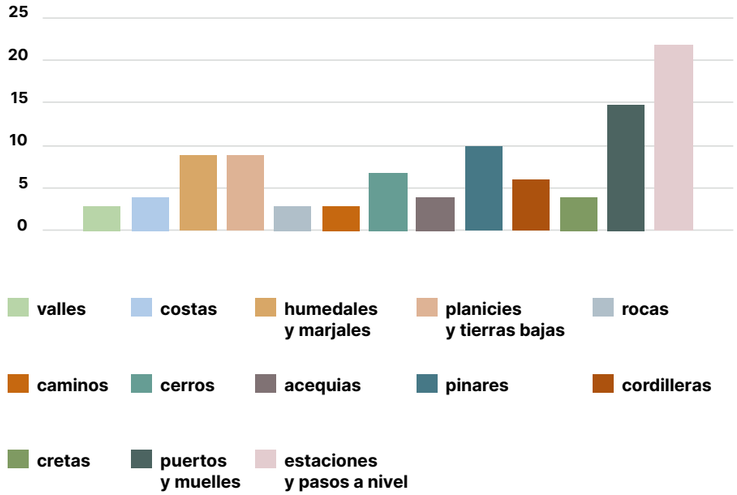
8 *El Mirador*. 25/IV/1935.
9 La obra, que fue Diploma de segunda clase en la Exposición Internacional de Barcelona, 1929, hoy en día se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC 011051-000).

Es decir, el artista, buscando una fórmula propia, se planteaba intelectualmente o conceptualmente temas que no estuvieran explotados por el paisajismo catalán, pero que a la vez encajaran con el gusto burgués por el paisaje no urbano. Y lo consiguió. ¿En qué se fundamentó esta receta paisajística porcariana? Como veremos, si la fórmula de los niños era academizada —como hemos dicho más arriba—, también lo acabará siendo su fórmula paisajística, estableciendo un verdadero "método" que le proporcionará bastantes seguidores. En primer lugar, hay un elemento siempre presente: una estructura composicional fija que se va repitiendo y que divide la zona pictórica en tres franjas de iguales proporciones, de las que solo una (la parte inferior) está ocupada por el suelo y las otras dos por los celajes que lo harán famoso. Que los horizontes muy bajos eran ya una característica distintiva de Porcar es indiscutible (óleos como *El carbó*, 1928 o *Marjals de saó*, 1929 ya los muestran). Pero cuando verdaderamente revolucionó su fórmula paisajística y dio el salto de un paisaje más o menos realista al complejo *constructo* paisajístico porcariano fue hacia 1931, cuando a los horizontes bajos el artista añadió una perspectiva muy sofisticada que falseaba la perspectiva convencional a base de líneas de fuga (vías de tren, caminos, cables de electricidad...), que casi siempre convergen en un lado del cuadro. Además, Porcar refuerza la perspectiva con elementos verticales, como postes de electricidad, farolas, troncos de pinos, etc. (claramente detectables en *Via de l'hospici*, 1935 o *Pas a nivell*, 1944), los cuales inclina ligeramente bajo la cúpula ligeramente celeste. Esto lo que hace es ensanchar el campo visual, llevando la mirada al centro de la composición y simulando que el espectador tiene la línea de suelo justo a sus pies, quedando así psicológicamente "dentro" del paisaje. Es decir, Porcar creó un ilusionismo de tipo espacial a modo de un sutil gran angular casi imperceptible. Es tentador preguntarse si el profundo conocimiento de los calcos rupestres que Porcar empieza a estudiar (y a publicar en el *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*), a partir de 1931 influyó en esta perspectiva tan sintética y ficticia. Sobre todo teniendo en cuenta que Porcar participó en la monografía sobre la cueva Remígia que, en 1936, publicaron H. Obermaier, H. Breuil y E. Codina, con un capítulo titulado "Impresiones sobre la pintura rupestre de Ares del Maestre", donde estudia no solo los colores, sino el sistema de representación, composición, proporción y valor decorativo de las pinturas. También hay que mencionar la publicación que hizo Porcar sobre el uso de las diagonales por parte de los artistas rupestres (Porcar 1944, 7-16).

Además de todo lo considerado, cabe decir que, en cualquier caso, la verdadera revolución del paisajismo de Porcar no fue crear ninguna gran innovación dentro del género, sino su particular manera de mirar y enfrentarse a la naturaleza. Así, Porcar, rebuscando un lenguaje propio, superó la mirada sublimadora de los románticos y, sorprendentemente, en lugar de optar por el optimismo colorista y la pincelada impresionista de Sorolla o Pinazo, siendo un hombre rudo y sencillo como era, optó por un cromatismo más como el de Anglada Camarasa, Mir o Francesc Gimeno. Es decir, optó más

por el cromatismo catalán que por el luminismo valenciano y por un lenguaje más arraigado a la tradición naturalista con influencia de las vanguardias históricas y el expresionismo, caracterizado por la desolación, la soledad y la naturaleza cruda, e incluso hostil, en la línea de la Generación del 17 (la Agrupación Courbet, los Evolucionistas, la Agrupación de Artistas Catalanes o el Saló Nou Ambient) que buscaban un acercamiento al realismo como reacción frente a la arcadia idealista de los novecentistas (Fontbona 1991, 46). Estos artistas buscaban el realismo del mundo cotidiano, la crudeza de los colores terrosos de los suburbios, de los pedregales o de las tierras resecas, de los paisajes y hábitats de las clases humildes y también la tristeza de ver cómo el mundo industrial de las máquinas (vagones de tren, pasos a nivel, postes de telégrafos o de conducción eléctrica...) alteraba el entorno virgen natural, mostrando aquella España gris y pobre, tal como muestran las temáticas preferidas de Porcar **(Fig. 3)**. Así pues, frente a los campos de Benjamín Palencia, los cielos ásperos y las vías de tren de Porcar se repiten como un "canto demótico" (Bonet 2016, 4).

Fig. 3. Temáticas paisajísticas de Porcar durante su etapa en La Pinacoteca (1927-1955)



Sea cual sea el tema escogido, en las composiciones de Porcar no hay prácticamente nunca ninguna figura humana ni ninguna concesión al pictoresquismo o al decorativismo. Así, mientras que Sorolla, con su realismo iluminista lleno de luz, color y escenas costumbristas, creaba escuela y se

convertía en el modelo de pintura española, Porcar prefirió la cruda realidad de sus parajes humildes de campesino, por la sencilla razón de que Porcar miraba la naturaleza con los ojos del hombre rústico y primario que conoce bien las humedades de los marjales, la tierra áspera, el sol implacable de julio o la sombra de los pinares. Por lo tanto, si algo tiene la pintura de Porcar es que optó siempre por la cruda verdad. En sus óleos solo hay verdad. Su verdad. Frente a sus coetáneos, socialmente cosmopolitas, urbanitas y catalanistas, Porcar «tenia la murreria del rústec més que l'agudesa de l'home del món» y esta primariedad del labrador le dio un pragmatismo y una honestidad de mirada sin amaneramientos (Fontbona 1991, 49-50).

Y con esta mirada honesta y austera (casi franciscana), Porcar creó escuela, recibió las mejores distinciones, premios y reconocimiento social, incluso después de que, una vez operado de cataratas, experimentara la alegría explosiva de reencontrarse con el color puro, *fauve* y despreocupado y se desligara de su realismo áspero para adentrarse en una pintura de factura rápida, de pincelada violenta y de colorido totalmente libre, que se ha relacionado con Oscar Kokoschka. Como dice Fontbona, estamos ante un caso que muestra muy bien «com un creador mediterrani, sortit d'un món rural i amb una formació inicial absolutament conservadora pot arribar als vuitanta-cinc anys, per obra del seu instint, la seva compenetració amb l'ofici i el seu geni, a trobar-se en un camí semblant al que havia arribat un altre creador, centroeuropeu, format enmig de refinats intel·lectuals i adscrits des de la joventut a la primera onada de les avantguardes. És una confluència a priori inesperada, que ve a ser com un triomf de la força de la vida sobre els condicionants culturals» (Fontbona 1991, 51).

Muchos pintores locales imitaron los paisajes de Porcar, pero ninguno de ellos fue discípulo directo suyo. Consciente de haber encontrado "su" fórmula, evitó formar a ningún discípulo. Los rehuía. Así nació la leyenda: el llamado *porcarismo*.

EL MITO. EL LEGADO

Porcar, cuando volvió de Barcelona, invirtió el dinero ganado en sus exposiciones en La Pinacoteca para montar un taller en su Castellón natal (L'Hort de Victorino) que, más tarde, se convirtió en un foco de peregrinaje de importantes personalidades del mundo cultural y arqueológico y, sobre todo, de una muchedumbre de aspirantes a discípulos del maestro. Nunca formó a discípulos, como hemos dicho, pero sí que bajo el liderazgo de Porcar se agruparon una serie de artistas castellonenses, que formaron el grupo Els Nou (denominado más adelante L'Escola Mediterrània) con nombres como Marmaneu, Armengot, Martí Martín, Buenosaires, José Felip Hernández, Pascual, Llopis y Félix Peris, a los que se añadieron poste-

riormente Francisco Simón, Sebastián Planchadell, Francisco Simón Sabater, Pascual Serra Marzà i Francisco Vidal.

> Els dies de festa sortien a pintar a l'aire lliure per a realitzar paisatges naturals de la província, mentre que els dies laborables atenien les seves ocupacions professionals (Patuel 2019, 52).



Fig. 4. Fernando Peiró Coronado. *Silencios al atardecer*, 1977.
Tinta espray y arena sobre cartulina.
Colección Peiró-Marzal, Benicarló.



Fig. 5. Rosendo Esteller. *Paisaje rocoso nocturno*, 1974.
Grattage, tintas y aguada sobre papel.
Colección del artista, Aín.

El grupo Els Nou, encabezado por Porcar, tuvo tantos seguidores que pronto hubo una generación de paisajistas que continuaron el legado del maestro, con artistas como Francisco Badía Safont, Tomàs Ribera, Pepe Casino, Ranero, Pedro Vilarroig o Joaquín Almela Delgado. E incluso dio lugar a una tercera generación de paisajistas integrado por Borrás, Pepe Sábat o Tolentino. De manera que se ha hablado de que en la pintura castellonense «había continuidad de las tendencias del paisaje de los años 40» (Gascó 1996, 262), en referencia a este porcarismo paisajístico. Pero esta influencia del paisajismo áspero y rudo de Porcar no solo se detecta en los años 40, sino que, tal y como ya he señalado en otro lugar (Tena 2021, 30-31), incluso en los 60 y 70, ya casi superado el franquismo, se detectan herencias más o menos lejanas de este legado porcariano en la pincelada rápida y gramosa de José Mingol, en la paleta ocre de Ramón Catalán, o en la desolación de los paisajes ásperos de Amadeo Roca, Francisco Lozano, José Amérigo, José Pérez Gil, Pedro Cámara o Antonia Mir. Además, incluso hemos podido localizar algunas composiciones de artistas de la segunda mitad de la década de los 60 donde parece evocarse la línea del horizonte de cota baja, como por ejemplo, en las primeras obras de Doro Balaguer o Ceferino Moreno; en la obra *Las cuatro estaciones* (1965) de Eusebio Sempere; también en algunas pinturas de la serie *El Llac* de Joaquín Michavila; en muchas composiciones abstractas de Fernando Peiró Coronado **(Fig. 4)**, con líneas de horizonte perceptibles, o incluso en obras tan tardías cronológicamente como *Paisaje rocoso nocturno* (1974) de Rosendo Esteller **(Fig. 5)**, donde los elementos, ya sean lacustres o rocosos y sin ningún tipo de vegetación, descansan o contrastan sobre un inmenso celaje que ocupa buena parte de la capa pictórica a la manera como Porcar miraba la cúpula celeste. Con aquella veneración por la naturaleza cruda y desnuda que siempre lo caracterizó.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILERA CERNI, V. (1973). *Porcar*. Valencia: Fernando Torres Ed.

BAZÁN DE HUERTA, M. (1994). «Observaciones sobre el clasicismo en la escultura española contemporánea (1900-1936)» en Actas del X Congreso del CEHA. Los clasicismos en el arte español. Madrid: UNED, pp. 105-112.

BONET, J. M. (2016). «Lluvia, vapor y velocidad: divagaciones ferroviarias» en *Litoral: revista de poesía, arte y pensamiento*, n.º 262, pp. 8-17.

CABAÑAS BRAVO, M. (1996). «La Mediterraneidad en el arte español del siglo XX» en *Hispania*, LVI/I, n.º 192, pp. 115-134.

CAPDEVILA, C. (1935). «Joan B. Porcar» en *Art*, vol. II, n.º 7, pp. 189-194.

DÍAZ-PLAJA, G. (1975). *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Madrid: Alianza.

FERRERES, R. (1964). «Pintura (paisaje)» en *Boletín de la Diputación Provincial de Valencia y de la Institución Alfonso el Magnánimo*, n.º 4-5 (diciembre 1963 - marzo 1964). Valencia: Generalitat Valenciana.

FOLCH i TORRES, J. (1927). «El pintor Porcar» en *Gaseta de les Arts*, n.º 66, 1 de noviembre, 1927.

FONTBONA, F. (1979). *El paisatgisme a Catalunya*. Barcelona: Destino.

FONTBONA, F. (1991). «Porcar i Cataluña» en PERIS, Jaime *et alii*, *Porcar. 1889-1974*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat, pp. 43-51.

GASCÓ SIDRO, A. J. (1996). *Pintores de Castellón. Del Neoclasicismo al Arte Contemporáneo*. Valencia: Prensa valenciana.

GIL SALINAS, R. (2017). «La visión del espacio. El paisaje natural y el paisaje urbano» en GIL SALINAS, R. (coord.), *Memoria de la Modernidad. La colección patrimonial de la Diputación de Valencia*. Valencia: Diputación Provincial, 2017, pp. 124-167.

MARTÍ, M. (1991). «De la capital liberal a la ciutat industrial: el Castelló de Porcar (1889-1974)» en PERIS, Jaime *et alii*. *Porcar. 1889-1974*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat, pp. 43-51.

MORENILLA, J. DE DIOS (1980). *Porcar y el paisaje castellonense*. Valencia: Bernés.

MORENO GALVÁN, J. M. (1960). Introducción a la pintura española actual. Madrid: Publicaciones Españolas.

NOS RUIZ, J. (1978). «El afanoso castellonerismo del pintor Porcar» en *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura*, n.º LIV. Castellón, pp. 170-175.

OCHANDO, Los (1973?). «De la incomunicación al diálogo. Juan B. Porcar. Picasso visto por nuestros artistas» en *Revista Obra*. Castellón [*c*. 1973], p. 15.

PÉREZ ROJAS, F. J. (1999). *Tipos y paisajes 1890-1930*. Valencia: Museo de Bellas Artes.

PERIS, J. (1991). «Juan Bautista Porcar. Vida y obra», en PERIS, J. *et alii*. *Porcar. 1889-1974*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat pp. 25-42.

OLUCHA MONTINS, F. (2004). *El tresor artístic castellonenc durant la guerra civil.* Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura.

PATUEL, P. (2019). *Arte valenciano en el franquismo (1939-1975)*. Valencia: Universitat de València.

PORCAR, J. B. (1944). «El valor expresivo de las oblicuas en el arte rupestre del Maestrazgo», en *Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura*, núm. XX. Castelló, pp. 7-16.

PORCAR, J. B. (1974). *Trencs, moradures y verducs*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, XIII.

PUERTO MEZQUITA, G. (1964). *El pintor Porcar. Su vida y afanes*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura.

PUERTO MEZQUITA, G. (1978). *Vida y afanes del pintor Porcar (1962-1974)*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura.

QUÍLEZ, F. y ROIG, A. *La natura i la sensibilitat artística moderna*. «https://blog.museunacional.cat/la-natura-i-la-sensibilitat-artistica-moderna/». Consultado el 14/12/2024.

SÁNCHEZ GOZALBO, Á. (1964). *Prólogo* en PUERTO MEZQUITA, G. (1964). *El pintor Porcar. Su vida y afanes*. Castellón: Sociedad Castellonense de Cultura, pp. 11-12.

SANTOS TORROELLA, R. (1977). «Recordando a Porcar» en *El Noticiero Universal* (15/11/1977).

TENA BELTRÁN, S. (2021). *Abstracción pictórica y cultura artística en Castelló bajo el franquismo (1940-1980)*. Castellón: Publicaciones de la Universitat Jaume I.

VALLS i BACH, R. (2001). *Joan B. Porcar*. Barcelona: Infiesta Editor.

ANY PORCAR
1889 - 1974
CASTELLÓ



GENERALITAT VALENCIANA
Conselleria d'Educació, Cultura, Universitats i Ocupació

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

INSTITUT VALENCIÀ DE CULTURA

Diputació de Castelló

MUSEU de Belles Arts de Castelló

Ajuntament de Castelló

Mucc Museu de la Ciutat de Castelló

ANY PORCAR 1889 - 1974 CASTELLÓ

porcar